

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 2
ISSUE 99. VOLUME 2



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. Зимомя]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. – Вип. 99. Том 2. – 500 с.

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

Редакційна колегія:

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

Збірник індексується в міжнародній базі даних Index Copernicus International.

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

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

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

*Регістрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1190 від 11.04.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-04753.*

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

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

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

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

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

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

© Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка, 2026

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

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 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 2. – 500 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

ІСТОРІЯ

УДК 94(477.83-25)"1947":329.733:316.7
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-1>

Олег ЗОЛОТУХІН,

orcid.org/0009-0005-9581-9784

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

Віта РОМАНОВА,

orcid.org/0009-0009-3990-1053

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

ПОВСЯКДЕННЕ ЖИТТЯ НА ЖОВКІВЩИНІ У ДОКУМЕНТІ ОУН (1947 р.)

У статті здійснено публікацію та аналіз одного з документів, який присвячений історії повсякденного життя Жовківського району Львівської області у перші післявоєнні роки – звіту українського підпілля, складеного у червні 1947 р. **Методологічна основа дослідження** ґрунтується на принципах історизму, наукової об'єктивності та комплексному використанні джерелознавчих методів, зокрема зовнішньої та внутрішньої критики. **Наукова новизна** полягає у введенні цього документа до наукового обігу вперше в повному обсязі, а також у спробі проаналізувати його як різноаспектне джерело для реконструкції соціальних процесів, суспільних настроїв та функціонування радянської адміністративної і каральної системи на локальному рівні. **Висновки.** Аналізований звітний документ зберігається у матеріалах Галузевого державного архіву Служби безпеки України (фонд 13, справа 376, том 76, аркуші 236–248). Він написаний машинописом українською мовою з використанням окремих галицьких діалектизмів. Автором документу є підпільник на псевдо "Аскольд". Однак ідентифікувати (встановити ім'я та прізвище) поки не вдалося. Стиль викладу, логіка та характер спостережень дозволяють розглядати цей звіт як достовірне джерело внутрішнього аналізу ситуації в регіоні, укладене безпосереднім очевидцем. Зміст документа охоплює широкий спектр різноманітних питань повсякденного життя населення Жовківщини у 1947 р. Звіт є комплексним історичним джерелом, яке відображає функціонування радянської системи на локальному рівні та реакцію на неї українського підпілля у 1947 р. Автор приділяє увагу взаєминам місцевих мешканців із прибулими зі східних областей представниками радянської адміністрації та партійних органів, діяльності МДБ, МВС і міліції, соціально-економічному становищу селян, функціонуванню колгоспів і державних артілей, поведінці чиновників, рівню корупції та криміногенній ситуації тощо. Значна частина описів стосується роботи освітніх і медичних закладів, зокрема дискримінаційних практик щодо українських дітей та критичного стану лікарень і аптек. Документ також містить відомості про податкову політику, примусове залучення населення до державних позик, настрої міських і сільських мешканців, поширення спекуляції та моральну деградацію частини чиновництва. Водночас у звіті зафіксовано реакцію людей на дії радянського апарату – зростання симпатій до українського підпілля та очікування від нього справедливості у протидії злочинності й насильству. Аналізований документ є важливим і репрезентативним джерелом для дослідження повсякденного життя населення Жовківського району у перші післявоєнні роки. Документ подається мовою оригіналу з дотриманням археографічних норм.

Ключові слова: Жовква, ОУН, повсякденне життя, МДБ, МВС, підпілля, радянська адміністрація, 1947 рік.

Oleh ZOLOTUKHIN,

orcid.org/0009-0005-9581-9784

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

Vita ROMANOVA,

orcid.org/0009-0009-3990-1053

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

EVERYDAY LIFE IN THE ZHOVKVA DISTRICT IN AN OUN DOCUMENT (1947)

.....The article presents the publication and analysis of one of the documents devoted to the history of everyday life in the Zhovkva district in the first postwar years – namely, a report of the Ukrainian underground compiled in June 1947.

Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 99, том 2, 2022

1947. The methodological framework of the study is based on the principles of historicism, scholarly objectivity, and the comprehensive use of source criticism methods, in particular external and internal criticism. The scientific novelty lies in introducing this document into scholarly circulation for the first time in its entirety, as well as in an attempt to analyze it as a multifaceted source for reconstructing social processes, public sentiments, and the functioning of the Soviet administrative and repressive system at the local level.

Conclusions. The analyzed report document is preserved in the holdings of the Sectoral State Archive of the Security Service of Ukraine (fond 13, file 376, volume 76, folios 236–248). It is a typewritten text in Ukrainian, containing certain Galician dialectal features. The author of the document is an underground member using the pseudonym “Askold.” However, it has not yet been possible to identify him (establish his real name and surname). The style of presentation, logic, and character of the observations allow this report to be regarded as a reliable source of internal analysis of the situation in the region, compiled by a direct eyewitness.

The content of the document covers a wide range of issues related to the everyday life of the population of the Zhovkva district in 1947. The report constitutes a comprehensive historical source reflecting the functioning of the Soviet system at the local level and the response of the Ukrainian underground to it in 1947. The author focuses on the relations between local residents and representatives of the Soviet administration and party bodies who arrived from eastern regions, as well as on the activities of the MGB, the Ministry of Internal Affairs, and the militia; the socio-economic condition of the peasantry; the functioning of collective farms and state artels; the behavior of officials; the level of corruption; and the criminogenic situation.

A significant portion of the descriptions concerns the operation of educational and medical institutions, including discriminatory practices against Ukrainian children and the critical condition of hospitals and pharmacies. The document also contains information on tax policy, the forced involvement of the population in state loans, the attitudes of urban and rural residents, the spread of speculation, and the moral degradation of part of the officialdom. At the same time, the report records the population's reaction to the actions of the Soviet apparatus—namely, the growth of sympathy for the Ukrainian underground and expectations of justice from it in countering crime and violence.

The analyzed document is an important and representative source for studying the everyday life of the population of the Zhovkva district in the first postwar years. The document is presented in the original language in compliance with archaеographic standards.

Key words: Zhovkva, OUN, everyday life, MGB, Ministry of Internal Affairs, underground, Soviet administration, 1947.

Постановка проблеми. Повоєнна дійсність Західної України 1940–1950-х років залишається складним і недостатньо дослідженим напрямом історичної науки. Радянські джерела відображають події виключно крізь призму ідеології, формуючи офіційну картину, далеку від реального життя та настроїв населення. Саме тому особливого значення набувають документи українського визвольного руху, які дозволяють дослідити щоденне життя різних соціальних груп суспільства крізь об'єктив безпосередніх учасників подій. Основна проблема полягає у відсутності локальних матеріалів, які висвітлюють конкретні райони та їхнє соціальне середовище. Жовківський район, як типова адміністративна одиниця радянської Галичини, досі не отримав належної уваги дослідників у контексті повсякденності та взаємин населення з владою. Публікація й аналіз підпільних звітів відкривають можливість реконструювати реальну картину життя, приховану або спотворену офіційними структурами.

Аналіз останніх досліджень. Аналіз новітніх досліджень засвідчує подальшу тематичну диференціацію та поглиблення студій із повсякдення і соціальних процесів у післявоєнному західноукраїнському просторі. Окремі аспекти життєдіяльності населення в умовах утвердження радянського режиму розкрито у працях В. Барана та С. Фіщука (Баран, Фіщук, 2023), де увагу зосеред-

жено на трансформаціях соціально-економічного середовища. Проблематику антирадянської активності молоді висвітлено у дослідженні В. Старжця (Старжець, 2023), тоді як питання депортацій і повсякденного життя переселенців у віддалених регіонах СРСР проаналізовано Л. Стрільчук (Стрільчук, 2023). Вагомий внесок у розширення джерельної бази здійснили археографічні публікації М. Галіва, О. Свйонтик, Н. Ільницької (Галів, Свйонтик, Ільницька, 2023), а також праці Р. Попп (Попп, 2023) й О. Медвідь (Медвідь, 2023), які сприяли введенню до наукового обігу нових документальних комплексів. Значною є й роль регіональних студій Т. Батюка, М. Галіва, М. Гранда, Н. Кантор, В. Ільницького, Н. Ільницької, О. Свйонтик, М. Ярушак, у працях яких висвітлюються соціально-економічні та суспільно-політичні процеси на Львівщині та Івано-Франківщині в післявоєнний період (Ільницький, Галів, 2015; Ільницький, 2017; Ільницький, 2019; Ільницький В., Ярушак, 2020; Ільницький, 2023; Ільницький, Кантор, Батюк, 2023; Ільницький, Кантор, Батюк, 2021; Ільницький, Кантор, 2021; Ільницький, Ільницька, Вовк, 2021; Ільницький, Кантор, 2021; Свйонтик, & Галів, 2021; Галів, Ільницька, Гранд, 2022). Узагальнюючий вимір проблеми представлено у фундаментальному дослідженні І. Патриляка (Патриляк, 2012), присвяченому еволюції українського націоналістичного підпілля

та повстанського руху впродовж 1939–1960 рр. У збірнику документів В. Сергійчука представлені різноманітні джерела про ключові напрями радянзації краю, механізми встановлення тоталітарного контролю, специфіку репресій та протидію з боку українського підпілля. (Сергійчук, 2005).

Важливе значення мають і тематичні монографії із історії повсякденного життя на Західній Україні у перші повоєнні роки (Західні землі України у перші післявоєнні роки ..., 2022; Повсякденне життя населення ..., 2021; Проблеми гуманітарних наук..., 2022; Western Ukrainian lands ..., 2023). У сукупності ці праці демонструють зростання інтересу до мікроісторичних підходів і повсякденності, однак водночас підтверджують наявність лакуни, пов'язаної з недостатнім використанням локальних підпільних джерел, що відкриває перспективи для подальших досліджень.

Мета статті – аналіз і введення до наукового обігу підпільного звіту із Жовківського району за травень–червень 1947 р. як джерела для вивчення повсякденного життя, адміністративних структур, соціальних настроїв та методів радянської політики на локальному рівні. Завдання полягає у відтворенні реальної картини життя району, висвітленні взаємин між населенням і владою та виявленні аспектів, які радянська система замовчувала або подавала у викривленому вигляді.

Виклад основного матеріалу. Поданий документ (звіт за 17.05–20.06.1947 р. по Жовківському терену) є типовим зразком внутрішньої інформаційно-аналітичної документації українського підпілля.

Передусім варто наголосити на походженні документа. Він зберігається у Галузевому державному архіві Служби безпеки України (ф. 13, спр. 376, т. 76, арк. 236–248). Очевидно він потрапив до масиву матеріалів, вилучених радянськими спецслужбами у ході боротьби проти підпілля. Це типова доля документів Організації українських націоналістів та Української повстанської армії, які після захоплення використовувалися як доказова база та джерело оперативної інформації. Розуміємо, що документ пройшов етапи архівування радянськими спецорганами, що потенційно могло супроводжуватися втратами або змінами (однак у цьому випадку текст виглядає цілісним).

За типом джерела це внутрішній звіт (інформаційний рапорт), адресований вищим ланкам підпільної структури. Його автор – під псевдонімом «Аскольд» – очевидно, належав до районного або надрайонного проводу. На це вказує рівень деталізації та охоплення: документ систематизує інформацію про адміністрацію, силові структури, господарство, населення і бойові дії. Хронологічні

рамки (чітко зазначений період) та регулярність подібних звітів дозволяють говорити про усталену практику звітності в підпіллі (арк. 236).

Структура документа є чітко сегментованою, що характерно для службових текстів такого рівня. Виділено тематичні блоки: «Вороже середовище», «Адміністрація», «Господарка», «Культурне життя», «Шкільництво», «Санітарна ділянка», «Пропаганда», «Ворожі акції», «Наші акції», «Наше середовище» тощо. Така структура відображає комплексний підхід підпілля до аналізу ситуації: поєднання військової, соціально-економічної та ідеологічної інформації. Особливо показовим є поєднання опису силових структур (МДБ, МВС) з аналізом настроїв населення (арк. 237–240).

Мовні особливості документа є важливою складовою археографічної характеристики. Текст написаний українською мовою з характерними рисами підпільного правопису та регіональними особливостями (західноукраїнська лексика, форми «большевики», «райцентри», «східняки»). Орфографія нестандартизована, що відображає як умови створення (польові, конспіративні), так і відсутність суворої уніфікації правопису в підпіллі. Водночас термінологія є чітко ідеологізованою: використання слів «ворог», «большевики», «сексоти», «недолюдки» демонструє пропагандивний вимір тексту (арк. 236–237).

Інформаційна насиченість документа є надзвичайно високою. Особливу цінність становлять списки персонального складу радянських установ: партійних органів, МДБ, МВС, міліції, господарських структур. Наприклад, детально перелічено керівництво райпарткому, працівників держбанку, пошти, лікарні тощо (арк. 237–239). Такі списки є типовими для звітної документації підпілля і можуть бути співставлені з радянськими кадровими документами для перевірки достовірності.

Важливим аспектом є опис радянського адміністративного апарату. Документ підкреслює значну частку «східняків» (тобто кадрів, направлених зі східних регіонів СРСР), що відповідає відомій політиці кадрового заміщення в Західній Україні після приєднання її до СРСР. Автор фіксує як етнічний склад, так і партійність службовців, що свідчить про увагу підпілля до соціальної бази радянської влади (арк. 237).

Опис «ворожого середовища» є виразно ідеологічним. Комсомол подається як головний інструмент деморалізації населення, а кримінальні елементи – як агентура влади. Водночас у тексті простежується певна емпірична основа: згадки про шантаж, вербування, використання криміналі-

тету відповідають відомим практикам радянських спецслужб (арк. 236–237).

Розділ «Господарка» містить цінні дані про економічну ситуацію: функціонування колгоспів, систему трудовнів, податковий тиск, контингенти. Наприклад, зазначено оплату «два і пів кг зерна і два і пів крб.» за трудовень (арк. 239–240). Ці дані узгоджуються з загальною картиною післявоєнної кризи та політики хлібозаготівель у СРСР. Особливо показовим є опис примусового характеру колективізації та негативного ставлення селянства.

Надзвичайно інформативним є розділ про «ворожі акції», який фактично є хронікою каральних операцій. Документ фіксує облави, арешти, побиття, реквізиції майна, що здійснювалися підрозділами МДБ та іншими структурами (арк. 244–247). Характерною є висока деталізація: дати, населені пункти, кількість учасників, імена потерпілих. Це підвищує джерельну цінність тексту, хоча потребує критичної перевірки через можливу суб'єктивність.

Паралельно подано інформацію про «наші акції», тобто діяльність підпілля: диверсії, знищення інфраструктури, покарання «зрадників» (арк. 247–248). Тут особливо важливо враховувати апологетичний характер опису: дії підпілля подаються як справедливі та підтримувані населенням. Водночас згадки про страту за кримінальні злочини (наприклад, випадок Жовтовського) свідчать про прагнення підтримувати дисципліну (арк. 247).

Розділи про освіту, культуру та медицину дають змогу реконструювати повсякденне життя. Наприклад, зазначено кількість шкіл (31), учителів (136), частку кадрів зі східних областей (77) (арк. 242). Опис шкільництва містить важливі свідчення про ідеологічний тиск і дискримінаційні практики (недопуск до іспитів через «позику»). У сфері медицини підкреслюється катастрофічний стан забезпечення: нестача ліків, харчів, антисанітарія (арк. 242–243).

Соціально-психологічний аналіз населення є одним із ключових елементів документа. Автор наголошує на «ворожій» позиції населення до радянської влади та зростанні симпатій до підпілля (арк. 247). Водночас ці оцінки мають очевидний пропагандивний характер і можуть відображати бажане, а не реальне. Проте окремі деталі (наприклад, скарги на податки, дефіцит товарів) підтверджуються іншими джерелами.

Окремо варто відзначити етносоціальний вимір. Документ чітко розрізняє «місцевих», «східняків», «переселенців», «американців» (колишніх оstarбайтерів або військовополоне-

них). Така класифікація відображає складну соціальну структуру післявоєнного суспільства та напруження між різними групами (арк. 247–248).

З погляду достовірності, документ поєднує високоточні емпіричні дані (списки, цифри, факти подій) із суб'єктивними оцінками та ідеологічними інтерпретаціями. Тому його слід використовувати з урахуванням джерельної критики: зіставлення з іншими документами, врахування авторської позиції та функції тексту. Як внутрішній звіт, він меншою мірою орієнтований на зовнішню пропаганду, що підвищує рівень його достовірності порівняно з публіцистичними матеріалами.

Висновки. Аналізований звітний документ зберігається у матеріалах Галузевого державного архіву Служби безпеки України (фонд 13, справа 376, том 76, аркуші 236–248). Він написаний машинописом українською мовою з використанням окремих галицьких діалектизмів. Автором документу є підпільник на псевдо «Аскольд». Однак ідентифікувати (встановити ім'я та прізвище) поки не вдалося. Стиль викладу, логіка та характер спостережень дозволяють розглядати цей звіт як достовірне джерело внутрішнього аналізу ситуації в регіоні, укладене безпосереднім очевидцем. Зміст документа охоплює широкий спектр різноманітних питань повсякденного життя населення Жовківщини у 1947 р. Звіт є комплексним історичним джерелом, яке відображає функціонування радянської системи на локальному рівні та реакцію на неї українського підпілля у 1947 р. Автор приділяє увагу взаєминам місцевих мешканців із прибулими зі східних областей представниками радянської адміністрації та партійних органів, діяльності МДБ, МВС і міліції, соціально-економічному становищу селян, функціонуванню колгоспів і державних артілей, поведінці чиновників, рівню корупції та криміногенній ситуації тощо. Значна частина описів стосується роботи освітніх і медичних закладів, зокрема дискримінаційних практик щодо українських дітей та критичного стану лікарень і аптек. Документ також містить відомості про податкову політику, примусове залучення населення до державних позик, настрої міських і сільських мешканців, поширення спекуляції та моральну деградацію частини чиновництва. Водночас у звіті зафіксовано реакцію людей на дії радянського апарату – зростання симпатій до українського підпілля та очікування від нього справедливості у протидії злочинності й насильству. Аналізований документ є важливим і репрезентативним джерелом для дослідження повсякденного життя населення Жовківського району у перші післявоєнні роки. Документ подається мовою оригіналу з дотриманням археографічних норм.

Документ 1

Район Жовква.

З В І Т

За час від 17.5. – до 20.6.1947 р.

В склад терену входить тридцять одне село і два райцентри а то: Жовква і Брюховичі.

Жовківський адміністраційний терен загальному охоплений, та з під львівських сіл біля сім сіл охоплені дуже слабо або взагалі ні. Та всеж таки час до часу хтось зайде і вці найбільш відсталі села. Багато доброго в цім напрямі може зробити наша пропагандивна література, яку треба би там кинути в більшій кількості. Райцентри теж годі охопити в цілості через те що є там багато напливового елементу головно москалів і там теж міститься органи большевицької поліції та військо.

ВОРОЖЕ СЕРЕДОВИЩЕ.

Дуже небезпечним середовищем являється комсомол а головно по селах давніше москвофільських і в райцентрах. Несвідомість національна дає пригожий ґрунт до його розвитку. Останньо в застрашаючій кількості поширюється злочинство на яке спочатку большевики дивляться ніби крізь пальці а коли вже кілька крадежей поповнив такий “тип” – арештують його та шантажем змушують до співпраці як сексота а то і втягають комсомол. А такі “типи” приносять їм неоцінені услуги в деморалізації населення та останніми часами таких “типів” здемасковано перед населенням в цілому терені а ватажків покарано найвищим виміром карою смерті через повішення, що дає дуже добрі наслідки. Бо по перше знищується найбільш злочинний елемент, а по друге зискується симпатії населення яке через тих злочинців було стало грабоване а безборонне не може реагувати бо, за плечами тих злочинців стоять большевики майстри злочину. На кожному кроці видно старання большевиків різними спробами здеморалізувати населення через своїх таки і наших недолюдків.

АДМІНІСТРАЦІЯ.

Райтпартком. В склад його входять:

Кірста – перший секретар партії – руский,

Чорний Іван – другий секретар. “ – українець,

Базікало – третій

Рибальченко – руска,

Черкашева І.П.

Роженко – українець.

Перший секретар партії Кірста зараз виїхав на курс на яким має здобути освіту, бо мало грамотний.

КОМСОМОЛ. Комсомольська організація в Жовкві начислює біля одної сотні членів з того 36-сть комсомольців, це шкільна молодь, переважно східняки, які раз в тижни, мають окремі

сходини. Решта комсомольців це теж переважно східняки а в меншості місцеві викидьки суспільства. Секретарі комсомолу: Гайдучек Іван, Щурик, Лособик і Возьна.

МГБ. Бударев А. – начальник – руский,

Ковальський Іван, заст. нач.

Бурков Михайло слідчий

Майлєєв Петро

Ярпохін

Шкабара

Дрига Галина

Івальченко

Попудренко Юрій – шофер – руский.

МВД. Сиркін Гавриїл – начальник – руский,

Дунаков Семен

Гордієв

стола, руский,

Сенькевський Василій – секр. паспр. стола

Іщенко Дмитро – рев.інспк. МВД

Меньхавський Василій – секр. паспор. стола

Шевченко Валентина – секр. паспр. стола руска

Купченко Тамара – МВД

Шашлаков Трохим – госп.

Фурманчук Петро – нач. сторжів. в КПЗ – “

Молчанов Віктор – слідчий – руский

Кметь Мойсей – “ – “

Верекеса Федір – “ – “

Чернявський Ісарій енкаведист, руский,

Шлюшкін – слідчий – руский,

Зоречков – енкавдст –

Шостін Віктор

Тришкін Сергій

Кереев Михайло

Прокоронов Іван

Бахметьев

Стечик шофер

МІЛІЦІЯ.

Кузьмінчук Філіп – міліціонер – білорус, партійний,

Модревський Олексій, строж КПЗ

Левицький

Слюзар – міліціонер

Козацький Антін

Порохнавець

Путько Григорій

Горлай Микола

Галась Степан

Мазур Василь

Наумов Миколай

Мілян Василь

Галась Іван	“	“	ДЕРЖБАНК. Персональний склад:
Панчишин Михайло	“	“	Андрієв Іван, директор українець – партій-
Петришин Миколай	“	“	ний
Даць Михайло	“	“	Кауфер Геня, касієр жидівка – комсомовка
Ковальський	“	“	Беляєва Марія, главбух, руска
Коник Йєсиф	“	“	Вольська Ірина, пом главбух, укр.
Звір	“	“	Брухель Марія, бухгалтер, “
Куликовець	“	“	Гущак Ольга, “
Козакевич	“	“	Гавронська Ольга, “
Пелюга Михайло	“	“	
Пителька Степан	- фірман	“	ДЕРЖСТРАХ. Персональний склад:
			Гнилицький Іван, секретар руский – партій-
ОББ. Загально Числить 70 чол. В райцентрі		ний	Кантор Стефа, бухгалтер, укр.
стале кватерує 15 чел. а решта в терені.			Лебедєв інспектор, руский, – канд. партії
			Новікова Лідія, ревізор – комсомолка
ЗЕМВІДДІЛ 4 персональний склад:			ДОРОГОВИЙ ВІДДІЛ. Персональний склад:
Ільченко, інж, завідуючий – українець			Давидович зав. відділем. укр. – партійний
Фіртіч агроном	“	“	Мікула технік
Брухаль Гр. “	“	“	Сенютка щетовод
Грецак “	“	“	До того входить три сталі робітники.
Бухвеко – статистик	“	“	
Яценко – секретар	“	“	
Білецький – зоотехнік	“	“	
Наконечна “	– українка,		<u>Залізнична станція.</u> Персональний склад:
та двох людей на посилки.			Мартинюк начальник, українець,
			Левицький, вісушик
Райвиконком. Персональний склад:			Курнат, секретар,
Довганий Ілько – голова українець			Сироїшка, касир,
– партійний,			Омелян, другий касієр
Наконечний Василь, секр. комсомолец,			Фуртак, стрілочник
Мікула – завід.від			Пелех, “
Мілян – мобіль.від. – канд. парт			Леськів, стрілочник
Муранов – інспектор – руский			Бутлер “
Пеленська Лідія – машиністка – укр.			Сулига “
Рудник – курієр			Волинець “
Гуцак – вартовий – українець,			Сало Олекса дижурний
Мікула – шофер “			Сірак “
Худа Іван – предсід.прлан.коміс. укр.партій-			Кривко “
ний			Марушка “
Бунін – завторг відділом – руск.			Кушка Василь, телеграфіст
			Коцюшка, бригадир дер.
ЗАГОТСКОТ. Персональний склад:			Берберич, майстер.участ.
Галопац Василь – завідуючий – українець			Гавронський Лев, слюсар
Кучугурний Олекса	“	“	Буртак коваль
Макогін Мирослава	українка,	“	Горбачевський склепар
Дума Ольга			До того доходить 10 робітників, які кожного
Довганик Григорій	укр.		дня працюють на станції.
Солтис Василь	“		
Слука Петро	“		ВОДОКАЧКА.
Гавронський Роман	“		Базелевич Іван, начальник, українець
Лесик Михайло	“		Скіп Петро, машиніст
Кулена Микола	“		Кохан Іван “
Гасюк Іван	“		Беднарський “
			Кохан Михайло, водолив, “

Талалай “ “
Вітрович “ “
Скіп Іван “ “

ЗАЛІЗНО ДОРОЖНЕ МВД:
Марчухов, лейтенант, руский – партійний,
Кореев, – безпартійний,

Персональний склад Брюховецького району.
РАЙПАРТКОМ

Луговий Григорій, секретар, українець, східняк
Еркулій, друг. секретар,
Андрушак, трет.

РАЙВИКОНКОМ.

Міщенко, інж. агроном, завідуючий – східняк –
партійний,
Денисов, гол. агроном,
Празенко,

РАЙОНВІДДІЛ.

Єрмак, завідуючий

Мінзаг.

Бабин, завідуючий, укр. – східняк,

Райздоров відділ.

Єрмікула, завідуюча – руска,

РВО. Завідуючий, Маслівець, укр. – східняк,
МВД. Харківський – капітан,
Левочко,
Харий,

МГБ.

Гринько – майор,
Смирнов –
Татарченко – лейти.
Сергієв – “

ІСТРЕБІТЕЛЬНИЙ БАТАЛЬЙОН в Грибови-
чах Великих:

Андрієць Ілько, гол. колгоспу,	укр.
Лісович Іван, бухг.	“
Четверок, дир. школи	“
Вороняк Мих.	“
Париляк Йосиф,	“
Кулиняк Іван,	“
Чорний Іван,	“
Серник Іван,	“
Кульцун Григорій,	“
Питалець Дмитро,	“

ІСТРЕБІТЕЛЬНИЙ БАТАЛІЙОН в Волі Гаму-
лецькій.

Командант – східняк

Прус Юрій, переселенець, комсомолец,
Вовк Василь, “ “
Дмитрук Микола, “ “
Андрійчук Микола, “ “
Ревій Володемир, місцевий, укр.
Ронарович Петро, переселенець, укр.
Гриценко Андрій, “ комсомолец,

СТАН ОХОРОНИ РАЙЦЕНТРА – ЖОВКВА.

МГБ міститься при вул. Колійовій, чис. стан як
подане вище,

МВД при вул. Колійовій

Міліція міститься при вул. Колійовій, чис. стан.
як подано вище,

Гарнізон ОББ пересічно 20 до 40 чел. а часто
доїжджають з інших районів. Ч.А. війська дуже
мале, виїхали на табори під Янів.

ГОСПОДАРКА.

Колгосп один міститься в с. Сенешин, який
дальше очолює голова Дебрусь Евстахій, котрий
вернув зі шпиталю.

До колгоспу належать 17 місцевих господарів а
решта це східняки. Загально робітників 31. Зарп-
лату розподілювали за вироблення трудоднів. За
трудодень платили два і пів кл.зерна і два і пів крб.
В загальному наставлення колгоспників до влади
вороже, а вже найбільше не вдоволені місцеві гос-
подарі яких під тягаром втягнуто до него.

Колгосп в Гряді є стало підсилюваний боль-
шевиками, сам в своїх силах він не вдержавився.
Більшість колгоспників це східняки. Бережуть
його стало як в день так і в ночі істрибітелі. Щоб
піддержати колгоспників на душі майже кожної
неділі спроваджують оркестру зі Львова та уря-
джують забави з танцями.

В райцентрі – Жовква є 9-ть підсобних госпо-
дарств а саме: Загот сировини, загот скот, сторож
вогнева, Райспоживспілка, заготзерно, лікарня,
земвідділ, лісгосп і птахопром. Майже кожна гос-
подарка має коні якими управляє землю а крім
цього помагає їм МТС.

АРТІЛІ. В райцентрі є п'ять артілів а то:

1. артіль кравецький "Першого Травня" робіт-	
ників 26.	
2. “ “ “ім Фрунзе” “ 18.	
3. “ “ "Вентерг” “ 8.	
4. “ невський "Промкомбінат” “ 14.	
5. “ “ "ім. Фрукає” “ 16.	

Зарплата для фахівців в артілях від 250 до 600.
крб. в місяць. Праця з артілях в теорії 8 сім год.
денне.

КОНТИГЕНТ. Дальше збирають залеблі контингенти мяса і молока.

Висота визначеного контингенту молока в до двох гектарів землі 200 літр вище двох гектарів по 250 літр. від корови.

Мясо: до двох гектарів землі 20 кл. від двох до п'ятьох 30 кл. мяса, а понад п'ять гектарів 50 кл.

ПОЗИКА. Помимо сильного натиску зі сторони большевиків не вдалось їм стягнути наміченої суми. Хоча большевики запрягли до стягнення позики цілий свій адміністративний апарат селянство в загальному не дало наложених на него зобов'язань.

ПОДАТКИ. По позиці більше натиснули большевики на стягнення податків а то: дороговий, асекураційний, халастяцький і інші.

ПРОМИСЛ. В терені є одна цегельня, гута скла, спирт завод /останнє не чинний, копальня вугля, тартак і млини. А ще платні у всіх заводах низькі робітники крадуть скільки влізе в вже найбільше в млинах. Та останнє перемел селянського збіжжя в млинах припинився, тому, ще треба давати великий мірчук а крім цього зроблять так що майже половина збіжжя на промисел припадає а селяни ганяти рештками виріклись млинів а мелять на жорнах.

ЗЕМЕЛЬНІ ГРОМАДИ – діють тільки на терені райцентру. Одну очолює Стахів Констянтин, другу Найда Петро. Рівнож діє земельна громада в с. Сенешин.

ТОРГІВЛЯ. На території райцентру є три державних торговельних установ а то: Міськторг, Райспоживспілка і Воєнторг. Гурторг (міськторг) має двадцять п'ять філій в яких працює 118 робітників. Працюючі на картки дістають горілку, цукор, крупу, сіль, та вже треба протогованих щоби дістати дещо з мануфактури. Для порівняння цін на торгівлі можна навести напр.цукор в державній крамниці коштує 13 – 50 крб на паску 140 – 180 крб. крупи, однакова ціна як на паску так і в skleпах державних. Скарпетки можна дістати на паску за 50 крб. а в складах державних треба заплатити 30 – 35 крб готівкою і 15 яєць, коли числити одне яйце по 3 крб. то виходить, що по державній ціні коштуватимуть скарпетки 80 крб. тобто о 30 крб. більше як на паску. Кооперативи в товарі забезпечені дуже не задовільно навіть соли чи нафти нема в довільній кількості а вже шкода говорити про мило і інше. Для партійних є крамниця під

ч. 5 в якій товарі більш добірні і дійсно по державних цінах. Приватних крамниць немає. Мимо цього, що за паскарами уганяють накладаючи на них високі грошові кари є їх багато і на кожному кроці, вони перепродають теж товари з державних крамниць. Треба ще згадати про райспоживспілку в якій працює 134 людей, і має 9 крамниць. Товарі майже ті самі що міськторзі хіба, не можна там дістати деякі сільсько-господарські, приладдя і машини.

АДМІНІСТРАЦІЙНІ ЗАРЯДЖЕННЯ.

На сесіях голов сільрад наказувано провірити квіти з усіх поставок, стягати в дальшому тягу молоко і мясо за 1947 рік та стягнути решту позики від тих які її підписали.

ПОШТА – персональний склад:

Процайло Дмитро	– начальник – укр. місцевий,
Іванов Тимофеев	– Г.Н.З. – рус. партійний,
Кменеков Миколай	– ст. бухгал. – “ “
Демидов І. сторож	– “ “
Хоминова Катерина	– ст.поч.агент – укр.місц.
Кравчук Броня	– поч.агент – “ “
Пащина Ів.	– сортирования – рус.
Кімба Катерина	– “ “
Козакевич Іван	– листонош. – укр.міс.
Антроп	– “ “
Доянов	– “ – рус.
Гвоздецька	– уборщица – укр.
Домбровська Ірена	– О.Н. Глинське. – укр.
Купка А.	– листонош Гли. – “
Зелений Ф.	– О. Н. Добросин – укр.
Крупа Іван	– листонош – “
Мудь Іван	– “
Ожибко Іван	– О. Н. Крехів – “
Бракум Е.	– лист. – “
Сорока А.	– А.З.Замочок – “
Клуб П.	– лист. – “
Пришляк М.	– А.З. Мокротин – “
Синявська М.	– лист. – “
Брень	– “ Скварява С. “
Цибульська	– “ Сопожин “
Звір	– “ Воля В. “
Велика	– “ Оплітна “
Дзюб	– “ Мацешин “

РОБІТНИКИ ЖОВКІВСЬКОЇ КОНТОРИ МІНІСТЕРСТВА ЗВ'ЯЗКУ.

Бурян А.	– Г.Т.С. технік. – руск.
Падін	– телеф. “
Тимців	– “ – укр. місцева,
Бейзик	– “ – “ крмс.
Стиско	– “ – “

Найда	– МТС. телеф.	– “
Дмитрович	– Г.Т.С.	– “
Желнерчик	– телеф.	
Хрипко	– “	– укр. комс.
Марко	– “	“ “
Заяць	– “	“ “
Босак	– В.т.с.	“
Зелена	– телеф.	
Боровець	– “	– руск.
Хобереш	– радіотехнік	– “
Кузьменко	– Р.У. – Н.Д.Т.	– укр.
Чип	– “	“
Демиденко	– уборщися	– “
Курсевич	– Н.К.Р.ст./радист	– руск.
партійна.		
Безруков	– конюх	– руск.
Полюга	– “	– укр.
Кравченко.	– учен. тел.	– руск.
Каргина	– “	– сортир. – “
Дегтярова	– “	– телеф. – “
Хлібенко	– “	“ – “

Цензура яка була давніше знесена тепер наново заведена і те досить строга.

Харчеві посилки приймається в цілий ССРСР.

КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ.

Кіно в райцентрі Жовква одно і в райцентрі Брюховичі одно. Висвітлюють фільми звичайно пропагандистського характеру і еротику. Участь населення місцевого дуже мала.

Клуби діяльні з обох райцентрах. Є там бібліотеки зложні з большевицьких видань, різні газети і журнали. Та забави з танцями найбільш поривають тих культурників. Сталими відвідувачами тих клубів є комсомольці, офіцери, різні аристократи большевицькі та інше шумовиння.

ШКІЛЬНИШТВО.

Персональний склад Наросвіти:

Верба	– завідующий	– укр. партійний,
Дубинка	– бухгалтер	– “
Ной	– інспектор	– “
Сидоренко	– “	– руск. партійний,
Захаряшин Ольга	– рахівник	– укр. комс.
Філь Ольга	– уборщиця	“

Загальна кількість шкіл в старому Жовківському терені 31.

з того середня 1.

вечірня-середня 1.

неповно-середніх 12.

початкових 17.

Загальна кількість учителів 136.

з вищою освітою 141.

із середньою 73.

некваліфікованих 22.
із східних областей 77.
з ЗУЗ – 59.

З новоприлученого терену наразі нема даних про школи. Загально натиск на учителів щоб виховували дітей в дусі комуністичнім а властиве навчання на другому місці. Та загально учителі реалізують наші напрямні а як це учитель і хотів би поступати після вказівок большевицьких так діти ставлять опір та висмівають таких учителів і звичайно зараз таки малюють різні кличі звернені проти большевицького навчання і таких учителів зокрема. Зараз по всіх вселюдних школах ферії. В середніх відбуваються іспити. В деяких окінчені а в деякий класах триватимуть до початків липня місяця. Замітним є масове "падєнія" українців при іспитах і то не лише в цьому терені а у всіх школах середніх і вищих Львова. Навіть дуже здібні нераз ученики є не допущені до іспитів або вже таки при іспитах "спалені". Держпозика теж має великий вплив і рішає про це чи даний ученик здасть іспити. В жовківській середній школі не допущено до іспитів навіть дуже здібних учеників за те не дали позики державі, тільки в одній класі 5 відділ Б. Слідуючих учеників:

Соснова Іванна

Царик Стефа

Суртак Стефа

Марко Емілія

Грабець Оксана

Галинац Марян

Найда Роман

Панчишин Роман

Романівка Роман Володимир

Коцюба Іван

Головнич Володимир

Фуртак Богдан

Прямо в вічи цим ученикам заявила учителька східнячка. – Варвара Кирилівна, це тому не допущені до іспитів бо не дали позики. Хто дав позикку міг нічого невчитися та не вміти та купив іспит позикою. Так мається справа рівнож в школах Львова раз ти українець і хоч би був генієм в науці так до іспиту не допустять аби при німперепадєж. Як що ти руский чоловік можеш бути останній дурень здаєш іспити відмінно. Деколи рішальним при іспитах бувають хабарі. По наших селах ще справа не дійшла аж так далеко може лише тому, що такі педагоги бояться за свою шкуру, бояться народного гніву.

САНІТАРНА ДІЛЯНКА.

В райцентрі Жовква в для цивільного населення є один шпиталь, для війська пункт наглої

помочі, одна аптека при шпиталі і одна для цивільного населення. По селах є Сан – пункти а те: у Вязевій, Воли В. Крехові, Добросині, Мокротині, Зашкові і других.

Персональний склад лікарів в Жовкві:

Орловський Антін – директор – укр.
Цибик Роман – хірург – “
Карпін Миколай – “ – східняк
Міценко Галина – “ – “
Провеко Пелагія – “ – “
Превонко Теодор – “ – “

Персональний склад фельдшерів:

Кухар Євгенія, Вищинська Марія, Белиневич Марія, Говадек Розалія, Козовий Стефан, Бекланова Зоя, Ігнатенко Галина, Вмежегко Марія, Лушик Марія.

Персональний склад Медсестер: Терещук Стефанія, Котик Катерина, Калінченко Галина, Глухих Катерина, Вусхевич Марія, Медведь Параскевія, Гель Катерина, Добрусь Марія, Герман Катерина, Чепіль Анна, Лориш Александра, Грень Параскевія, Бойчук Людмила, Мельничук Дмитро, Котик Йосафат, Калінкіна Варвара, Мериняк Текля.

Персональний склад Санітарів: Перосюк Параня, Бащинська Ольга, Заверуха Параня, Шміт Йосиф, Тарєфович Марія, Пелагія, Молохова Агафія, Максимів Пелагія, Добощенко Тетяна, Довчинова Катерина, Серєда Марія, Сердюк Мокрина, Цьвех Йосиф, Мойхрич Тетяна, Федорович Пелагія, Гулькевич Полікарпія, Голуб Агафія, Хумлеєн Віра, Свідома Марія, Хорко Марія, Губняк Марія, Смик Марія, Свинчак Марія, Григорій, Гит Катерина, Морган Ніна, Саламаха Анна, Сидоренко Ніна, Смик Петро, Васєдко Ніна, Шупак Марія.

В склад працівників шпиталю входять: Грица Панько – бухг., Преців Роман – бухгал. Григуревич Ілія – зав-хаз. Любінська Ліда – рахівник, Курилець Аделя, Лебідь Дарія, Горбує Тихонна, Безпалько Марія, Стельникова Ева, Кордєшевська Зофія, Гута Анна, Орогон Марія, Лучка Параня, Василенко Анастасія, Мариноха Марія, Дзуб Марія, Гавранський Дмитро, Дзуб Григорій, Мельдван Михайло, Нетреба Андрій, Безручка Бронєслава, Харачко Йосиф, Лозинський Євген, Лемішка Галина, Чута Арс.

Персональний склад поліклініки:

Кондратюк директор укр. схід
Панькова Галина, медсестра,
Кножа Галина, секретар,
Святецька санітарка
Жук Теодор, зав.хаз
Наумко “

Грезнова лікар зубний
Юринєць зав-кухні
Боброва Валя медсестра
Мастика Ольга куховарка
Гадьє Марія санітарка,
Велика Анастасія
Кондратюк Стефа лікар-хір.
Мілян Петро
Гончаковська Кат. санітарка
Піманова сан-інспект.
Гринчишин Анна, “
Колачник шофер
Совієнко Віра, реєстратор
Стецишин бухг
Гнилякович Ліда, лікар-діт.
Синяков фельдчер.
Шпиталь ділиться на такі відділи:

Хірургічний, гінелогічний, терапевтичний, інфекційний. Під оглядом гієнічним великі недомогання наприклад, хворого приймають без дезінфекції, без купелі. Кладуть біля іншого хворого в ліжку, де незмінювали постелі нераз цілий місяць. Хворі помирають з голоду, бо наприклад: на п'ятьдесять літрів води сиплять 10 дкг, кави, так, що на снідання випадає одна шклянка такої кави і 100 гр. хліба, на обід пів літри води і одна ложка круп а час до часу одна ложка картофель. Дієт в шпиталі майже немає. Буває, що людина ледве на ногах держиться чим скорше тікає зі шпиталю, щоб з голоду не вмерти.

Аптека має дуже малу кількість ліків. Порають лічитись зєлами, як подорожник, мятка, дубова кора і т.п.

Аптечка при шпиталі обслуговує, тільки партиїних і тих кого дозволить дир. шпиталю. Хворих велика кількість, а саме венериків, тифозників, та короставих. Лічать цих людей т.зв. переливанням крові, бо інших ліків не має. Кабінет цей міститься при поліклініці. Райцентр під оглядом чистоти в жалюгіднім стані, по вулицях купи сміття, гною і грузу з повалених домів.

ПРОПАГАНДА.

До райцентру доходять такі газети. Центральні. Правда 250 шт. в день. Известія, 53 шт. в день. Комсомольська Правда, 37 шт. Рядянська Україна, 386 шт. Правда України, 110 шт. Комсомолец України, 84 шт., Молодь України, 70 шт., Молоде Племє, 38 шт. в день. з Києва Радянська Україна, 316 шт. в день. Комсомолец України, 84 шт. Молодь України, 70 шт.

Обласна. Вільна Україна, 893 шт. в день. Львівська Правда 117 шт. Червоний Штандар 42 шт. Радянський Селянин 182 т.

Районні: Нове Життя 746 шт.

По селах вже роблять мітинги в справі жнив і в справі здачі контингенту.

ВОРОЖІ АКЦІЇ.

13.5.1947 р. в год. 8-й вечером прийшла група большевиків 10 чел. та зловили в селі хлопців які співали революційні пісні, – забрали їх до сільради де переведено ревізію під час найдено бефон на 100 крб.у Кучми Івана і Пелеха Михайла відставлено до Жовкви. (це діялось в Мокротині).

14.5. большевики які ходили за позикоро в селі Мокротин, зайшли до господаря Процайла Андрія який не хотів дати позики і в тому часі сховався до комори, большевики виважили двері, витягнули господаря та вкарали його за те карою 300 крб.

15.5. Большевики, які ходили за позикою в с. Мокротин, зайшли до господаря Бродик Василя, побили начиння, настріляли в хаті та загрозили, що якщо не дасть позики – спалять господарку.

16.5. група больш. перевела засідку в с. Зарудці.

17.5. група больш. перевела засідки в селах Вязова, Фійна і Крехів.

18.5. група більш. перевела засідки в с. Зарудці, у тернових – Журах, Полянах і прилеглім лісі. В Мокротині перевели арештування слідуючих громадян: Жур Миколу та Жур Теодора (обидва студенти), а в домах їх переведено ревізії, арештовано якогось хлопця, що скривався під псевдом «Чайка», Скіру Богдана літ 13 і Рудика Івана, літ 22. Всіх відвезено до Жовкви.

19.5. до с. Майдан приїхала група больш. 25 чол. та перевела облаву в селі на полях і лісі, перед вечером відійшли в напрямі Мокротина. Засідки перевели больш. в с.с. Вязова, Винники, Біла вул. в Жовкві, Фійні, провала. Крехів і Зарудці. 20.5. МГБ-ист Ковальський прийшов до с. Фійна, до сільради, де вихвалявся, що мусить зловити ще двох повстанців, які є у Фійні, опісля зайшов до групи большевиків, які конспіративно перебували в Бика Федя, а відтам вечером розійшлись по засідках в селі й присілках. До с. Зарудці приїхало машиною 20 пограничників. Через десять днів вони перебували конспіративно в пивницях старого двору, переводили засідки в селі, присілках і лісі. Засідка в с. Вязова група большевиків (ОББ) 14-ть чол. з двома сержантами перевела ревізії в с. Воля В., у грм. Звіра Василя та Романович Анни.

21.5. група больш. з Ковальським на чолі приїхала до с. Фійна, зайшли до Пушинського Федя якого вислали на прис. Голуби, що б той покликав Голуба Михайла, коли згаданий Голуб з'явився, Ковальський забрав його до сільради, але, що там діялось не відомо та коли вечером випущено

Голуба той мав порозбивану голову. На запит одного громадянина Голуб відповів, що Ковальський побив його за те, що не доніс, де є повстанці. В с. Воля В. група больш. 10 ч. на чолі з начальником МГБ та арештували гром. Кроша Івана, Дяк Славку та Піруса Михайла яких відставлено до Жовкви. – Група больш. перевела засідки в с. Воля В., прис. Нива і Завади.

22.5. групи большевиків перевела засідки в с. Гряда, Вязева. В Мокротині, на прис. Тернів, вісім больш. з прокурором ходили за залеглим контингентом. В с. Воля В. арештовано громадянина Куликівця Василя, ур. 1924 р. В монастирі оо. Василіян у Крехові відбувся відпуст – біля полудня приїхало 10 больш. та та арештували близько 35 молодих муштин, які прийшли на відпист. Оперативна група рейдувала по прис. Гутиське.

23.5. Ковальський, який оперує в околиці Крехова, зайшов до спиртзаводу і там арештував Салавня Івана і Фаринника Івана. В с. Воля В. больш. арештували гром. Заваду Федя та Куликівця Степана, яких відставлено до Жовкви. Засідка больш. в с. Пили і прс. Бардеги. До с. Кунин приїхали чотирйома машинами больш. та перевели списки які громадяни були арештовані, а які сидять у в'язницях.

24.5. до с. Мокротин приїхала машиною група больш. 10 чол. та арештувала Жур Олену і її слугу, зараз таки трійох больш. відставили їх до Жовкви, а решта зайшли до Кучми Івана, якого не було вдома, ждали до вечора та коли бачили, що він не приходить відійшли до Жовкви. Засідки больш. в с.с. Крехів, Фійна, Голуби, провала і біля монастиря. В с. Пили больш. перевели списки коров. Група больш. крутилась по лісі за Журами.

25.5. В с. Воля В. больш. арештували Кропа Івана, Вітревську Магдалину і Кочут Єву. В с. Фійна больш. арештували Кушнір Дмитра і його дві дочки Катрусю і Марійку. Група больш. 10 чол. із Жовкви зробили засідку біля будинків Кучми Івана, на яку увійшов гром. Іванець Григорій. Больш. почали стрілянину і ракетували, Іванця не ушкоджено, а придержали його. Обскочили хату та арештували господаря Кучму Василя літ 60 та його жінку літ 55 і сина Кучму Івана, ур. в 1921 році, який попередньо був арештований за бефон (17.5). По тім наскочили на хату Грех Теодора, де перевели ревізію, а опісля відійшли з арештованими до Жовкви. Родичів Кулик Івана звільнено 26.5, а його відставлено до Львова. Група больш. 50 чол. перевела облаву в лісі між Скварявою і Креховом.

26.5. большевики, які збирали позику в с. Мокротин (5 чол.) розломали двері до комори гром. Кунтового Михайла та ждали заки він верне до дому,

- вернув та позики таки не дав. Засідки больш. у Винниках і при вул. Широкий на пер. Жовкви, в с. Фійка, прс. Грицьки, папірня і Широка Дебра.

27.5. до с. Мокротин приїхали машинами біля 50 больш. машини залишили в селі, а самі розійшлись через Копанку на Поляни, а опісля – полями і в ліс між Журами і Полянами. Куди переходили, рвали мох та ломали галузки і це кидали по дорозі. Вечером вернули до Мокротина та машинами відїхали до Жовкви. Засідки в Жовкві при вул. Широкий і під Борком. О год. 4 рано трійома машинами приїхали больш. до с. Фійна, робили облаву по лісі в с. Майдан у деяких громадян і в школі ревізії переведено у гром. Костюка Івана і Барана Павла. При цім ходили по господарствах за їдженням хто не дав забирали все, що попадало під руки.

28.5. В с. Добросин участковий Шашлаков ще з двома большевиками переводили кооперативні збори. До села Пил приїхали вечером машиною большевики, розійшлись по засідках, а над раном відїхали. Засідка больш. в Зашкові, а рано зробили ревізію у гром. Кухаря Івана.

29.5. Засідка больш. в с. Зарудці а рано о 6:30 арештували 9 осіб по переслухання в фільварку 7 звільнено, а дві особи забрали до Брюхович. Большевики арештували в Рокитній таких гром. Рак Теодора, літ 47, Онисько Михайло – літ 27, Андрейко Андрій – літ 35. Арештованих відвезено до Брюхович. Група больш. яка переводила засідку в с. Крехов через ніч над раном зайшла до Шкуряк Єви і законспіровано заквартирували в столі. В с. Пили участковий з двома бійцями ходив за залеглим контингентом м'яса і молока. В Полянах большевики перевели кооперативні збори.

30.5. Большевики, які ходили за контингентом в Добросині зайшли до господаря Кугута Василя та зате, що не здав ще 10 кл. м'яса, забрали свиню, яку їм «дав» ще й насміхалися з него. В с. Липина больш. арештували Карабу Петра. Засідка больш. в с. Мацошин. Засідка больш. В Провалі, біля спірзаводу і біля монастиря, рано законспіровано заквартирували в Крехові. Рано 31.5. арештували Греня Федя на Рубені і його сина Влодка, батька звільнили, а сина забрали до Жовкви. 31.5 в с. Замочок больш. в с. Мацошин і Замочку. У вдови Мих. Катерини, від осені 1946 р. квартирує невідомий блище фін-агент в Гряді. Говорить, що він родом з Тернопільщини, що раніше крився, а зараз на фалшиві документи живе. 31.5. до цієї вдови (Мих.) прийшло 10 озброєних муштин, вдаючи повстанців – арештували цього фін-агента. Перевели його до сусідньої хати, де наказали заслонити вікна а з цим фін-агентом будьтоби вели слідство до рана.

Ранком МВД-дисти з Куликова оточили цю хату і почали одні на других стріляти (та все вгору) будьтоби повстанців втекло до ліса, а фін-агента та слідчого «повстанця» зловили живими – обох їх відпровадили до Куликова – після дня звільнили фін-агента. Говорив, що в МВД його дуже побили. Від цієї вдови випровадився.

1.6. У лісі на захід від Зашкова була провокативна боївка, яка шукала за "своїми". Вечером 13-ть з них пішло в напрямі Зашкова, тамки заквартирували конспіративно в столі «Орловича». Через день 2.6. а вечером відїшли. Большевики, які постійно переводять засідки в Зарудцях, прийшли до села, зробили звідзу большевицьку прибили на стовп та покликали господаря з Зарудець Зельмана Миколу і наказали йому закопати той стовп на могилі – той відмовився – тоді большевики його побили, так що лежав хворий, а стовп зі звідзою закопали на могилі самі та написали: "Смерть бандитам". Мимо того, що большевики стерегли тої звідзи вже 2.6. населення стовп усунуло і були розклеєні наші лозунги. Група большевиків з Янова переходила лісом на Майдан де були повстанці які зауважили большевиків та відкрили по них вогонь з автоматів, большевики, відстрілюючись, втекли, залишивши одного вбитого і одного тяжко пораненого, який згодом помер. До с. Пили з напрямку Замочку приїхало вісім больш. які мали на машині арештованих: Анастасію Креховець і «Перепілку». У Пилах арештували Щирбу Михайла, поздирали наші лозунги та виїхали до с. Добросин, де рівнож поздирали наші лозунги. Опісля виїхали до Жовкви. В с. Кунгин і Хитрейки участковий з трійома бійцями зривали наші лозунги. Засідки больш. у Винниках при вул. Білій, Широкий в Жовкві, в Замочку, Вязевій, Волі В., Липині.

В с. Рокитно большевики уряджували засідки від 15.5. до 1.6.

2.6. Большевики, які переводили засідки в с. Мацошин здержали людей, які йшли до раннього поїзду перевели коло них ревізії, а опісля звільнили. Засідка больш. в Зарудцях. До с. Майдан прийшла група больш. та забрала тих двох вбитих повстанцями попереднього дня, та арештували двох госп. Гниду Івана і Нетлюха Василя. В с. Полянах провокатор Клим з больш. ходив за контингентом. Засідки больш. на Винниках, вул. Білій і Широкий в Жовкві, в с.с. Замочок, Вязева, а в Воли В. ходили больш. поперебирані за жінок.

3.6. група больш. яка переводила ревізію у Мачіхи Томко на прис. Гаді, с. Добросин, вкрали під час ревізії 6 кг. меду і 18 кг. сала. МВД-сти з Брюхович намагались обікрасти господарів на

прис. Громи, с. Зашків та господарі криком відігнали. Большевики які були на заставі між Замочком та Пилами, зловили переходячого гром. Крехівця Михайла та питали його (удаючи повстанців) хто має грубі свині або багато коров бо ми, кажуть прийшли з Полегону, бо там голод. Засідки больш. в Зарудцях, Замочку.

4.6. Група больш. провела ревізію в гром. Яремка в Руді Крехів. Застави большевиків в збіжках під Вязовою і Замочком. Застава в Зарудцях.

5.6. В Зашкові група больш. законспіровано кватерувала у селі через два дні, нічю робили засідки – відіхали поїздом а потім знова вернули пішки де села. 5.6. приїхали больш. машиною та вкрали 5 корів а то: дві в попа в Тижника Степана і одну в Кропа Якіма. Селянин Тижник Степан при місячному світлі впізнав одного з МГБ, який кілька днів тому був у нього на ревізії. Група больш. переводила засідки в с. Замочок і присілках, через два дні. Засідка в Зарудцях, на Винниках вул. Біла і Широка. Больш. арештували в Жовкві Лучку Євгена, ур. 1926 році. Засідки больш. в Пилах, Ясиневиці, Щерби, Кунин і Вязова.

6.6. Большевики, які переходили лісом Бужина біля Воли, застрілили Сенкові Миколі, телицю, мимо цього, що господар упоминався за нею не віддали. Група больш. перевела ревізію у гром. Гана Романа на прис. Ясиневиці. Група больш. перевела ревізію у гром. Гана Романа на прис. Ясиневиці. Засідки у Зарудцях.

7.6. група больш., яка оперувала в околицях Зарудець, зникла, як і появилась. Засідка больш. в Воли В.

8.6. група більшовиків з Ковальським на чолі оперувала в лісі між Фійнею та Майданом, опосля на Гутиську, де перевели ревізію у Калитовського Івана і Калитовського Гаврила. В с. Добросин, прис. Паци, вісім "американців" зрабували господарів забираючи збіжжа і одержу. Застава в с. Вязева.

9.6. В с. Замочок больш. арештували: Пугач Катерину, ур. 1906 р. Мачіху Теклю ур. 1924 р. і Тижник Катерину ур. 1923 р. на прис. Кропи арештовано: Горлая Петра ур. 1895 р. і його доньку Катерину ур. 1924 р. в Зашкові больш. арештували Кунтогу Миколу, найшли у нього стару криївку – грозили Сибіром. В Мокротині больш. робили перегляд коней і возів. Група больш. яка переходила через присілок Журі, перевела ревізію у дівчат, які пасли корови шукали по кишнях і розплітали коси, опісля поробили застави по лісі і в т.зв. Широкий дебрі. В той час переходили лісом повстанці та попали на засідку – большевики відкрили вогонь в наслідок чого впав вбитим др.

Дирко. Тіло його больш. вложили на фіру якогось селянина, який виїхав по дрова, та відвезли до Жовкви. Хто тільки з цивільного населення переходив у тому часі дорогою куди везли тіло вбитого, больш. здержували і клали лицем до землі, щоби той не бачив кого везуть. В с. Фіна арештували больш. Гожельську Марійку. Большевики зробили засідку на прис. Лозові с. Воля В. коли вийшов з хати госп. Старий Василь, больш. його зловили держали до рана а відпускаючи казали присягнути, що нікому не скаже.

10.6. група больш. 20 чол. перевела ревізії на прис. Зіліні с. Зарудці, опісля арештували 15 громадян та відійшли в сторону Зашкова. Засідка в Пилах і Деревенці.

11.6. В руді – Крехів група больш. нічю перевела ревізію в госп. Пазана Яремка, опісля заквартирували, а рано відійшли в корчі не далеко хат. Група больш., яка держала застави між Мокротином та Журами перевела ревізії Дружбляк Андрія, Кунтогу Михайла, Кучми Василя і Грех Теодора, останнього арештували. Група больш. і колгоспники зі с. Сопошин приїхали фірами до с. Мокротин, де розібрали стодолу гром. Пелеха Михайла та перевезли до колгоспу в Сопошині. Всі колгоспники були озброєні в кріси. Засідки больш. в с.с.Замочок, Вязова та Липина.

12.6. Большевики, які тримали заставу між Журами і Мокротином, пробували вломитися до комори господаря Грех Дмитра, який почувши вийшов на двір та наробив крику. Большевики відступили. – Засідка больш. в Оплітній.

13.6. Перевірка больш. по хатах на прис. Кут с. Воля В. при чому арештувало Дяк Михайла. Група больш. перевела ревізію у гром. Біка Луки, розвалили пивницю та найшли десятистрілку. Біка Луку та його сина Михайла арештували. Рівнож переведено ревізію у гром. Сала Павла. Засідка больш. у Воли В.

14.6. група больш. перевела облаву в с. Майдан і Гутиську, по полях і лісу.

15.6. Застава больш. у Вязовій на яку увійшло тріох повстанців, больш. відкрили вогонь присвічуючи ракетами, та повстанці вицофавались без шкоди. Застава на Винниках.

Додаток до вісток: 29.5. до с. Маценін приїшла група больш. та перевела у деяких господарів ревізії, люди які вертали з вечірного поїзду були задержувані большевиками де їх заганяли до сільради і там перевіряли документи і переводили особисті ревізії. В той час селом переходили большевики спитали за пропуском на що повстанці відповіли вогнем з автоматів, та вицофавались без втрат.

Наші акції.

У цілому терені знищено всі телефонічні сполучення, забираючи телефонічні апарати або знищено їх на місцях. При цім всюди здемольовано сільради в документи які там находилися рівнож знищено. Рівнож понищено усі збірні молока, баньки забрано або знищено. Акції ці переведено в слідуючих селах, Замочок – молочарня, Вязова молочарня і телефон, Воля В. телефон, при цім стрінулись повст. з «американцями» яким вияснено наші цілі, Пили – телефон і молочарня, Добросин – телефон і молочарня, Кунин – молочарня, Хитрейки – молочарня, Крехів – молочарня, Скварява Н – телефон і молочарня. Майже у всіх селах понищено все устаткування та нема ще даних в яких і ще.

18.5. знищено в с. Липина трактор. В с. Сопожин виконано атентат на секретаря громади, та через неухвагу поранено одну жінку і вбито одного переселенця.

В с. Бір Куниньський бандит Жовтовський Микола ур. 1927 р. напав на східняка – «американця» Скрипник Петра, застрілив його та зрабував годинник і убрання. За те засуджено його на кару смерті через повішання. Жовтовського повішено в прилюднім місці та проголошено присуд, зрабовані речі повішено Жовтовському на шії – «американці» мали змогу переконатися, що у нас діє справедливість (втинок яким Жовтовський застрілив Скрипника рівнож повішено на покаранім Жовтовським).

В звязку з тим, що в цілому терені грасує багато злодіїв, деяких з них перевішено а то в Скваряві Н., в Борі Куниньським одного на прзв. Саламаха, та у Волі В. одного. В с. Замочок одного сексота і у Вязовій одного сексота. У Волі В. за співпрацю з большевиками знищено голову сільради Кальцінського.

НАШЕ СЕРЕДОВИЩЕ.

Постава населення до ворога, на скрізь ворожа. З кожним днем все більше і більше населення переконується, що Москва стремить тільки до того що б знищити нас морально і фізично. Рівнож совітські «благодаті» як пр. «добровільні» позики, податки, держпоставки, грабежі масово документовані на громадянмх, спричинюються до того, що ненависть і гнів народу стає як чорна хмара яка кожної хвилини грозить страшним гураганом, який тільки шукає місця де б йому найлекше вдарити.

ПОСТАВА ДО НАШОГО РУХУ

В міру того чим большевики більше притискають населення, тим більше воно набирає симпатій до нас і нашого руху. Кожні відвідини через

повстанців є населенням високо оціненими. Буває, що коли довший час повстанці до когось не зайдуть чується обидженим, як сказала одна жінка «Ви до мене не заходите а до багатих бо він і їсти має, що краще дати, зайдіть і до мене не погордуйте», щойно треба довших вияснень з нашої сторони, щоб зрозуміла, що не про їдження нам ходить а так складалось, що годі було зайти. Великий попит між населенням на нашу літературу, яку дуже цінять, бо там дістають багато відповідей на питання на які самі не раз немають відповіді, та набирають сил і віри в наше майбутнє.

Народ зітхає, щоб вже була ця війна і вірить в неї як здається не вірив ніколи ще, хто б де з ким не зійшовся звідки б не прийшов так тіки говорення, що про війну. На ту тему кружляють різні поголоси як, що у Львові вже большевики готують схрони проти бомб, запаси харчів, що мобілізують робітників – москалів в армію і т.п. Заразом журиться народ вже заздалегідь контингентом, який прийшлобся здавати як що війни не буде, а має бути 40% вищий від минулорічного.

Священники одинкі в Крехові оо. Василяни ще задержують нашу лінію а всі інші це спекулянти які хочуть «жити». Народ щораз то більше переконується про їхню моральну вартість та ще раз то більше оминає їхні «відправи» і піддає їх здоровій критиці. Народ вже побачив, що багато із них неріжняться від інших большевицьких агентів, бо тамті кричать давай для держави і й ті з проповіддальниці накликають «віддати державі, що їй належиться». Яскравим в цім випадку є василянин о. Панчишин який відправляє в Жовкві у Винницькій Церкві і часто накликає населення до різних адміністраційних заряджень, чи навіть критикує поміж людьми наш рух, наше населення обується. Батюшка – москаль, який відправляє в церкві оо. Василян у Жовкві змушений був виїхати, бо не мав з чого жити, тому, що населення його збойкотувало. Інші священники по селах не виступають так проти нашого руху, бо знають, що стріне відразу кара від народу – вдоволяються, що не мають з чого жити.

Санітарний стан населення взглядний. Назгал старається населення про гігену, та бувають бідаки, що неможуть роздобути навіть мила, бо на паску дороге, та все ж таки якимось дають собі раду і на загал в хатах чисто. Та останньо по селах починають показуватись венеричні недуги як наприклад в селах: Вязова 9 дівчат, в Руді Крехівській те до десяти і інших. Недугу цю наносять головню муштини які були в Німеччині чи в ЧА.

Господарчо населення дуже виснажене, є вже такі, що не мають куска хліба, а большевики тис-

нуть давай і давай, що небудь а дурь, тут молоко, то масло, м'ясо і інше. Буває, що селянин вивезе в місто трохи бараболю, чи яке теля як вродиться і то в місті відберуть. Як це мало місце в Жовкві де на торзі господарям пограбили телята, які вони продавали на податки, забрали біля 100 телят до колгоспу в Сопошині.

Переселенці на загалом держаться добре. Та бувають між ними такі які роблять брудну роботу з большевиками і досить багато між ними злодійів. Та ядро здорове і національно свідоме. Матеріально стоять середньо, та є і такі які не мають хліба а інші знова в наслідок спекуляції мають досить.

Так звані "американці" в дальшому тягують по цілому терені є між ними багато вартісних одиниць. Та останньо большевики посилили серед них агентуру, які просто нераз провокують населення або явно слідять а опісля водять большевиків. На Замочку мав місце такий випадок: два повстанці зайшли на квартиру до господині, американець прийшов до вікна та побачив їх, взяли його зі собою на стрих поговорили, про все широко вяснили, нагодували. Та ще оба були перемучені і забули за правила конспірації – поснули, американець втік та побіг до села повідомляти большевиків, це люди зважили і в час остерегли. Не треба було довго ждати як большевики почали підсуватися – повстанці вицофались. Або до одної хати під с. Вязова прийшов

такий американець і хоч дістав їсти, конечно намагався увійти до хати, на крик господині вибігла її дочка та сказала – забирайся мені з подвіря а то голову розвалю, я тебе знаю, ти недавно ще ходив з дротом та робив ревізії – на це американець відповів, я ходив і ще буду ходити з дротом. Це дуже ворожо успосіблює населення до американців і не всі хочуть зрозуміти, що це не всі такі, що це большевики цілево випустили агентів. Та є помічники і інші, стрічають дуже часто повстанців які з ними поговорять деколи обдарують, то кавалок сала, то білля, черевики то кілька рублів, дадуть літературу і розходяться – большевики про це не довідаються.

НАЦІОНАЛЬНІ МЕНШИНИ.

По селах чужинців немає. В райцентрі є багато москалів і наплив їх не устає. Кожний з них втікає з вимріяного «раю» в «некультурну» западню, бо тут ще можна пожитись, заробити, вкрати, ограбити "в бандеровцев". Наставлення тих москалів до українців наскрізь вороже. Поляків не багато, деякі старики. Жидів є теж кількох а ті як звичайно ясно не вистказують «бо ще не знати як воно буде».

СЛАВА УКРАЇНІ! – ГЕРОЯМ СЛАВА!

Постій, 20.6.1947 р. Аскольд

Джерело: ГДА СБУ (Галузевий державний архів Служби безпеки України). Фонд 13, справа 376, том 76, аркуші 236–248.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран В., Фіщук С. Україна післявоєнна: проблеми радянського повсякдення. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2023. С. 24–46.
2. Галів М., Ільницька Н., & Гранд М. Повсякденне життя населення Дрогобиччини (1947–1948): нове документальне свідчення. В В. Ільницький (Ред.), Західні землі України у перші післявоєнні роки (1944–1953): повсякденне життя: колективна монографія. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2022. С. 183–242.
3. Галів М., Свйонтик О., Ільницька Н. Повсякденне життя Дрогобиччини улітку 1946 р.: мовою одного документа. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2023. С. 148–164.
4. ГДА СБУ – Галузевий державний архів Служби безпеки України. Фонд 13. Справа 376. Том 76. Арк. 236–248.
5. Західні землі України у перші післявоєнні роки (1944–1953): повсякденне життя: колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2022. 370 с.
6. Ільницький В. Діяльність молодіжних націоналістичних організацій у Дрогобичі (1945–1952). *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. 2017. Спецвипуск III. С. 300–311.
7. Ільницький В. Молодіжна націоналістична організація у Дрогобичкому учительському інституті. *Літопис Бойківщини*. Журнал, присвячений дослідям історії, культури і побуту бойківського племені. 2019. Ч. 1/96 (107). С. 79–86.
8. Ільницький В. Повсякденне життя Крукеничини (1946–1947): за матеріалами звітної документації українських націоналістів. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи [колективна монографія]. Том 9: Дилеми сталого розвитку науки та освіти / [Наукова редакція: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін – Ужгород – Перемишль – Херсон: Посвіт, 2023. С. 48 – 59.
9. Ільницький В., Галів М. До історії діяльності молодіжних українських націоналістичних організацій на Дрогобиччині: нове документальне свідчення. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Спецвипуск II. Дрогобич: Посвіт, 2015. С. 475–485.
10. Ільницький В., Ільницька Н., Вовк Л. Особливості облаштування побуту націоналістами Карпатського краю ОУН (1945–1954). Повсякденне життя населення західних земель України у перші повоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький. Львів – Торунь: Liha-Pres, 2021. С. 172–199.
11. Ільницький В., Кантор Н. Нове документальне свідчення про повсякденне життя депортованих західноукраїнців (1946–1948). Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Том X: Ефекти участі в розвитку науки та освіти на відстані / [Ред.: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін–Ужгород–Херсон: Посвіт, 2021. С. 39–42.

12. Ільницький В., Кантор Н. Повсякденне життя на Дрогобищині (1946 р.): нове документальне свідчення. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія* / ред. кол. Юрій Стецик (головний редактор) та ін. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка. Випуск 7/49 (2021). С. 120–155.
13. Ільницький В., Кантор Н., Батюк Т. Повсякденне життя у Дрогобицькому учительському інституті: новий документ до історії (1946–1949). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. Випуск 6/48 (2021). С. 342–364.
14. Ільницький В., Кантор Н., Батюк Т. Повсякденне життя Миколаївщини (1946–1947): у матеріалах звітної документації українських націоналістів. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск 12/54, 371–440. doi: <https://doi.org/10.24919/2312-2595.12/54.283757>.
15. Ільницький В., Ярушак М. До історії діяльності молодіжних націоналістичних організацій у Дрогобицькій сільськогосподарській школі та Дрогобицькому нафтовому технікумі (1950–1951). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. Випуск 5/47 (2020). С. 427–449.
16. Медвідь О. Документальне свідчення про методи пропагандистської роботи більшовицьких органів влади в Станіславщині в першій половині 1949 р. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 245–266.
17. Патриляк І.К. «Встань і борись! Слухай і вір...»: українське націоналістичне підпілля та повстанський рух (1939–1960 рр.): монографія. Львів: Часопис, 2012. 592 с.
18. Повсякденне життя населення західних земель України у перші повоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький. Львів–Торунь: Liha-Pres, 2021. 380 с.
19. Попп Р. Звіт проводу ОУН за перше півріччя 1949 р. як джерело вивчення повсякдення населення Львівщини у перші повоєнні роки. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 186–244.
20. Проблеми гуманітарних наук: збірник наук. праць ДДПУ ім. І. Франка. Серія Історія. Дрогобич: Гельветика, 2022. Вип. 11/53. 328 с.
21. Свійонтик О., & Галів М. Повсякденні аспекти шкільництва на Дрогобищині в 1947–1948 р.: нове документальне свідчення. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 44 (1). С. 4–12.
22. Сергійчук В. Український здвиг: боротьба 1939–1955 рр. Київ: Українська Видавнича Спілка, 2005. 392 с.
23. Старжець В. Антирадянська діяльність студентської молоді у Західній Україні (1944–1953 рр.). Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 47–67.
24. Стрільчук Л. Повсякдення репатріантів: від перевірконофільтраційних таборів до соціалізації в радянській дійсності у перше повоєнне десятиліття Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 83–111.
25. Western Ukrainian lands in the first postwar years (1944–1953): everyday life: Collective Monograph / red. V. Ilnytskyi. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. 128 p.

REFERENCES

1. Baran V., Fishchuk S. (2023). Ukraina pisliavoienna: problemy radianskoho povsiakdennea [Postwar Ukraine: Problems of Soviet Everyday Life]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 24–46. [in Ukrainian].
2. Haliv M., Ilnytska N., & Hrand M. (2022). Povsiakdenne zhyttia naselennia Drohobychchyny (1947–1948): nove dokumentalne svidchennia [Everyday Life of the Population of Drohobychchyna (1947–1948): New Documentary Evidence]. V V. Ilnytskyi (Red.), Zakhidni zemli Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): povsiakdenne zhyttia: kolektyvna monohrafiia. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». S. 183–242. [in Ukrainian].
3. Haliv M., Sviyntyk O., Ilnytska N. (2023). Povsiakdenne zhyttia Drohobychchyny ulitku 1946 r.: movoiu odnogo dokumenta [Everyday life of Drohobych region in the summer of 1946: in the language of one document]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 148–164. [in Ukrainian].
4. HDA SBU – Haluzevyi derzhavnyi arkhiv Sluzhby bezpeky Ukrainy [Branch State Archive of the Security Service of Ukraine]. F. 13. Spr. 376. T. 76. Ark. 236–248.
5. Zakhidni zemli Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): povsiakdenne zhyttia: kolektyvna monohrafiia [Western lands of Ukraine in the first post-war years (1944–1953): everyday life: collective monograph] / vidp. red. V. Ilnytskyi. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2022. 370 s. [in Ukrainian].
6. Ilnytskyi V. (2017). Dialnist molodizhnykh natsionalistichnykh orhanizatsii u Drohobychi (1945–1952) [Activities of youth nationalist organizations in Drohobych (1945–1952)]. Drohobyskyi kraieznavchyi zbiryk. Spetsvypusk III. S. 300–311. [in Ukrainian].
7. Ilnytskyi V. (2019). Molodizhna natsionalistychna orhanizatsiia u Drohobyskomu uchytelskomu instytuti [Youth Nationalist Organization at the Drohobych Teachers' Institute]. Litopys Boikivshchyny. Zhurnal, prysviacheniy doslidam istorii, kultury i pobutu boikivskoho plemeny. Ch. 1/96 (107). S. 79–86. [in Ukrainian].
8. Ilnytskyi V. (2023). Povsiakdenne zhyttia Krukenychyny (1946–1947): za materialamy zvitnoi dokumentatsii ukrainskykh natsionalistiv [Everyday Life in Krukenychyna (1946–1947): Based on Materials from the Reporting Documentation of Ukrainian Nationalists]. Rozvytok suchasnoi osvity i nauky: rezultaty, problemy, perspektyvy [kolektyvna monohrafiia]. Tom 9: Dylemy staloho rozvytku nauky ta osvity / [Naukova redaktsiia: Ya. Gzhesiak, I. Zymomria, V. Ilnytskyi]. Konin – Uzhhorod – Peremysl – Kherson: Posvit. S. 48 – 59. [in Ukrainian].

9. Ilnytskyi V., Haliv M. (2015). Do istorii diialnosti molodizhnykh ukrainskykh natsionalistychnykh orhanizatsii na Drohobychchyni: nove dokumentalne svidchennia [To the history of the activities of youth Ukrainian nationalist organizations in the Drohobych region: new documentary evidence]. Drohobytskyi kraieznavchyi zbirnyk. Spetsvypusk II. Drohobych: Posvit. S. 475–485. [in Ukrainian].
10. Ilnytskyi V., Ilnytska N., Vovk L. (2021). Osoblyvosti oblashtuvannia pobutu natsionalistamy Karpatskoho kraiu OUN (1945–1954) [Peculiarities of the arrangement of life by nationalists of the Carpathian region of the OUN (1945–1954)]. Povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi povienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi. Lviv – Torun: Liha-Pres. S. 172–199. [in Ukrainian].
11. Ilnytskyi V., Hrynyk L., & Kantor N. (2022). Povstanske povsiakdenne u voienynykh realiakh (1944–1950-i rr.): vybrani pytan- nia [Rebel Everyday Life in Wartime Realities (1944–1950s): Selected Issues]. In V. Ilnytskyi (Ed.), Zakhidni zemli Ukrainy u pershi pislivoienni roky (1944–1953): povsiakdenne zhyttia: kolektyvna monohrafiia – Western Lands of Ukraine in the First Post-War Years (1944–1953): Everyday Life: Collective Monograph (). Riga, Latvia: "Baltija Publishing". Pp. 94–115 [in Ukrainian].
12. Ilnytskyi V., Kantor N. (2021). Nove dokumentalne svidchennia pro povsiakdenne zhyttia deportovanykh zakhidnoukrainsiv (1946–1948) [New documentary evidence about the everyday life of deported Western Ukrainians (1946–1948)]. Rozvytok suchasnoi osvity i nauky: rezultaty, problemy, perspektyvy. Tom X: Efekty uchasti v rozvytku nauky ta osvity na vidstani/ [Red.: Ya. Gzhesiak, I. Zymomria, V. Ilnytskyi]. Konin–Uzhhorod–Kherson: Posvit. S. 39–42. [in Ukrainian].
13. Ilnytskyi V., Kantor N., Batiuk T. (2021). Povsiakdenne zhyttia u Drohobytskomu uchytelskomu instytuti: novyi dokument do istorii (1946–1949) [Everyday life in the Drohobych Teachers' Institute: a new document for history (1946–1949)]. Problemy humani- tarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriiia Istoriia. Vypusk 6/48. S. 342–364. [in Ukrainian].
14. Ilnytskyi V., Kantor N., Batiuk T. (2023). Povsiakdenne zhyttia Mykolaivshchyny (1946–1947): u materialakh zvitnoi doku- mentatsii ukrainskykh natsionalistiv [Everyday life in the Mykolaiv region (1946–1947): in the materials of the reporting documentation of Ukrainian nationalists]. Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriiia Istoriia. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vypusk 12/54, 371–440. doi: <https://doi.org/10.24919/2312-2595.12/54.283757>. [in Ukrainian].
15. Ilnytskyi V., Yarushak M. (2020). Do istorii diialnosti molodizhnykh natsionalistychnykh orhanizatsii u Drohobytskii sils- kohospodarskii shkoli ta Drohobytskomu naftovomu tekhnikum (1950–1951) [To the history of the activities of youth nationalist organizations in the Drohobych Agricultural School and the Drohobych Oil Technical School (1950–1951)]. Problemy humanitar- nykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Droho-bytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriiia Istoriia. Vypusk 5/47. S. 427–449. [in Ukrainian].
16. Medvid O. (2023). Dokumentalne svidchennia pro metody propahandystskoi roboty bilshovytskykh orhaniv vlady v Stan- yslavivshchyni v pershii polovyni 1949 r. [Documentary evidence about the methods of propaganda work of the Bolshevik authorities in the Stanislaviv region in the first half of 1949]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pislivoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". S. 245–266. [in Ukrainian].
17. Patryliak I.K. (2012). «Vstan i borys! Slukhai i vir...»: ukrainske natsionalistychne pidpillia ta povstanskyi rukh (1939 – 1960 rr.) / [“Rise and Fight! Listen and Believe...”: The Ukrainian Nationalist Underground and the Insurgent Movement (1939–1960)]: monohrafiia. Lviv: Chasopys. 592 s. [in Ukrainian].
18. Everyday Life of the Population of the Western Lands of Ukraine in the First Postwar Years (1944–1953): A Collective Monograph. Ilnytskyi, V. (ed.). Lviv–Torun: Liha-Pres, 2021. 380 pp. [in Ukrainian].
19. Popp R. (2023). Zvit provodu OUN za pershe pivrichchia 1949 r. yak dzerelo vyvchennia povsiakdenne naselennia Lvivsh- chyny u pershi povienni roky [The OUN leadership for the first half of 1949 as a source for studying the everyday life of the population of the Lviv region in the first post-war years]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pislivoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". S. 186–244. [in Ukrainian].
20. Problems of the Humanities: Collection of Scholarly Works of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Series: History. Drohobych: Helvetyka, 2022, vol. 11/53. 328 pp. [in Ukrainian].
21. Sviontyk O., & Haliv M. (2021). Povsiakdenne aspekty shkilnytstva na Drohobychchyni v 1947–1948 r.: nove dokumentalne svidchennia. [Everyday Aspects of Schooling in Drohobych Region in 1947–1948: New Docu-mentary Evidence]. Aktualni pytan- nia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Vyp. 44 (1). S. 4–12. [in Ukrainian].
22. Serhiychuk, V. The Ukrainian Uprising: The Struggle, 1939–1955. Kyiv: Ukrainian Publishing Union, 2005. 392 pp. [in Ukrainian].
23. Starzhets V. (2023). Antyradianska diialnist studentskoi molodi u Zakhidnii Ukraini (1944–1953 rr.) [Anti-Soviet activity of student youth in Western Ukraine (1944–1953)]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pislivoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". S. 47–67. [in Ukrainian].
24. Strilchuk L. (2023). Povsiakdenne repatriantiv: vid perevirochnofiltratsiinykh taboriv do sotsializatsii v radianskii diisnosti u per- she poviennie desiatylittia [Everyday life of repatriates: from screening and filtration camps to socialization in Soviet reality in the first post-war decade]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pislivoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: "Baltija Publishing". S. 83–111. [in Ukrainian].
25. Western Ukrainian lands in the first postwar years (1944–1953): everyday life: Collective Monograph / red. V. Ilnytskyi. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2023. 128 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)



Ореста КАРПЕНКО,

orcid.org/0000-0003-1841-882X

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри загальної педагогіки та дошкільної освіти

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) okarpenko@dsru.edu.ua

Микола ГАЛІВ,

orcid.org/0000-0001-7068-3124

доктор педагогічних наук, професор,

професор кафедри історії України та правознавства

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна),

старший науковий співробітник відділу новітньої історії

Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича Національної академії наук України

(Львів, Україна) halivm@yahoo.com

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА (2014–2026) У ЦИФРОВИХ НАРАТИВАХ УКРАЇНИ: ТИПОЛОГІЯ ТА ОСВІТНІЙ ВИМІР

У статті проаналізовано цифрові наративи російсько-української війни 2014–2026 рр., здійснено їх типологізацію за ідейно-функціональними та комунікативними ознаками. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, медіакомунікаційного та функціонально-комунікативного підходів із використанням методів контент-аналізу, дискурс-аналізу, типологізації, порівняльного аналізу та інтерпретації цифрових аудіовізуальних джерел. В результаті дослідження встановлено, що цифрові наративи виконували не лише інформаційну, а й мобілізаційну, меморіальну, доказову, психологічну та освітню функції. Їх специфіка полягала у мультимедійності, високій швидкості поширення, інтерактивності, меметичності та здатності оперативно реагувати на події війни. У дослідженні запропоновано типологію цифрових наративів, побудовану на ідейному та функціонально-комунікативному підходах. На цій основі виділено мобілізаційно-патріотичні, документально-засвідчувальні (доказові) та меметично-гумористичні цифрові наративи. З'ясовано, що мобілізаційно-патріотичні наративи були спрямовані на консолідацію українського суспільства, підтримку морального духу та формування віри у перемогу. Вони формували образ героїчного спротиву через наративи про «кіборгів», Широкинську операцію, волонтерський рух, «Привида Києва», оборону острова Зміїний та ін. Документально-засвідчувальні цифрові наративи забезпечували фіксацію воєнних злочинів, формування доказової бази та міжнародну комунікацію щодо війни. Їх важливими прикладами стали цифрові свідчення про Іловайську трагедію, події у Бучі та Маріуполі тощо. Меметично-гумористичні наративи виконували функцію психологічного спротиву та емоційної адаптації суспільства, використовуючи іронію, сатиру та меметичні форми цифрової культури. Доведено, що цифрові наративи мають значний освітній потенціал і можуть ефективно використовуватися у навчанні історії України в 11 класі. Вони сприяють формуванню критичного мислення, медіаграмотності, навичок аналізу цифрових джерел та історичної емпатії.

Ключові слова: цифрові наративи, сучасна російсько-українська війна, геноцид, інформаційний простір, освіта.

Oresta KARPENKO,

orcid.org/0000-0003-1841-882X

PhD hab. (Education), Professor;

Professor at the Department of General Pedagogy and Preschool Education

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) okarpenko@dspu.edu.ua)

Mykola HALIV,

orcid.org/0000-0001-7068-3124

PhD hab. (Education), Professor;

Professor at the Department of Ukraine's History and Law

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine),

Senior Research Fellow at the Department of Contemporary History

Ivan Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies, NAS of Ukraine

(Lviv, Ukraine) halivm@yahoo.com

THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (2014–2026) IN DIGITAL NARRATIVES OF UKRAINE: TYPOLOGY AND EDUCATIONAL DIMENSION

The article analyzes digital narratives of the Russian-Ukrainian War of 2014–2026, and typifies them according to ideological, functional, and communicative characteristics. The research methodology is based on a combination of historical-cultural, media-communication, and functional-communicative approaches using the methods of content analysis, discourse analysis, typology, comparative analysis, and interpretation of digital audiovisual sources. As a result of the study, it was found that digital narratives performed not only informational, but also mobilization, memorial, evidentiary, psychological, and educational functions. Their specificity was multimedia, high speed of distribution, interactivity, memeticity, and the ability to respond promptly to the events of the war. The study proposes a typology of digital narratives, built on ideological and functional-communicative approaches. On this basis, mobilization-patriotic, documentary-evidence (evidence) and memetic-humorous digital narratives were distinguished. It was found that mobilization-patriotic narratives were aimed at consolidating Ukrainian society, supporting morale and forming faith in victory. They formed the image of heroic resistance through narratives about «cyborgs», the Shyrokyyn operation, the volunteer movement, the «Ghost of Kyiv», the defense of Zmiinyi Island, etc. Documentary-evidence digital narratives provided the recording of war crimes, the formation of an evidentiary base and international communication about the war. Their important examples were digital evidence about the Ilovaisk tragedy, events in Bucha and Mariupol, etc. Memetic-humorous narratives performed the function of psychological resistance and emotional adaptation of society, using irony, satire and memetic forms of digital culture. It is proven that digital narratives have significant educational potential and can be effectively used in teaching the history of Ukraine in the 11th grade. They contribute to the formation of critical thinking, media literacy, skills in analyzing digital sources and historical empathy.

Key words: digital narratives, modern Russian-Ukrainian war, genocide, information space, education.

Постановка проблеми. Російсько-українська війна 2014–2025 рр. стала не лише масштабним воєнно-політичним конфліктом, а й одним із перших глобальних збройних протистоянь епохи цифрової комунікації. Соціальні мережі, відеоплатформи, месенджери, онлайн-медіа та цифрові архіви перетворилися на важливі інструменти інформаційної боротьби, суспільної мобілізації, міжнародної комунікації та формування історичної пам'яті. У цифровому просторі виникли численні наративи, які репрезентували героїзм українського спротиву, документували воєнні злочини Росії, деконструювали російські пропагандистські міфи та формували емоційне сприйняття війни в Україні й світі. Особливого значення набули відеонаративи, меметичні форми комунікації, цифрові щоденники, історичні блоги та мульти-

медійні проекти, орієнтовані на різні аудиторії та покоління користувачів цифрового середовища. Попри значну увагу дослідників до інформаційної війни та медіакомунікації, проблема типологізації українських цифрових наративів про російсько-українську війну та з'ясування їхнього освітнього потенціалу ще не отримала належного комплексного висвітлення.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика цифрових наративів розвивається у межах цифрової гуманітаристики, медіастудій та наратології. Теоретичні основи цифрової наратології були закладені Дж. Мюррей у праці «Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace», де дослідниця розглянула трансформацію наративу в умовах інтерактивного цифрового середовища та кіберпростору (Murray, 1997). Важливий внесок у

розвиток концепції цифрових наративів зробила А. Енслін, яка проаналізувала взаємодію цифрової літератури, інтерактивних медіа та ігрових механік у формуванні сучасної оповіді (Ensslin, 2014). У контексті російсько-української війни цифрові наративи стали важливим об'єктом досліджень інформаційної війни та пропаганди. О. Брусиловська та І. Максименко дослідили російські медійні дискурси війни 2022 р., зосередившись на механізмах легітимізації агресії та функціонуванні пропаганди у цифровому просторі (Brusylovskaya, Maksymenko, 2023). Низка праць присвячені поширенню російських наративів у соціальних мережах і месенджерах. Зокрема, Г. Генлі, Д. Кумар і З. Дюрюмерік проаналізували трансляцію російських державних наративів у Reddit (Hanley, Kumar, Durumeric, 2022), а П. Джерард, С. Волкова та інші автори дослідили еволюцію інформаційних наративів у Telegram під час російсько-української війни (Gerard, Volkova, Penafiel, Lerman, Weninger, 2024). Відзначимо й праці дослідників інформаційного виміру російсько-української війни: О. Лисенка (Лисенко, 2022), В. Грицюка (Грицюк, 2023), Л. Якубової (Якубової, 2023), В. Ільницького, В. Старки, М. Галіва, О. Карпенко (Ільницький, Старка, Галів, 2022; Галів, Ільницький, 2023; Галів, Ільницький, Карпенко, 2024; Галів, Карпенко, 2024).

Мета статті – проаналізувати цифрові наративи російсько-української війни 2014–2025 рр., здійснити їх типологізацію за ідейно-функціональними та комунікативними ознаками, охарактеризувати їхній зміст, цільову аудиторію та суспільні функції, а також визначити можливості використання цифрових наративів у навчанні історії України та формуванні медіаграмотності учнів старшої школи.

Виклад основного матеріалу. Цифрові наративи – це створені, поширювані та споживані у цифровому середовищі (соціальні мережі, месенджери, відеоплатформи, онлайн-медіа, цифрові архіви, ігрові та мультимедійні середовища) сюжетно та смислово організовані повідомлення, які інтерпретують події, формують колективні уявлення, емоції, ідентичності та моделі поведінки аудиторії. У контексті російсько-української війни цифрові наративи виступають інструментом інформаційної боротьби, суспільної мобілізації, конструювання історичної пам'яті, міжнародної комунікації та емоційної консолідації українського суспільства.

Наголосимо, що наратив – це не просто інформація, а впорядкована історія з героями, ворогом, конфліктом, моральним висновком. Цифровий

характер наративу означає його мультимедійність, швидке поширення, інтерактивність, алгоритмічне просування, мережеву реплікацію, меметичність, а також участь аудиторії у творенні змісту. В основу типології цифрових наративів, звісно, можна покласти техніко-функціональні параметри. Однак, на нашу думку, доцільно використати ідейний та функціонально-комунікативний підходи до класифікації (типологізації) цифрових наративів. На цій основі виділимо цифрові наративи: а) мобілізаційно-патріотичні; б) документально-засвідчувальні (доказові); в) меметично-гумористичні.

Мобілізаційно-патріотичні цифрові наративи стали одним із ключових елементів українського інформаційного простору впродовж російсько-української війни 2014–2025 рр. Їх основною функцією була консолідація суспільства, підтримка морального духу населення та війська, формування готовності до спротиву й утвердження української політичної ідентичності. Такі наративи базувалися на героїзації українських військових, добровольців, волонтерів та цивільного населення, яке долучалося до боротьби з російською агресією. Їх характерними рисами стали емоційна насиченість, символічність, меметичність та швидке поширення через Facebook, YouTube, Telegram, TikTok, Instagram та інші цифрові платформи.

Перший етап формування таких наративів припав на 2014–2015 рр., коли український цифровий простір реагував на анексію Криму та початок бойових дій на Донбасі. Одним із найпоширеніших став наратив про «кіборгів» – захисників Донецького аеропорту. У цифровому середовищі цей образ набув символічного значення незламності українських військових. Публікації у Facebook, відеосюжети, документальні ролики та меми формували образ українського солдата як людини надзвичайної витривалості та жертвовності. Основною ідеєю наративу було утвердження думки про моральну перевагу українських захисників над російськими та проросійськими силами (Кіборги вистояли, 2025). Цільовою аудиторією виступало українське суспільство, особливо молодь та волонтерське середовище.

До мобілізаційно-патріотичних і водночас військово-документальних цифрових наративів належать тексти і фільми про Широкинську операцію належать до. Їх основна функція полягала у демонстрації ефективності українських добровольчих та військових підрозділів у стримуванні російського наступу на Маріуполь у 2015 р. Одним із ключових цифрових наративів став документальний фільм

та медійний цикл про участь полку «Азов» у боях за Широкине. У цих відео операція подається як стратегічно важливий етап оборони Маріуполя та приклад успішних наступальних дій українських сил (Азов: історія, яка продовжується, б. д.). Центральною ідеєю є образ українських добровольців як мотивованої сили, здатної стримати російський наступ. Важливим складником цього нарративу стали відео евакуації цивільного населення Широкиного у лютому 2015 р. Такі ролики виконували не лише документальну, а й гуманітарну функцію, демонструючи небезпеку для мирного населення та руйнування цивільної інфраструктури (Евакуація цивільного населення, б. д.).

Важливим мобілізаційним нарративом 2014–2016 рр. став і волонтерський дискурс, пов'язаний із цифровою самоорганізацією суспільства. Через Facebook та інші платформи поширювалися історії про допомогу армії, збори коштів, постачання амуніції та медичного обладнання. У такий спосіб формувався образ «народної армії», яку підтримує все суспільство (Панькова, Касперович, Іщенко, 2016). Аудиторією цього нарративу були громадяни України, українська діаспора та міжнародні донори. Тематика волонтерського руху продовжує займати вагоме місце серед цифрових нарративів російсько-української війни (Ми знову покликали своїх, 2022).

Новий етап розвитку мобілізаційно-патріотичних цифрових нарративів розпочався після повномасштабного вторгнення Росії у 2022 р. Одним із найвідоміших прикладів став нарратив про «Привида Києва» – збірний образ українського військового льотчика, який нібито самотужки збивав російські літаки над столицею. Попри подальше уточнення його символічного характеру, цей сюжет виконував важливу психологічно-мобілізаційну функцію (Хто такий «Привид Києва», 2022; Вирішальний бій над Хрещатиком, 2022; Ексклюзив ТСН, 2022). Він був орієнтований як на українське населення, так і на міжнародну аудиторію. Іншим прикладом став цифровий нарратив, пов'язаний із фразою «Рускій военний корабль, іди...». Аудіозапис відповіді українського прикордонника російському кораблю швидко став глобальним мемом та символом українського спротиву («Рускій военний корабль...», 2022). Основна ідея нарративу полягала у демонстрації незламності українців та моральної переваги над агресором.

Характеризуючи мобілізаційно-патріотичні, відзначимо й продукцію українських блогерів, зокрема істориків. Одним із найважливіших у цьому ключі, на нашу думку, став проєкт Акіма

Галімова «Реальна історія», започаткований після повномасштабного вторгнення 2022 р. Його головна ідея полягала у спростуванні російських історичних міфів про Україну та доведенні окремішності української історії й державності. У відео «Україна мала стати незалежною ще у 18 столітті...» автор пояснює, як Російська імперія системно знищувала українські політичні еліти та автономні інституції. Відео орієнтоване насамперед на молодіжну аудиторію YouTube та користувачів соціальних мереж, які споживають історичний контент у популярній формі (Україна мала стати незалежною, б. д.). Відзначимо й відео історика Олександра Алфьорова «Історія російсько-українських війн». У ньому війна 2014–2025 рр. подається як продовження багатовікового російсько-українського протистояння. Автор наголошував, що сучасна агресія Росії є не випадковим конфліктом, а закономірним етапом імперської політики Москви щодо України (Олександр Алфьоров, б. д.). Відео орієнтоване на аудиторію, яка прагне отримати історичне пояснення сучасної війни.

Документально-засвідчувальні цифрові нарративи стали важливим інструментом фіксації подій війни, документування воєнних злочинів та формування доказової бази для міжнародних судових і правозахисних інституцій. Їх особливістю було поєднання фото-, відеоматеріалів, цифрових архівів, свідчень очевидців, супутникових знімків та інтерактивних платформ. У 2014–2015 рр. одним із ключових прикладів стали цифрові нарративи про Іловайську трагедію. У соціальних мережах, онлайн-медіа та YouTube активно поширювалися свідчення українських військових про події «Іловайського котла» та порушення Росією домовленостей щодо «зеленого коридору» (Джулай, 2015; Штогрін, Подрейко, Фартушок, 2016; Пагулич, 2019). Основна ідея цих нарративів полягала у демонстрації прямої участі Росії у війні на Донбасі. Відомим став короткометражний документальний фільм «Іловайський котел». У ньому через свідчення учасників боїв, архівні кадри та фронтову хроніку реконструюються події серпня 2014 р. Основна ідея фільму — показати не лише військову трагедію, а й психологічний досвід українських бійців, які опинилися в оточенні після вторгнення регулярних російських військ («Іловайський котел», б. д.). Відзначимо й документальний фільм «Іловайськ. Вижити!». Його структура побудована навколо персональних історій військових, які змогли вирватися з оточення. Відео формує нарратив жертвності, героїзму та водночас державної травми (Документальний фільм, б. д.). Особливу увагу автори приділяють

порушенню Росією домовленостей про «зелений коридор». Ці фільми орієнтовані на широку українську аудиторію та використовуються у меморіальних практиках.

У цей же час сформувався цифровий наратив навколо катастрофи рейсу МН17 у липні 2014 р. Українські медіа та міжнародні розслідувальні групи поширювали цифрові докази причетності російських сил до збиття літака (Літак МН17, 2016; Драчук, 2019; Гаврилець, 2024). Цільовою аудиторією виступала міжнародна спільнота.

У 2022 р. центральне місце посіли цифрові свідчення масових убивств цивільного населення у Бучі. Фото-, відеоматеріали та супутникові знімки стали важливим елементом міжнародної комунікації та делегітимації російської політики (Мазуренко, 2022; У Бучі після де окупації, 2022; Коли день здався роком, 2024). У цьому контексті Важливу роль відігравав і цифровий «Архів війни» (Ukraine War Archive), який систематизував фото-, відеоматеріали та супутникові знімки війни (Архів війни, б. д.). Основною його функцією стало збереження доказів для майбутніх судових процесів та історичної пам'яті. Слід відзначити і такі цифрові наративи як цифрові щоденники мешканців Маріуполя у Telegram, TikTok та YouTube, які фіксували життя міста під час облоги (Полівчак, Копистинська, 2022; Сухорукова, 2022; 15 днів у блокаді, 2022). Ці матеріали персоналізували війну та створювали ефект присутності для міжнародної аудиторії.

Відзначимо й документальні фільми, поширювані в цифровому форматі. Одним із найвідоміших прикладів став документальний фільм «Маріуполь. Окупація», присвячений життю мешканців міста після російської окупації. У центрі сюжету – повсякденне виживання цивільного населення, руйнування міського простору та атмосфера страху й гуманітарної катастрофи (Маріуполь. Окупація, б. д.). Основна ідея фільму полягала у демонстрації наслідків російської окупації для мирного населення. Аудиторією виступали українські та міжнародні глядачі. Схожу функцію виконував проєкт Ukraïner «Маріуполь у блокаді», який через відеосвідчення мешканців міста персоналізував трагедію облоги (Маріуполь можливостей, б. д.). На відміну від традиційних телевізійних сюжетів, такі цифрові історії створювали ефект «присутності» та емоційного співпереживання. Надзвичайно важливими стали й відеоматеріали про Бучу. Відео президента України, журналістські розслідування та документальні фільми фіксували наслідки окупації, масові вбивства цивільного населення, тортури та руйнування

міста (Окупація Бучі, б. д.). Такі відеонаративи виконували водночас інформаційну, меморіальну та доказову функції.

Меметично-гумористичні наративи виконували функцію психологічного спротиву та емоційної адаптації суспільства до війни. Їх особливістю були іронія, сатиричність, лаконічність та висока швидкість поширення. У 2014–2015 рр. популярності набули меми про «ввічливих людей» («зелених чоловічків»), які висміювали заперечення Росією участі своїх військових в анексії Криму (Шурхало, 2024). Основна ідея наративу полягала у демонстрації абсурдності російської пропаганди. Поширеними були також меми про «розп'ятого хлопчика» як символ фейковості російських пропагандистських сюжетів (В американському серіалі, 2018). Аудиторією виступали українські користувачі соцмереж та міжнародна публіка. Після 2022 р. надзвичайної популярності набув мем «бавовна», який використовувався для позначення вибухів на окупованих територіях та в Росії (Спалек, 2023). Його основна функція – висміювання російської цензури. Іншим прикладом став образ «Чмоні» – деморалізованого російського солдата, фотографія якого перетворилася на вірусний мем (Скоростецький, 2022). Водночас фраза «Доброго вечора, ми з України» стала глобальним аудіомемом та символом української цифрової суб'єктності (Крикуненко, 2022). Одним із найпоширеніших меметично-гумористичних цифрових наративів 2022 р. стали TikTok- та YouTube-відео про так звані «тракторні війська України», у яких українські фермери буксирували або захоплювали російську військову техніку. Ці сюжети швидко набули вірусного характеру, трансформувались у меми, короткі відео, онлайн-ігри та елемент міжнародного медійного образу українського спротиву (Українські трактори, б. д.; «Тракторні війська», 2022; Український трактор з танком на буксирі, 2022; Конопльова, 2022). Основна ідея цього наративу полягала у висміюванні російської армії та демонстрації народного характеру українського спротиву.

Цифрові наративи російсько-української війни все частіше використовуються в *освітньому процесі*, зокрема під час викладання історії України у старшій школі. Сучасна історична освіта дедалі більше орієнтується на формування критичного мислення, медіаграмотності, уміння аналізувати джерела та інтерпретувати візуальну інформацію. Саме тому цифрові відеонаративи, документальні матеріали, історичні блоги та мультимедійні проєкти є не лише ілюстративним матеріалом, а й повноцінним історичним джерелом для аналізу на

уроках. У методичних працях українських педагогів наголошується, що використання відеоматеріалів на уроках історії сприяє розвитку критичного мислення учнів, формує навички аналізу історичних інтерпретацій та допомагає учням усвідомити, що історія може мати різні способи репрезентації (Про використання відеоматеріалів, 2018). Дослідниці В. Молоткіна та Л. Хмельницька підкреслюють, що робота з візуальними та цифровими джерелами дозволяє ефективніше формувати історичне мислення та медіаграмотність школярів (Молоткіна, Хмельницька, 2023: 237–238).

Безумовно, найбільш доцільним використання таких цифрових наративів є у 11 класі під час вивчення тем «Україна в умовах незалежності», «Револьюція Гідності», «Російсько-українська війна», «Україна в сучасному світі», а також у межах інтегрованих курсів громадянської освіти. Наприклад, відео Акіма Галімова та проєкту «Реальна історія» можуть використовуватися для аналізу російських історичних міфів щодо України, Київської Русі, козацтва та української державності. Такі матеріали доцільно застосовувати під час вивчення теми про формування української національної ідентичності та інформаційну війну Росії проти України. Учні можуть аналізувати аргументацію автора, джерела, способи візуалізації та елементи деконструкції імперських наративів. Відео Олександра Алфьорова та проєкту «Історія без міфів» доцільно використовувати для поглиблення тем, пов'язаних із російсько-українськими відносинами, політикою Російської імперії та СРСР щодо України, а також для пояснення історичних витоків сучасної війни. Особливу цінність такі відео мають для розвитку навичок порівняння історичних інтерпретацій та виявлення пропагандистських конструкцій. Документально-свідчі відеонаративи про Бучу, Маріуполь, Ірпінь чи Іловайськ можуть використовуватися під час вивчення теми російсько-української війни як сучасні цифрові історичні джерела. Учні можна пропонувати аналізувати відеосвідчення очевидців, порівнювати медійні матеріали різних платформ, визначати емоційні та інформаційні компоненти відео. Такі методи сприяють формуванню навичок критичного аналізу інформації та розвитку історичної емпатії.

Водночас меметично-гумористичні цифрові наративи можуть бути використані для вивчення феномену інформаційної війни, цифрової культури та ролі гумору в умовах воєнного конфлікту. Аналіз таких мемів допомагає учням зрозуміти

механізми формування суспільних настроїв, психологічного спротиву та цифрової комунікації під час війни. Окрім того, робота з мемами й короткими відео сприяє розвитку медіаграмотності та навичок виявлення маніпуляцій у цифровому середовищі (Колісниченко, 2022).

Висновки. Отже, сучасна російсько-українська війна спричинила формування масштабного комплексу цифрових наративів, які стали важливим елементом інформаційного простору України та міжнародної цифрової комунікації. Цифрові наративи виконували не лише інформаційну, а й мобілізаційну, меморіальну, доказову, психологічну та освітню функції. Їх специфіка полягала у мультимедійності, високій швидкості поширення, інтерактивності, меметичності та здатності оперативно реагувати на події війни. Типологію цифрових наративів доцільно побудувати на ідейному та функціонально-комунікативному підходах. На цій основі виділено мобілізаційно-патріотичні, документально-засвідчувальні (доказові) та меметично-гумористичні цифрові наративи. Мобілізаційно-патріотичні наративи були спрямовані на консолідацію українського суспільства, підтримку морального духу та формування віри у перемогу. Вони формували образ героїчного спротиву через наративи про «кіборгів», Широкинську операцію, волонтерський рух, «Привида Києва», оборону острова Зміїний тощо. Документально-засвідчувальні цифрові наративи забезпечували фіксацію воєнних злочинів, формування доказової бази та міжнародну комунікацію щодо війни. Їх важливими прикладами стали цифрові свідчення про Іловайську трагедію, події у Бучі, Ізюмі та Маріуполі та ін. Меметично-гумористичні наративи виконували функцію психологічного спротиву та емоційної адаптації суспільства, використовуючи іронію, сатиру та меметичні форми цифрової культури. Крім того, українські цифрові наративи про агресію Росії проти України мають значний освітній потенціал і можуть ефективно використовуватися у навчанні історії України в 11 класі. Вони сприяють формуванню критичного мислення, медіаграмотності, навичок аналізу цифрових джерел та історичної емпатії. Використання відеоматеріалів, історичних блогів, цифрових архівів та меметичного контенту дозволяє поєднати традиційне історичне навчання із сучасними цифровими практиками та зробити вивчення історії російсько-української війни більш актуальним і зрозумілим для учнів, які належать до «покоління цифрової культури».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Азов: історія, яка продовжується» Telegram-канал 1-го корпусу НГУ «Азов». URL: https://t.me/s/azov_media?before=4594
2. «Іловайський котел» YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6MtK7RLoaYs>
3. «Ми знову покликали своїх». Як під час війни працює «Зграя» – одна з найбільших волонтерських спільнот України ШоТам. 2022. 5 липня. URL: <https://shotam.info/my-znovu-poklykaly-svoikh-yak-pid-chas-viyny-pratsiuiie-zhraia-odna-z-naybilshykh-volonterskykh-spilnot-ukrainy/>
4. «Русский военный корабль, иди...!» – хто сказав легендарну фразу і чому ім'я автора приховують Суспільне. 2022. 23 травня. URL: <https://susplne.media/242551-russkij-voennij-korabl-idi-hto-skazav-legendarnu-frazu-i-comu-ima-avtora-prihovut-2/>
5. «Тракторні війська» затрофеїли російський танк (відео) УНІАН. 2022. 11 вересня. URL: <https://www.unian.ua/war/traktorni-viyska-zatrofejili-rosiyskiy-tank-video-11975352.html>
6. 15 днів у блокаді – щоденник дівчини з Маріуполя КримSOS. 2022. 17 березня. URL: <https://krymsos.com/15-dniv-u-blokadi-shhodennyk-divchyny-z-mariupolya/>
7. Архів війни URL: <https://ukrainewararchive.org/>
8. В американському серіалі згадали російський фейк про «розп'ятого хлопчика» MediaSapiens. 2018. 13 березня. URL: <https://ms.detector.media/telebachennya/post/20766/2018-03-13-v-amerykanskomu-seriali-zghadaly-rosiyskyu-feyk-pro-rozipyatogo-khlopchyka/>
9. Вирішальний бій над Хрещатиком. Як у перші дні великої війни українські пілоти обороняли Київ YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qyUpVitNs_o
10. Гаврилець С. Десяті роковини трагедії МН17: злочин росіян, що поховав надії на мир у Європі Hromadske. 2024. 17 липня. URL: <https://hromadske.ua/viyna/227961-desiati-rokovyny-trahediyi-mh17-zlochyn-rosiian-shcho-pokhovav-nadiyi-na-mug-u-yevropi>
11. Галів М., Ільницький В. Характер сучасної російсько-української війни (2014–2023): вітчизняний історіографічний дискурс. Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія. 2023. Вип. 13/55. С. 47–73.
12. Галів М., Карпенко О. Викрадення українських дітей російськими окупантами (2022–2024): за матеріалами вітчизняних мас-медіа. Проблеми гуманітарних наук. Серія Історія, 2024. Спецвипуск. С. 62–76. DOI: 10.24919/2312-2595.spec.5
13. Галів, М., Ільницький, В., Карпенко, О. Проблематика геноциду Росії щодо українців в українських засобах масової інформації (2022–2024). Новітня доба. 2024. Вип. 12. С. 75–96.
14. Грицюк В., Лисенко О. Війна Російської Федерації проти України: воєнний, міжнародно-правовий, геополітичний та економічний виміри. Український історичний журнал. 2023. № 2 (569). С. 5–33.
15. Джулай Д. Іловайськ. Хроніка оточення Радіо Свобода. 2015. 8 вересня. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27232686.html>
16. Документальний фільм «Іловайськ. Вижити!» YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t5coWJ2cJjA>
17. Драчук С. Збитий «Боїнг» рейсу МН17. Нові дані відразу двох розслідувань: що варто знати Радіо Свобода. 2019. 19 червня. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/mh17-novi-dani/30006031.html>
18. Евакуація цивільного населення з Широкиного: відео YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ew4udMlr0pQ>
19. Ексклюзив ТСН. Інтерв'ю з «привидом Києва», який захищає українське небо ТСН. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CGWnNy26cRo>
20. Ільницький В., Старка В., Галів М. Російська пропаганда як елемент підготовки до збройної агресії проти України. Український історичний журнал. 2022. № 5. С. 43–55.
21. Кіборги вистояли – не вистояв бетон: 10 років подвигу оборонців ДАПу Радіо Свобода. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kZz4--CnImg>
22. Коли день здавався роком: історія Бучі Ukraïner. 2024. URL: <https://www.ukrainer.net/ja/bucha-no-sutori/>
23. Колісніченко С. В. Вправа «Інформаційний детектив» для використання на уроці історії Академія української преси. 2022. URL: <https://medialiteracy.org.ua/vprava-informatsijnyj-detektyv-dlya-vykorystannya-na-urotsi-istoriyi/>
24. Конопльова М. Розробили онлайн-гру, в якій український трактор викрадає танк окупантів (ВІДЕО) ШоТам. 2022. 18 березня. URL: <https://shotam.info/rozrobyly-onlayn-hru-v-iakiy-ukrainskyu-tractor-vykraidaie-rosiyskyu-tank-video/>
25. Крикуненко І. Доброго вечора, ми з України. Хто створив слоган національного значення NV. 2022. 25 березня. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/politics/dobrogo-vechora-mi-z-ukrajini-rozmova-nv-z-avtorami-nacionalnogo-hita-50228349.html>
26. Лисенко О. Є. Феноменологія війни Росії проти України як об'єкт гуманітарних досліджень (за матеріалами доповіді на засіданні Президії НАН України 25 травня 2022 р.). Вісник Національної академії наук України. 2022. Вип. 7. С. 85–98.
27. Літак МН17 був збитий російським БУКом. Повний текст звіту Texty.org.ua. 2016. 28 вересня. URL: https://texty.org.ua/articles/85364/Litak_mh17_buv_zbytyj_rosijskym_BUKom_Povnyj-85364/
28. Мазуренко А. У Бучі знайшли «братьську могилу», де поховані майже 300 людей, на вулицях десятки трупів Українська правда. 2022. 2 квітня. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/04/2/7336702/>
29. Маріуполь можливостей Ukraïner. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=arOa9jqcqv0>

30. Маріуполь. Окупація YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nLcTqsARKSY>
31. Молоткіна В., Хмельницька Л. Застосування візуальних джерел на уроках історії як засобу формування критичного мислення учнів Social Development and Security. 2023. Т. 8. № 1. С. 227–252. URL: https://sdc-journal.com.ua/web/uploads/pdf/SDC_2023_1-227-252.pdf
32. Окупація Бучі: як це було YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6LeQ8ZTVWX8>
33. Олександр Алфьоров: історія російсько-українських війн YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sWCtYUjebq8>
34. Пагулич Р «Іловайський котел» у розповідях українських бійців і сепаратистів Радіо Свобода. Донбас. Реалії. 2019. 1 вересня. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/donbas-realii-ilovaysk/30140480.html>
35. Панькова О. В., Касперович О. Ю., Іщенко О. В. Ресурсний потенціал волонтерського руху українського суспільства: дослідницька розвідка Український соціум. 2016. № 1 (56). С. 65–74. – URL: https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2016/01/65-74_no-1_vol-56_2016_UKR.pdf
36. Полівчак Р., Копистинська І. «Спалений, зруйнований, але нескорений». Щоденник журналістки з блокадного Маріуполя Суспільне Івано-Франківськ. 2022. 16 квітня. URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/229210-spalenij-zrujnovanij-ale-neskorenij-sodennik-zurnalistki-z-blokadno-go-mariupola/>
37. Про використання відеоматеріалів на уроках історії Історія в школі. 2018. URL: <https://www.historyua.com/2018/07/28/pro-vykorystannya-videomaterialiv-na-urokah-istoriyi/>
38. Скоростецький В. Хто такий «Чмоня»: горлівський «кілер» рашистського мілітарного агітпропу!? АрміяInform. 2022. 1 квітня. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/04/01/hto-takyj-chmonya-gorlivskij-kiler-rashystsogo-militarnogo-agitpropu/>
39. Спалек М. Скажи «паляниця». 15 мемів, що з'явилися у час великої війни MediaSapiens. 2023. 23 лютого. URL: <https://ms.detector.media/trendi/post/31240/2023-02-23-skazhy-palyanytsya-15-memiv-shcho-zyavylsya-u-chas-velykoi-viyny/>
40. Сухорукова Н. Блокадний щоденник: жінка, що вижила. Маріуполь. Завершення Vogue Ukraine. 2022. 23 березня. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/blokadny-shchodennik-zhinka-shcho-vizhila-mariupol-vizhivannya-48009.html>
41. У Бучі після деокупації знайшли 422 тіла вбитих росіянами мирних жителів, загалом 637 страчених окупантами людей Укрінформ. 2022. 14 вересня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3571005-u-buci-pisla-deokupacii-znajsli-422-tila-vbitih-rosianami-mirnih-ziteliv.html>
42. Україна мала стати незалежною ще у 18 столітті, якби не... YouTube-канал «Реальна історія». URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iwun_e18go4
43. Український трактор з танком на буксирі прославився на весь світ та став мемом в інтернеті (фото, відео) Фокус. 2022. 15 березня. URL: <https://focus.ua/uk/auto/509334-ukrainskiy-tractor-s-tankom-na-buksire-proslavilsya-naves-mir-stal-memom-v-internete-foto>
44. Українські трактори vs російські танки YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UYSq6_y6yko
45. Хто такий «Привид Києва»? «Усі ми привиди...» 5 канал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XywX2oU_pk8
46. Штогрін І., Подрейко А., Фартушок А. Іловайськ-2014. Хронологія подій від Генштабу ЗСУ Радіо Свобода. 2016. 28 серпня. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27932348.html>
47. Шурхало Д. 10 років тому: як Росія захопила Крим Радіо Свобода. 2024. 26 лютого. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/rokiv-tomu-yak-rosiya-zakhopyla-krym/32836119.html>
48. Якубова Л. Д. Рашизм: Звір з безодні. Київ: Академперіодика, 2023. 318 с.
49. Brusylovska O., Maksymenko I. Discourse Analysis of Media on the War 2022 in Ukraine: The Case of Russia. Regional Science Policy & Practice. 2023. Vol. 15, Issue 1. P. 222–236. <https://doi.org/10.1111/rsp3.12579>.
50. Ensslin A. Literary Gaming. Cambridge, MA : MIT Press, 2014. 224 p.
51. Gerard P., Volkova S., Penafiel L., Lerman K., Weninger T. Modeling Information Narrative Detection and Evolution on Telegram during the Russia-Ukraine War 2024. URL: <https://arxiv.org/abs/2409.07684>
52. Hanley H. W. A., Kumar D., Durumeric Z. Happenstance: Utilizing Semantic Search to Track Russian State Media Narratives about the Russo-Ukrainian War on Reddit 2022. URL: <https://arxiv.org/abs/2205.14484>
53. Murray J. H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. New York : Free Press, 1997. 325 p.

REFERENCES

1. «Azov: istoriia, yaka prodovzhuetsia» [Azov: A story that continues]. (n. d.). Telegram-kanal 1-ho korpusu NHU «Azov». URL: https://t.me/s/azov_media?before=4594 [in Ukrainian].
2. «Ilovaiskyi kotel» [Ilovaisk cauldron]. (n. d.). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6MtK7RL0aYs> [video; in Ukrainian].
3. «My zнову poklykaly svoikh». Yak pid chas viiny pratsiuie «Zghraia» – odna z naibilshykh volonterskykh spilnot Ukrainy [We called our own again. How «Zghraia», one of Ukraine's largest volunteer communities, operates during the war]. (2022). ShoTam. URL: <https://shotam.info/my-znovu-poklykaly-svoikh-yak-pid-chas-viyny-pratsiuie-zhraia-odna-z-naybilshykh-volonterskykh-spilnot-ukrainy/> [in Ukrainian].
4. «Russkii voenniy korabl, idi...!» – khto skazav legendarnu frazu i chomu imia avtora prykhovuiut [«Russian warship, go...!» – who said the legendary phrase and why the author's name is concealed]. (2022). Suspilne. URL: <https://suspilne.media/242551-russkij-voennij-korabl-idi-hto-skazav-legendarnu-frazu-i-comu-ima-avtora-prihovuut-2/> [in Ukrainian].

5. «Traktorni viiska» zatrofeily rosiiskiy tank [«Tractor troops» captured a Russian tank (video)]. (2022). UNIAN. URL: <https://www.unian.ua/war/traktorni-viyska-zatrofeyili-rosiyskiy-tank-video-11975352.html> [in Ukrainian].
6. 15 dнів u blokadi – shchodennyk divchyny z Mariupolia [15 days under blockade: Diary of a girl from Mariupol]. (2022). KrymSOS. URL: <https://krymsos.com/15-dniv-u-blokadi-shchodennyk-divchyny-z-mariupolya/> [in Ukrainian].
7. Arkhiv viiny [War archive]. (n. d.). URL: <https://ukrainewararchive.org/> [in Ukrainian/English].
8. V amerykanskomu seriali zghadaly rosiiskiy feik pro «roziptatoho khlopchyka» [A Russian fake about the «crucified boy» was mentioned in an American TV series]. (2018). MediaSapiens. URL: <https://ms.detector.media/telebachennya/post/20766/2018-03-13-v-amerykanskomu-seriali-zghadaly-rosiyskyy-feyk-pro-roziptyatogo-khlopchyka/> [in Ukrainian].
9. Vyrishalni bii nad Khreshchatykom. Yak u pershi dni velykoi viiny ukrainski piloty oboroniali Kyiv [The decisive battle over Khreshchatyk. How Ukrainian pilots defended Kyiv in the first days of the great war]. (n. d.). YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qyUpVitNs_o [in Ukrainian].
10. Havrylets, S. (2024). Desiati rokovyny trahedii MH17: zlochyn rosiian, shcho pokhovav nadii na myr u Yevropi [The tenth anniversary of the MH17 tragedy: A Russian crime that buried hopes for peace in Europe]. Hromadske. URL: <https://hromadske.ua/viyna/227961-desiati-rokovyny-trahedii-mh17-zlochyn-rosiian-shcho-pokhovav-nadii-na-myr-u-yevropi> [in Ukrainian].
11. Haliv, M., & Ilnytskyi, V. (2023). Kharakter suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2023): vitchyzniani istoriohrafichni dyskurs [The character of the modern Russian-Ukrainian war (2014–2023): Domestic historiographical discourse]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya Istoriia*, 13/55. 47–73. [in Ukrainian].
12. Haliv, M., Ilnytskyi, V., & Karpenko, O. (2024). Problematyka henotsydu Rosii shchodo ukraintsev v ukrainskykh zasobakh masovoi informatsii (2022–2024) [The issue of Russia's genocide against Ukrainians in the Ukrainian mass media (2022–2024)]. *Novitnia doba*, 12. 75–96. [in Ukrainian].
13. Haliv, M., & Karpenko, O. (2024). Vykradennia ukrainskykh ditei rosiiskymy okupantamy (2022–2024): za materialamy vitchyznianskykh mas-media [Abduction of Ukrainian children by Russian occupiers (2022–2024): Based on materials from domestic mass media]. *Problemy humanitarnykh nauk. Seriya Istoriia*. Special issue. 62–76. <https://doi.org/10.24919/2312-2595.spec.5> [in Ukrainian].
14. Hrytsiuk, V., & Lysenko, O. (2023). Viina Rosiiskoi Federatsii proty Ukrainy: voiennyi, mizhnarodno-pravovi, heopolitychni ta ekonomichni vymiry [The war of the Russian Federation against Ukraine: Military, international legal, geopolitical, and economic dimensions]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 2(569). 5–33. [in Ukrainian].
15. Dzhulai, D. (2015). Ilovaisk. Khronika otohennia [Ilovaisk: Chronicle of the encirclement]. Radio Svoboda. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27232686.html> [in Ukrainian].
16. Dokumentalni film «Ilovaisk. Vyzhyty!» [Documentary film «Ilovaisk. Survive!»]. (n. d.). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t5coWJ2cJjA> [in Ukrainian].
17. Drachuk, S. (2019). Zbytyi «Boinh» reisu MH17. Novi dani vidrazu dvokh rozsliduvan: shcho varto znaty [Downed Boeing flight MH17. New data from two investigations: What should be known]. Radio Svoboda. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/mh17-novi-dani/30006031.html> [in Ukrainian].
18. Evakuatsiia tsyvilnoho naselennia z Shyrokyne: video [Evacuation of civilians from Shyrokyne: Video]. (n. d.). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ew4udMlr0pQ> [in Ukrainian].
19. Ekskliuzyv TSN. Interviu z «pryvydom Kyieva», yakii zakhyshchaie ukrainske nebo [TSN exclusive. Interview with the «Ghost of Kyiv» defending Ukrainian skies]. (n. d.). TSN. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CGWnNy26cRo> [in Ukrainian].
20. Ilnytskyi, V., Starka, V., & Haliv, M. (2022). Rosiiska propahanda yak element pidhotovky do zbroinoi ahresii proty Ukrainy [Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 5. 43–55. [in Ukrainian].
21. Kiborhy vystoialy – ne vystoiav beton: 10 rokiv podvyhu oborontsiv DAPu [The cyborgs endured – the concrete did not: 10 years of the feat of Donetsk airport defenders]. (2025). Radio Svoboda. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kZz4--CnImg> [in Ukrainian].
22. Koly den zdavavsia rokom: istoriia Buchi [When a day seemed like a year: The story of Bucha]. (2024). Ukraïner. URL: <https://www.ukraïner.net/ja/bucha-no-sutori/> [in Ukrainian/Japanese].
23. Kolisnychenko, S. V. (2022). Vprava «Informatsiinyi detektyv» dlia vykorystannia na urotsi istorii [«Information detective» exercise for use in history lessons]. Akademiia ukrainskoi presy [Academy of Ukrainian Press]. URL: <https://medialiteracy.org.ua/vprava-informatsiinyj-detektyv-dlya-vykorystannia-na-urotsi-istorii/> [in Ukrainian].
24. Konopliova, M. (2022). Rozrobly onlain-hru, v yakii ukrainskyi traktor vykradaie tank okupantiv [An online game was developed in which a Ukrainian tractor steals an occupier's tank]. ShoTam. URL: <https://shotam.info/rozrobly-onlain-hru-v-iakiy-ukrainskyi-tractor-vykradaie-rosiyskyy-tank-video/> [in Ukrainian].
25. Krykunenko, I. (2022). Dobroho vechora, my z Ukrainy. Khto stvoriv slohan natsionalnoho znachennia [Good evening, we are from Ukraine. Who created the slogan of national significance]. NV. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/politics/dobrogo-vechora-mi-z-ukrajini-rozмова-nv-z-avtorami-nacionalnogo-hita-50228349.html> [in Ukrainian].
26. Lysenko, O. Ye. (2022). Fenomenolohiia viiny Rosii proty Ukrainy yak ob'ekt humanitarnykh doslidzen (za materialamy dopovidni na zasidanni Prezydii NAN Ukrainy 25 travnia 2022 r.) [Phenomenology of Russia's war against Ukraine as an object of humanitarian research (based on the report at the meeting of the Presidium of the NAS of Ukraine on May 25, 2022)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy*, 7. 85–98. [in Ukrainian].
27. Litak MH17 buv zbytyi rosiiskym BUKom. Povnyi tekst zvit [The MH17 aircraft was shot down by a Russian BUK missile system. Full report text]. (2016). Texty.org.ua. URL: https://texty.org.ua/articles/85364/Litak_mh17_buv_zbytyj_rosiiskym_BUKom_Povnyj-85364/ [in Ukrainian].
28. Mazurenko, A. (2022). U Buchi znaishly «bratsku mohyly», de pokhovani maizhe 300 liudei, na vulytsiakh desiatky trupiv [A «mass grave» was found in Bucha, where nearly 300 people were buried, with dozens of bodies on the streets]. Ukrainska pravda. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/04/2/7336702/> [in Ukrainian].
29. Mariupol mozhyvostei [Mariupol of opportunities]. (n. d.). Ukraïner. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=arOa9jcqv0> [in Ukrainian].
30. Mariupol. Okupatsiia [Mariupol. Occupation]. (n. d.). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nLcTqsARKSY> [in Ukrainian].

31. Molotkina, V., & Khmelnytska, L. (2023). Zastosuvannya vizualnykh dzherel na urokakh istorii yak zasobu formuvannya krytychnoho myslennia uchniv [The use of visual sources in history lessons as a means of developing students' critical thinking]. *Social Development and Security*, 8(1), 227–252. URL: https://sdc-journal.com.ua/web/uploads/pdf/SDC_2023_1-227-252.pdf [in Ukrainian].
32. Okupatsiia Buchi: yak tse bulo [The occupation of Bucha: How it happened]. (n.d.). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6LeQ8ZTVWX8> [in Ukrainian].
33. Oleksandr Alfiorov: istoriia rosiisko-ukrainskykh viin [Oleksandr Alfiorov: History of Russian-Ukrainian wars]. (n. d.). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sWCtYUjebq8> [in Ukrainian].
34. Pahulych, R. (2019). «Ilovaiskyi kotel» u rozpovidiakh ukrainskykh biitsiv i separatystiv [The «Ilovaisk cauldron» in the stories of Ukrainian fighters and separatists]. *Radio Svoboda. Donbas. Realii*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/donbas-realii-ilovaysk/30140480.html> [in Ukrainian].
35. Pankova, O. V., Kasperovych, O. Yu., & Ishchenko, O. V. (2016). Resursnyi potentsial volonterskoho rukhu ukrainskoho suspilstva: doslidnytska rozvidka [Resource potential of the volunteer movement in Ukrainian society: A research survey]. *Ukrainskyi sotsium*, 1(56), 65–74. URL: https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2016/01/65-74__no-1__vol-56_2016_UKR.pdf [in Ukrainian].
36. Polivchak, R., & Kopystynska, I. (2022). «Spalenyi, zruinovanyi, ale neskorenyi». Shchodennyk zhurnalisty z blokadnoho Mariupolia [«Burned, destroyed, but unconquered». Diary of a journalist from besieged Mariupol]. *Suspilne Ivano-Frankivsk*. URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/229210-spalenij-zruinovanyj-ale-neskorenij-sodennik-zhurnalisty-z-blokadnoho-mariupola/> [in Ukrainian].
37. Pro vykorystannia videomaterialiv na urokakh istorii [On the use of video materials in history lessons]. (2018). *Istoriia v shkoli*. URL: <https://www.historyua.com/2018/07/28/pro-vykorystannia-videomaterialiv-na-urokah-istoriy/> [in Ukrainian].
38. Skorostetskyi, V. (2022). Khto takyi «Chmonia»: horlivskyi «kiler» rashystskoho militarnoho ahitpropu? [Who is «Chmonia»: the Horlivka «killer» of рашист military agitprop?]. *ArmiiaInform*. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/04/01/hto-takij-chmonya-gorlivskij-kiler-rashystskogo-militarnogo-agitpropu/> [in Ukrainian].
39. Spaliek, M. (2023). Skazhy «palianytsia». 15 memiv, shcho z'явились u chas velykoi viiny [Say «palianytsia». 15 memes that appeared during the great war]. *MediaSapiens*. URL: <https://ms.detector.media/trendi/post/31240/2023-02-23-skazhy-palyanytsya-15-memiv-shcho-zyavylsya-u-chas-velykoi-viyny/> [in Ukrainian].
40. Sukhorukova, N. (2022). Blokadnyi shchodennyk: zhinka, shcho vyzhyla. Mariupol. Zavershennia [Blockade diary: A woman who survived. Mariupol. Conclusion]. *Vogue Ukraine*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/blokadnyi-shchodennik-zhinka-shcho-vizhyla-mariupol-vizhivannya-48009.html> [in Ukrainian].
41. U Buchi pislia deokupatsii znaisly 422 tila vbytykh rosiianamy myrnykh zhyteliv, zahalom 637 strachenykh okupantamy liudei [After de-occupation in Bucha, 422 bodies of civilians killed by Russians were found, with a total of 637 people executed by occupiers]. (2022). *Ukrinform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3571005-u-buci-pisla-deokupatsii-znaisli-422-tila-vbitih-rosianami-mirnih-ziteliv.html> [in Ukrainian].
42. Ukraina mala staty nezalezhoiu shche u 18 stolitti, yakby ne... [Ukraine could have become independent back in the 18th century, if not for...]. (n. d.). YouTube-kanal «Realna istoriia» [YouTube channel «Real History»]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iwun_e18go4 [in Ukrainian].
43. Ukrainskyi traktor z tankom na buksyri proslavyvsia na ves svit ta stav memom v interneti [A Ukrainian tractor towing a tank became famous worldwide and turned into an Internet meme]. (2022). *Fokus*. URL: <https://focus.ua/uk/auto/509334-ukrainskiy-tractor-s-tankom-na-buksire-proslavilsya-na-ves-mir-stal-memom-v-internete-foto> [in Ukrainian].
44. Ukrainski traktory vs rosiiski tanky [Ukrainian tractors vs Russian tanks]. (n. d.). YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UYSq6_y6yko [in Ukrainian].
45. Khto takyi «Pryvyd Kyieva»? «Usi my pryvydy...» [Who is the «Ghost of Kyiv»? «We are all ghosts...»]. (n. d.). 5 kanal. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XyWx2oU_pk8 [in Ukrainian].
46. Shtohrin, I., Podreiko, A., & Fartushok, A. (2016). Ilovaisk-2014. Khronolohiia podii vid Henshtabu ZSU [Ilovaisk-2014. Chronology of events according to the General Staff of the Armed Forces of Ukraine]. *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27932348.html> [in Ukrainian].
47. Shurkhalo, D. (2024). 10 rokiv tomu: yak Rosiia zakhopyla Krym [10 years ago: How Russia seized Crimea]. *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/rokiv-tomu-yak-rosiya-zakhopyla-krym/32836119.html> [in Ukrainian].
48. Yakubova, L. D. (2023). Rashyzm: Zvir z bezodni [Ruscism: The beast from the abyss]. Kyiv: Akademperiodyka. [book; in Ukrainian].
49. Brusylovska, O., & Maksymenko, I. (2023). Discourse analysis of media on the war 2022 in Ukraine: The case of Russia. *Regional Science Policy & Practice*, 15(1), 222–236. <https://doi.org/10.1111/rsp3.12579>
50. Ensslin, A. (2014). *Literary gaming*. Cambridge, MA: MIT Press.
51. Gerard, P., Volkova, S., Penafiel, L., Lerman, K., & Weninger, T. (2024). Modeling information narrative detection and evolution on Telegram during the Russia-Ukraine war. *arXiv*. URL: <https://arxiv.org/abs/2409.07684>
52. Hanley, H. W. A., Kumar, D., & Durumeric, Z. (2022). Happenstance: Utilizing semantic search to track Russian state media narratives about the Russo-Ukrainian war on Reddit. *arXiv*. URL: <https://arxiv.org/abs/2205.14484>
53. Murray, J. H. (1997). *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. New York, NY: Free 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 391:746.3(477):81'22:004.9"1920/2020"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-3>

Анастасія ЛАПЧЕНКО,
orcid.org/0000-0002-0031-6481
кандидат історичних наук, доцент,
старший викладач кафедри ЮНЕСКО «Філософія людського спілкування»
та соціально-гуманітарних дисциплін
Державного біотехнологічного університету
(Харків, Україна) lapchenko_a@ukr.net

УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА ЯК СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА: ВІД ТРАДИЦІЙНОГО КОДУ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙ 1920-Х РОКІВ ДО ЦИФРОВОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У статті досліджується українська вишивка як складна семіотична система, що функціонує в історичній динаміці та зазнає трансформацій під впливом соціокультурних змін. Основна увага зосереджена на аналізі еволюції символічного коду вишивки – від традиційного сакрального значення до сучасних форм репрезентації у глобалізованому та цифровому просторі. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення народного мистецтва не лише як елементу культурної спадщини, а як активного інструменту формування ідентичності та комунікації у сучасному світі.

Наукова проблема полягає у виявленні механізмів трансформації семіотичних значень української вишивки в умовах історичних зламів і глобальних процесів, зокрема недостатній дослідженості впливу 1920–1930-х років як періоду радикального переозначення традиційного культурного коду. У статті обґрунтовується, що політика колективізації та знищення традиційного селянського укладу життя призвела не лише до економічних і демографічних втрат, а й до руйнування середовища існування вишивки як живої практики. Разом із знищенням села руйнувалися механізми передачі знань, локальні орнаментальні традиції та сакральні значення, що формували семіотичну систему вишивки. У цей період вона зазнала десакралізації, стандартизації та ідеологічного переосмислення, трансформуючись із носія родової пам'яті у декоративний елемент соціалістичної культури.

Метою дослідження є комплексний аналіз української вишивки як семіотичної системи в контексті історичних трансформацій та сучасних глобалізаційних процесів, а також виявлення її ролі у формуванні культурної ідентичності та комунікативних практик. Для досягнення мети застосовано семіотичний, культурно-антропологічний та історико-порівняльний підходи, що дозволяють розглядати вишивку як «текст культури», здатний до адаптації та переінтерпретації.

У результаті дослідження встановлено, що українська вишивка, попри історичні втрати, зберігає своє символічне ядро, яке проявляється навіть у трансформованих формах. У сучасному соціокультурному просторі вона переживає новий етап актуалізації, що особливо посилюється в умовах війни. Подібно до періоду 1920–1930-х років, коли руйнування традиційного середовища призводило до втрати локальних культурних практик, сьогодні на окупованих та прифронтових територіях відбувається стирання культурного ландшафту, зокрема й традицій вишивки. Водночас у безпечніших регіонах України та в діаспорі спостерігається протилежний процес – інтенсивне відродження і трансформація вишивки як символу спротиву, пам'яті та національної єдності.

Вишивка набуває нових форм існування – вона інтегрується у сучасний одяг, аксесуари, прикраси та цифровий дизайн, стаючи засобом самовираження та маркером культурної ідентичності. Особливу роль у цьому процесі відіграють fashion-індустрія та цифрові платформи, які сприяють глобальному поширенню української символіки. Таким чином, доведено, що сучасні трансформації української вишивки є продовженням історичних процесів перекодування традиції, започаткованих у ХХ столітті, а сама вишивка постає як динамічна семіотична система, здатна не лише адаптуватися до нових умов, а й ставати формою культурного опору та відновлення ідентичності.

Ключові слова: українська вишивка, семіотика, культурна трансформація, національна ідентичність, глобалізація, цифрова культура, традиційне мистецтво.

Anastasiia LAPCHENKO,

orcid.org/0000-0002-0031-6481

PhD in History, Associate Professor,

*Senior Lecturer at the UNESCO Department of Philosophy of Human Communication
and Department of Social and Humanitarian Sciences*

State Biotechnological University

(Kharkiv, Ukraine) lapchenko_a@ukr.net

UKRAINIAN EMBROIDERY AS A SEMIOTIC SYSTEM: FROM THE TRANSFORMATIONS OF THE 1920S TO DIGITAL REPRESENTATION IN GLOBAL CULTURE

The article examines Ukrainian embroidery as a complex semiotic system that functions within historical dynamics and undergoes transformations under the influence of sociocultural changes. The main focus is on analyzing the evolution of the symbolic code of embroidery – from its traditional sacred meaning to contemporary forms of representation in a globalized and digital space. The relevance of the study is обусловлена the need to reinterpret folk art not only as an element of cultural heritage but also as an active instrument for shaping identity and communication in the modern world.

The scientific problem lies in identifying the mechanisms of transformation of the semiotic meanings of Ukrainian embroidery in the context of historical ruptures and global processes, particularly the insufficient study of the impact of the 1920s–1930s as a period of radical redefinition of the traditional cultural code. The article substantiates that the policy of collectivization and the destruction of the traditional rural way of life led not only to economic and demographic losses but also to the collapse of the environment in which embroidery existed as a living practice. Along with the destruction of the village, the mechanisms of knowledge transmission, local ornamental traditions, and sacred meanings that formed the semiotic system of embroidery were also undermined. During this period, embroidery underwent desacralization, standardization, and ideological reinterpretation, transforming from a carrier of genealogical memory into a decorative element of socialist culture.

The aim of the study is a comprehensive analysis of Ukrainian embroidery as a semiotic system in the context of historical transformations and contemporary globalization processes, as well as identifying its role in shaping cultural identity and communicative practices. To achieve this goal, semiotic, cultural-anthropological, and historical-comparative approaches are applied, allowing embroidery to be considered as a “text of culture” capable of adaptation and reinterpretation.

The study finds that Ukrainian embroidery, despite historical losses, retains its symbolic core, which manifests even in transformed forms. In the contemporary sociocultural space, it is experiencing a new stage of actualization, particularly intensified under the conditions of war. Similar to the 1920s–1930s, when the destruction of the traditional environment led to the loss of local cultural practices, today in occupied and frontline territories there is an erasure of the cultural landscape, including embroidery traditions. At the same time, in safer regions of Ukraine and within the diaspora, an opposite process can be observed – an intensive revival and transformation of embroidery as a symbol of resistance, memory, and national unity.

Embroidery acquires new forms of existence – it is integrated into contemporary clothing, accessories, jewelry, and digital design, becoming a means of self-expression and a marker of cultural identity. A significant role in this process is played by the fashion industry and digital platforms, which contribute to the global dissemination of Ukrainian symbolism. Thus, it is proven that contemporary transformations of Ukrainian embroidery are a continuation of the historical processes of recoding tradition that began in the twentieth century, while embroidery itself emerges as a dynamic semiotic system capable not only of adapting to new conditions but also of becoming a form of cultural resistance and the restoration of identity.

Key words: *Ukrainian embroidery, semiotics, cultural transformation, national identity, globalization, digital culture, traditional art.*

Постановка проблеми. У сучасному глобалізованому світі особливої актуальності набуває питання збереження та трансформації нематеріальної культурної спадщини як важливого чинника формування національної ідентичності. Українська вишивка, що традиційно функціонувала як носій сакральних, соціальних і комунікативних смислів, сьогодні постає не лише як елемент культурної пам'яті, а як динамічна система, інтегрована у сучасний соціокультурний простір. Водночас процеси глобалізації, цифровізації та

масової культури змінюють способи її функціонування, що потребує нового теоретичного осмислення вишивки як семіотичного феномену.

Особливої складності проблема набуває у контексті історичних трансформацій ХХ століття, зокрема періоду 1920–1930-х років, коли внаслідок колективізації та руйнування традиційного селянського укладу було знищено соціальне середовище існування народного мистецтва. Разом із селом руйнувалися механізми передачі ремесла, локальні орнаментальні традиції та сим-

волічні коди, що формували семіотичну структуру вишивки. Унаслідок цього відбулося часткове знецінення та ідеологічне переозначення вишивки, що вплинуло на подальший розвиток і функціонування цього виду мистецтва.

У сучасних умовах війни спостерігається новий етап трансформації, який парадоксально поєднує процеси втрати і відродження. З одного боку, на окупованих та прифронтових територіях відбувається знищення культурного середовища, що нагадує історичні процеси ХХ століття; з іншого – у безпечних регіонах України та в діаспорі вишивка набуває нових форм актуалізації, перетворюючись на символ культурного спротиву, національної єдності та самовираження. У цьому контексті постає необхідність комплексного дослідження української вишивки як семіотичної системи, здатної до трансформації та адаптації в умовах історичних викликів і глобальних змін.

Аналіз досліджень. Дослідження української вишивки має тривалу наукову традицію, що бере початок з етнографічних праць ХІХ століття, у яких вперше було здійснено систематизацію орнаментів і регіональних особливостей. Вагомий внесок у вивчення української орнаментики зробили Олена Пчілка та Федір Вовк, які розглядали вишивку як важливий елемент народної культури та маркер етнічної ідентичності (Пчілка, 1876; Вовк, 1874).

У ХХ столітті науковий інтерес до української вишивки розширюється в межах мистецтвознавчих та історико-культурних досліджень. Зокрема, у працях Т. Кара-Васильєвої та Т. Косміної проаналізовано орнаментальні системи, техніки виконання та функціональне призначення вишивки у традиційному середовищі (Кара-Васильєва, 2005; Косміна, 2011). Історики підкреслюють, що радикальні соціально-економічні трансформації 1920–1930-х років, зокрема політика колективізації, призвели до руйнування традиційного селянського укладу та втрати багатьох локальних ремісничих практик, що вплинуло на трансформацію семіотичної системи народного мистецтва (Лапченко, 2018).

Сучасні дослідження характеризуються міждисциплінарністю та посиленою увагою до семіотичного та культурно-комунікативного виміру вишивки. У міжнародному науковому дискурсі декоративно-ужиткове мистецтво розглядається як форма культурної пам'яті та інструмент ідентичності в умовах глобалізації. Зокрема, у дослідженнях Glenn Adamson підкреслюється трансформація ремесел у сучасній культурі та їх інтеграція в дизайн і глобальні візуальні практики

(Adamson, 2013). У роботах Peter Dormer і Peter Greenhalgh аналізується роль традиційного мистецтва у формуванні сучасної естетики та культурної ідентичності (Dormer, 1997; Greenhalgh, 1997).

Актуальні англomовні дослідження 2024–2025 років акцентують увагу на цифровій трансформації традиційних ремесел та їхній ролі у візуальній культурі. Так, у роботах Smith (Smith, 2024) підкреслюється, що цифровізація народного мистецтва сприяє його глобальній доступності та новим формам культурної репрезентації. Johnson et al. (Johnson et al., 2025) аналізують вплив соціальних медіа на переосмислення традиційних текстильних практик, зокрема через платформи Instagram і TikTok, де ремесло стає частиною цифрової ідентичності та креативної економіки. Водночас у цих дослідженнях наголошується на ризиках комерціалізації та втрати автентичності традиційних технік.

Таким чином, сучасний науковий дискурс демонструє поєднання історико-етнографічного, семіотичного та цифрового підходів до вивчення української вишивки, однак залишається недостатньо дослідженим питання її історичної тягlosti та трансформацій у контексті сучасних кризових процесів, що визначає подальшу актуальність дослідження.

Метою статті є дослідження української вишивки як семіотичної системи – культурного коду, що трансформувався під впливом історичних, політичних і технологічних чинників від традиційного суспільства до доби цифровізації. Окрему увагу приділено виявленню впливу соціально-історичних зламів, зокрема процесів 1920–1930-х років та сучасної війни, на зміну функцій і значень вишивки. Також метою є визначення її ролі як інструменту формування національної ідентичності та культурної комунікації.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи українську вишивку крізь призму семіотичного аналізу, ми маємо визнати її повноцінним «текстом культури» – складною знаковою системою, що передає інформацію, кодує значення та функціонує за власними граматичними правилами. Українська вишивка є саме такою візуальною мовою, що упродовж століть виконувала функції, аналогічні до функцій письма в культурах з розвинутою писемною традицією.

На відміну від письма, вишивка кодує інформацію не через лінійну послідовність знаків, а через просторову організацію орнаментів, колірні співвідношення та ритмічні повтори. Це робить її ближчою до музичної партитури, ніж до книжкового тексту: вишивка «читається» симультанно,

охоплюючи цілісний візуальний образ, і лише потім «розгортається» в послідовність значень при детальнішому аналізі. Важливо розуміти, що вишивка ніколи не була суто декоративним елементом. У традиційному суспільстві кожен орнамент, кожне колірне поєднання несли конкретне смислове навантаження, зрозуміле членам спільноти (Селівачов, 2013: 59; Матейко, 1977: 101). Вишивка функціонувала як код – система умовних знаків, для дешифрування якої потрібне володіння відповідною «мовною компетенцією».

Структура семіотичного коду включає три взаємозалежні рівні: символічний, орнаментальний, колористичний (Селівачов 2013: 101). У традиційному середовищі вишивка виконувала оберегову, комунікативну, ідентифікаційну функції (Косміна, 2011: 29). Вона захищала людину, позначала її приналежність до громади й слугувала каналом передачі культурного досвіду.

Революційні події 1917–1921 років і наступне встановлення радянської влади започаткували драматичний злам у функціонуванні традиційної культури. Після встановлення радянської влади розпочалася культурна політика, що мала на меті секуляризацію народної творчості. Декрет РНК РСФРР «Про реєстрацію, прийом на облік і охорону пам'яток мистецтва і старовини» (1918) та відповідні акти УСРР закладали основу державного контролю над культурною спадщиною (Декрет СНК РСФРР, 1918: 1–2; 7; Декрет СНК РСФРР 2018).

У межах цієї політики формувалася система централізованого управління народними промислами, що передбачала їх інституціоналізацію. Як зазначають дослідники, у 1920-х роках відбувалася трансформація ремесел із родинно-общинної моделі у виробничо-кооперативну систему (ВУЦВК, РНК УСРР.1925). У 1920-х рр. в Україні створювалися артілі народних промислів – постановою ВУЦВК і РНК УСРР від 1925 р. «Про кооперативну промисловість» передбачалося об'єднання майстрів у виробничі об'єднання (ВУЦВК, РНК УСРР.1925). Це означало перехід вишивки з родинної традиції до контролю з боку держави. У другій половині 1920-х рр. створюються школи художніх промислів, підконтрольні Наркомосу. Вони формували новий «радянський декоративний стиль», що призводило до уніфікації орнаментів (Johnson, 2025).

Колективізація (1929–1933) і політика соціалістичної перебудови сільського господарства фактично зруйнували традиційний уклад життя. Разом із Голодомором було втрачено значну частину носіїв традиції, що спричинило десаκραлізацію вишивки та її трансформацію у сферу

декоративного мистецтва (Білан, 2011). Цей процес десакралізації відбувався на кількох рівнях. На ідеологічному – релігійне й магічне значення орнаментів витіснялося з публічного дискурсу як «забобон». На практичному – вишивку відривали від обрядового контексту, перетворюючи ритуальні речі на декоративні елементи радянського побуту. На технологічному – впроваджувалися стандартизовані техніки та матеріали, орієнтовані на масове виробництво (Кара-Васильєва & Чегусова, 2005: 73; Кара-Васильєва, 1993: 48).

До революції вишивка була не стільки мистецтвом, скільки практикою, інтегрованою в обрядове життя. Вона виконувалася відповідно до традиційних норм і мала чітко визначені функції (Білан & Стельмашук, 2011: 29). Радянська культурна політика трансформувала її у «виріб народних художніх промислів», змінивши сам статус: із живої практики вона стала об'єктом виробництва, експонування й колекціонування.

Радянська культурна політика трансформувала вишивку з живої обрядової практики у «виріб народних художніх промислів», що означало зміну її онтологічного статусу. Вишивка втратила функцію елементу ритуального комплексу і перетворилася на об'єкт виробництва, експонування та колекціонування, а носійка традиції – на «майстриню» в межах інституціоналізованої системи.

Усвідомлюючи культурну та економічну цінність народних промислів, радянська влада намагалася взяти їх під контроль через систему артілей, фабрик художніх виробів, спілок народних майстрів. Ця інституціоналізація мала суперечливі наслідки. З одного боку, вона забезпечила певну матеріальну базу для збереження ремесла. З іншого – означала уніфікацію, контроль та адаптацію до ідеологічних вимог. Орнаменти «редагувалися» з метою вилучення «небажаних» елементів. Регіональна специфіка нівелювалася заради створення «загальноукраїнського» (а згодом – «загальнорадянського») канону. Індивідуальна творчість майстрів обмежувалася затвердженими зразками.

Попри всі потрясіння, українська вишивка не зникла. Вона зберігалася в різних формах та середовищах, часто на маргінесах офіційної культури. У родинному середовищі вишивка продовжувала існувати як приватна практика, пов'язана з пам'яттю про минуле, з родинними реліквіями, зі святами (Білан & Стельмашук, 2011: 84). Бабуся вишивана сорочка, весільний рушник батьків – ці предмети зберігалися в родинах як цінності, навіть якщо їхнє обрядове значення було забуто або приховувалося. В українській діаспорі, що сформувалася внаслідок кількох хвиль еміграції (1918–1923, 1944–1950, пізніші хвилі),

вишивка набула особливого значення як маркер національної ідентичності. Паралельно з живою традицією розвивалася академічна етнографія, що фіксувала та систематизувала українську вишивку як об'єкт наукового дослідження. Ця робота, розпочата ще в XIX столітті дослідниками як Федір Вовк та Хведір Щербаківський, продовжувалася впродовж радянського періоду, хоча і в ідеологічно обмежених рамках.

Музеї народної архітектури та побуту, краєзнавчі музеї, музеї народного декоративного мистецтва накопичували колекції вишитих виробів. Ці колекції, з одного боку, врятували від зникнення багато унікальних зразків; з іншого – перетворили вишивку на «музейний експонат», остаточно відірвавши її від живого контексту. Етнографічні дослідження, альбоми орнаментів, каталоги музейних колекцій створили корпус «канонізованих» зразків української вишивки. Упродовж XX століття поступово формувалася «канонізований образ вишиванки» – узагальнена, стилізована версія традиційного вишитого одягу, що стала символом української культури як такої (Кара-Васильєва & Чегусова, 2005: 120). Цей образ абстрагував найбільш впізнавані риси регіональних традицій, створюючи візуальний знак «українськості». Водночас він спрощував і уніфікував багатство традиції: локальні варіації зникали, символіка редукувалася до декоративності, а зв'язок із обрядовим контекстом замінювався загальною культурною репрезентацією.

Наслідком потрясінь XX століття стала втрата частини регіональних традицій вишивки через Голодомор, депортації та війну. Інші практики занепали внаслідок розриву передачі традиції між поколіннями. Збережені форми часто зазнавали спрощення: складні символічні комплекси редукувалися, сакральні значення втрачалися або замовчувалися, а техніки виконання спрощувалися, що зменшувало семіотичну складність вишивки.

Повномасштабне російське вторгнення в Україну (2022) стало потужним каталізатором культурної ревіталізації (Wanner, 2023: 5; Yekelchuk, 2024: 77). У цьому контексті вишивка набула нового значення: вона стала щоденним маркером ідентичності, елементом культурного спротиву та емоційної підтримки. Її почали активно використовувати у військовому, волонтерському та публічному просторі. Характерною рисою сучасного етапу є посилення інтересу до семіотичного змісту орнаментів – їх символіки та регіональних особливостей. Цей інтерес підтримується цифровими платформами, що формують нову модель засвоєння традиції: не лише через спадковість,

а й через знання. Особливої значущості набули орнаменти регіонів, що постраждали від війни, як символи пам'яті та ідентичності. Водночас міжнародна популяризація вишивки має подвійний ефект: вона підсилює видимість української культури, але іноді сприяє її поверхневому сприйняттю. Війна також загострила контраст між руйнуванням культурної спадщини на окупованих територіях і активним розвитком культури у вільній Україні. Водночас вишивка дедалі більше переходить у цифровий простір (Smith, 2025: 33), де функціонує через соціальні мережі та глобальні спільноти. Сучасна вишивка виходить за межі традиційного одягу, з'являючись у дизайні, мистецтві та contemporary art, і трансформується з ремесла у художній медіум.

Українська вишивка пройшла шлях від сакрального символу до культурного бренду, зберігаючи свої ключові функції ідентифікації та комунікації (Білан & Стельмахук, 2011: 84). Сьогодні вона виступає як знак культурного спротиву і міст між традицією та цифровою сучасністю.

Висновки. Українська вишивка як семіотична система демонструє вражаючу здатність до адаптації та самозбереження. Пройшовши через драматичні трансформації XX століття – від насильницької десакралізації до музеїфікації, від маргіналізації до символу національної ідентичності – вона зберегла свою функціональність як культурний код, змінивши при цьому способи свого існування.

Перспективи розвитку української вишивки як семіотичної системи залежать від здатності суспільства підтримувати баланс між збереженням традиції та її творчим оновленням. Це потребує: підтримки носіїв живої традиції – майстрів ручної вишивки, що зберігають технічні навички та знання про значення орнаментів; академічного дослідження та документування традиційних практик; освітніх програм, що передають знання про вишивку широкій аудиторії; творчої роботи дизайнерів, що розвивають традицію в нових напрямках; критичної рефлексії над процесами комерціалізації та спрощення.

Українська вишивка має всі шанси залишитися живою семіотичною системою – не музейним експонатом, а функціональним культурним кодом, здатним кодувати значення, комунікувати цінності, маркувати ідентичність. Для цього вона повинна продовжувати змінюватися, відповідаючи на виклики часу, – зберігаючи при цьому зв'язок із тим глибинним ядром значень, що робить її українською вишивкою, а не просто «декоративним мистецтвом».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adamson G. The Invention of Craft. London : Bloomsbury, 2013. 272 p.
2. Dormer P. The Culture of Craft. Manchester : Manchester University Press, 1997. 256 p.
3. Greenhalgh P. The Persistence of Craft: The Applied Arts Today. London : A&C Black, 2002. 218 p.
4. Johnson J. Markup bodies: Black [life] studies and slavery [death] studies at the digital crossroads. *American Quarterly*. 2018. Vol. 70, № 3. P. 57–64.
5. Piper A. et al. Resilience, resourcefulness and creativity: learning from Guatemalan artisans. *Journal of Textile Design Research and Practice*. 2023. P. 1–15.
6. Wanner C. Everyday religiosity and contemporary Ukraine. Oxford : Oxford University Press, 2022. 240 p.
7. Yekelchik S. Ukraine: What Everyone Needs to Know. Oxford : Oxford University Press, 2024. 256 p.
8. Білан М. С., Стельмашук Г. Г. Український стрій. Львів : Априорі, 2011. 316 с.
9. Постанови про кооперативну та дрібну промисловість (1925 р.) / ВУЦВК, РНК УСРР. *Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-Селянського уряду України*. Харків, 1925. № 15–16. С. 112–118.
10. Декрет РНК РСФРР «Про реєстрацію, прийом на облік і охорону пам'яток мистецтва і старовини» від 05.10.1918. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Декрет_РНК_РСФСР_от_05.10.1918_О_регистрации,_приеме_на_учет_и_охране_памятников_искусства_и_старинны_\(дата_звернення:_28.04.2026\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Декрет_РНК_РСФСР_от_05.10.1918_О_регистрации,_приеме_на_учет_и_охране_памятников_искусства_и_старинны_(дата_звернення:_28.04.2026)).
11. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка. Київ : Мистецтво, 1993. 160 с.
12. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. Київ : Либідь, 2005. 280 с.
13. Косміна Т. В. Українське народне вбрання. Київ : Балтія-Друк, 2011. 160 с.
14. Лапченко А. С. Селянські промисли на Харківщині (Слобожанщині) в роки нової економічної політики (1921–1928 рр.): дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 Харків, 2017. 286 с.
15. Матейко К. І. Український народний одяг. Київ : Наукова думка, 1977. 224 с.
16. Про кооперативну промисловість : постанова ВУЦВК і РНК УСРР (1925) // *Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-Селянського уряду України*. Харків, 1925. № 15–16. С. 112–118.
17. Нарбут О. Олена Пчілка, видання "Український народний орнамент" 1876р. prekrasastudio: веб-сайт. URL: <https://www.prekrasastudio.com/blog/65-olena-pchilka-vydannia-ukrainskyi-narodnyi-ornament-1876r> (дата звернення: 28.04.2026).
18. Селівачов М. Р. Український орнамент. Київ : Либідь, 2013. 288 с.

REFERENCES

1. Adamson G. (2013) The Invention of Craft. Bloomsbury, London. 272 p.
2. Dormer P. (1997) The Culture of Craft. Manchester University Press, Manchester. 256 p.
3. Greenhalgh P. (2002) The Persistence of Craft: The Applied Arts Today. A&C Black, London. 218 p.
4. Johnson J. (2018) Markup bodies: Black [life] studies and slavery [death] studies at the digital crossroads. *American Quarterly*, Vol. 70, № 3. P. 57–64.
5. Piper A. et al. (2023) Resilience, resourcefulness and creativity: learning from Guatemalan artisans. *Journal of Textile Design Research and Practice*. P. 1–15.
6. Wanner C. (2022) Everyday Religiosity and Contemporary Ukraine. Oxford University Press, Oxford. 240 p.
7. Yekelchik S. (2024) Ukraine: What Everyone Needs to Know. Oxford University Press, Oxford. 256 p.
8. Bilan M. S., Stelmashchuk H. H. (2011) *Ukrainskyi strii*. [Ukrainian costume] Apriori, Lviv. 316 p. [in Ukrainian].
9. VUTsVK, RNK USRR (1925) *Postanovy pro kooperativnu ta dribnu promyslovist (1925 r.)*. [Resolutions on cooperative and small-scale industry (1925)] *Zbirnyk uzakonen ta rozporiadzhen Robitnytcho-Selianskoho uriadu Ukrainy*, Kharkiv, № 15–16. S. 112–118. [in Ukrainian].
10. Dekret RNK RSFRR «Pro reiestratsiiu, pryiom na oblik i okhoronu pamiatok mystetstva i starovyny» vid 05.10.1918. [Decree of the Council of People's Commissars of the RSFSR "On registration, recording and protection of monuments of art and antiquity" dated 05.10.1918] URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Декрет_РНК_РСФСР_от_05.10.1918_О_регистрации,_приеме_на_учет_и_охране_памятников_искусства_и_старинны_\(дата_звернення:_28.04.2026\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Декрет_РНК_РСФСР_от_05.10.1918_О_регистрации,_приеме_на_учет_и_охране_памятников_искусства_и_старинны_(дата_звернення:_28.04.2026)). [in Ukrainian].
11. Kara-Vasyliieva T. V. (1993) *Ukrainska vyshyvka*. [Ukrainian embroidery] *Mystetstvo*, Kyiv. 160 p. [in Ukrainian].
12. Kara-Vasyliieva T. V., Chehusova Z. A. (2005) *Dekorativne mystetstvo Ukrainy XX stolittia*. [Decorative art of Ukraine of the XX century] *Lybid*, Kyiv. 280 p. [in Ukrainian].
13. Kosmina T. V. (2011) *Ukrainske narodne vbrannia*. [Ukrainian folk costume] *Baltiiia-Druk*, Kyiv. 160 p. [in Ukrainian].
14. Lapchenko A. S. (2017) *Selianski promysly na Kharkivshchyni (Slobozhanshchyni) v roky novoi ekonomichnoi polityky (1921–1928 rr.)*. [Peasant crafts in the Kharkiv region (Slobozhanshchyna) during the years of the New Economic Policy (1921–1928)] *Dys. ... kand. ist. nauk: 07.00.01*. Kharkiv. 286 p. [in Ukrainian].
15. Mateiko K. I. (1977) *Ukrainskyi narodnyi odiah*. [Ukrainian folk clothing] *Naukova dumka*, Kyiv. 224 p. [in Ukrainian].
16. VUTsVK i RNK USRR (1925) *Pro kooperativnu promyslovist: postanova*. [On cooperative industry: resolution] *Zbirnyk uzakonen ta rozporiadzhen Robitnytcho-Selianskoho uriadu Ukrainy*, Kharkiv, № 15–16. S. 112–118. [in Ukrainian].
17. Narbut O. Olena Pchilka, vydannia "Ukrainskyi narodnyi ornament" 1876r. [Olena Pchilka: the publication "Ukrainian folk ornament" (1876)] prekrasastudio: websit. URL: <https://www.prekrasastudio.com/blog/65-olena-pchilka-vydannia-ukrainskyi-narodnyi-ornament-1876r> (data zvernennia: 28.04.2026). [in Ukrainian].
18. Selivachov M. R. (2013) *Ukrainskyi ornament*. [Ukrainian ornament] *Lybid*, Kyiv. 288 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 323.13(=161.2):355.40:323.281“1950/1960”

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-4>

Богдан ПАСКА,

orcid.org/0000-0002-5452-5254

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри історії України і методики викладання історії
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) bohdan.paska@cnu.edu.ua

АГЕНТУРНО-ОПЕРАТИВНА РОБОТА КДБ ПРОТИ УКРАЇНСЬКИХ ПІДПІЛЬНИХ ГРУП І ОРГАНІЗАЦІЙ НАПРИКІНЦІ 1950-Х – НА ПОЧАТКУ 1960-Х РР.

Метою статті є комплексне вивчення агентурно-оперативної діяльності Комітету державної безпеки (КДБ) у боротьбі проти українських підпільних груп і організацій наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр., з'ясування її методів, ефективності та ролі у придушенні національного руху. **Методологічну основу** дослідження становлять принципи історизму, об'єктивності та системності, а також використання проблемно-хронологічного, порівняльно-історичного та кейс-стаді підходів, що дозволило реконструювати перебіг агентурних розробок і слідчо-судових процесів. **Наукова новизна** полягає у комплексному висвітленні механізмів агентурно-оперативної роботи КДБ, зокрема практик вербування, впровадження агентів у середовище підпілля, їхнього використання та виведення з розробок, а також у виявленні як ефективності, так і обмежень функціонування агентурної мережі, включно з феноменом «дворушництва». У статті на основі конкретних прикладів проаналізовано взаємозв'язок між прихованими оперативними заходами та відкритими репресивними діями у вигляді арештів і закритих судових процесів. **Висновки** дослідження засвідчують, що агентурно-оперативна діяльність була визначальним інструментом КДБ у боротьбі з українським підпіллям, забезпечуючи контроль над його діяльністю, дезорганізацію та подальшу ліквідацію. Застосування психологічного тиску, провокацій і маніпуляцій під час слідства доповнювало агентурну роботу, формуючи доказову базу для винесення суворих вироків. Комплекс агентурно-оперативних і репресивно-судових заходів дозволив КДБ істотно послабити, дезорганізувати та в багатьох випадках ліквідувати підпільні націоналістичні структури. Водночас встановлено, що окремі проблеми в роботі агентури свідчать про наявність внутрішніх суперечностей і обмежень у функціонуванні радянської репресивної системи.

Ключові слова: Комітет державної безпеки (КДБ), агентурно-оперативна діяльність, український національний рух, підпільні організації, репресії, спецслужби, судові процеси.

Bohdan PASKA,

orcid.org/0000-0002-5452-5254

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of History of Ukraine and Methods of Teaching History

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) bohdan.paska@cnu.edu.ua

KGB'S AGENT-OPERATIONAL WORK AGAINST UKRAINIAN UNDERGROUND GROUPS AND ORGANIZATIONS IN THE LATE 1950S AND EARLY 1960S

The aim of the article is a comprehensive study of the Committee for State Security's (KGB) agent-operational activities in the fight against Ukrainian underground groups and organizations in the late 1950s and early 1960s, and to clarify its methods, effectiveness, and role in suppressing the national movement. **The methodological basis** of the study is the principles of historicism, objectivity, and systematicity, as well as the use of problem-chronological, comparative-historical, and case study approaches, which allowed us to reconstruct the course of agent developments and investigative and judicial processes. **The scientific novelty** lies in the comprehensive coverage of the mechanisms of the KGB's agent-operational work, in particular, the practices of recruitment, the introduction of agents into the underground environment, their use, and their withdrawal from developments, as well as in identifying both the effectiveness and limitations of the agent network's functioning, including the phenomenon of "double-dealing." The article analyzes the relationship between covert operational measures and open repressive actions in the form of arrests and closed trials, based on specific examples. **The conclusions** of the study indicate that the agent-operative activity was a key tool of the KGB in the fight against the Ukrainian underground, ensuring control over its activities, disorganization and subsequent liquidation. The use of psychological pressure, provocations and manipulations during the investigation complemented the intelligence work, forming an evidentiary base for harsh sentences. The complex of intelligence-operational and repressive-judicial measures allowed the KGB to significantly weaken, disorganize and in many cases eliminate underground nationalist structures. At the same time, it was established that certain problems in the work of the agents indicate the presence of internal contradictions and limitations in the functioning of the Soviet repressive system.

Key words: Committee for State Security (KGB), intelligence and operational activities, Ukrainian national movement, underground organizations, repressions, special services, trials.

Постановка проблеми. Проблема дослідження полягає у необхідності комплексного осмислення механізмів і масштабів агентурно-оперативної діяльності Комітету державної безпеки (КДБ) при Раді Міністрів (РМ) Української Радянської Соціалістичної Республіки (УРСР) у боротьбі проти підпільних груп і організацій наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. Попри наявність значного корпусу праць, у яких висвітлено репресивну політику радянського режиму, питання внутрішніх технологій оперативної роботи спецслужб, зокрема методів вербування, впровадження й використання агентури, досі залишається недостатньо розкритим. Особливої уваги потребує аналіз співвідношення між агентурною розробкою та подальшими слідчо-судовими діями як складовими єдиного репресивного процесу, контрольованого КДБ. Водночас актуальним є з'ясування ефективності таких заходів і виявлення їхніх обмежень, зокрема через феномен «дворушництва» серед агентів. Недостатньо вивченими залишаються також питання тактики виведення агентів із розробки та їхнього подальшого використання органами держбезпеки. Важливим аспектом є реконструкція конкретних кейсів оперативних розробок, що дозволяє простежити логіку дій КДБ на практичному рівні. Окрім того, потребує уточнення роль агентурно-оперативної діяльності у загальній стратегії придушення українського національного руху в умовах «післясталінської лібералізації». Таким чином, існує потреба у системному дослідженні зазначеної проблематики з опорою на нові джерела та міждисциплінарні підходи.

Аналіз основних досліджень. Українські підпільні структури кінця 1950-х – початку 1960-х рр. вперше стали предметом наукового дослідження в узагальнюючих працях з історії українського дисидентського руху авторства Георгія Касьянова й Анатолія Русначенка. Г. Касьянов проаналізував діяльність Української робітничо-селянської спілки (УРСС) та розправу радянського режиму над її лідерами (Касьянов, 2019: 44–61). У монографії А. Русначенка простежено нелегальну антирадянську діяльність групи «Об'єднання», Українського національного комітету (УНК), Української національної партії (УНП), Ходорівської групи, УРСС та окремих інших підпільних організацій (Русначенко, 1998: 63–99). Історики Андрій Жив'юк та Ігор Марчук охарактеризували структури, які діяли у відповідний період на території Рівненської області (Жив'юк, Марчук, 2006: 70). У свою чергу в статтях івано-франківських учених Богдана Максимця (Максимець, 2014) і Вале-

рія Островського (Островський: 2018) розкрито активність Об'єднаної партії визволення України (ОПВУ). Дослідник Ярослав Секо звернув свою увагу на групу «Об'єднання» (Секо, 2013), а також узагальнив напрацювання української історіографії в контексті дослідження нелегальних організацій 1950-х – 1980-х рр. (Секо, 2012) Володимир Трофимович зробив спробу дати характеристику організаційної діяльності прибулих із таборів і спецпоселень учасників українського підпільного руху в другій половині 1950-х – 1960-х рр. (Трофимович, 2022) Науковці Богдан Паска і Владислав Луцик піддали аналізу методи боротьби радянських спецслужб проти націоналістичного підпілля на території Станіславської обл. у другій половині 1940-х – 1950-х рр. (Паска, Луцик, 2023) У статті Б. Паски описано розправу режиму над групою педагогів, які поширювали нелегальну літературу на Прикарпатті в 1959–1960 рр. (Паска, 2023) Більшість присвячених українським підпільним структурам наукових напрацювань акцентують увагу передусім на їх нелегальній діяльності, а також судових розправах режиму над учасниками руху. Водночас поза увагою залишається значний пласт агентурно-оперативної роботи КДБ проти цих організацій і груп, дослідження яких стало можливим після розсекречення архівів радянських спецслужб в Україні.

Метою статті є комплексне вивчення агентурно-оперативної діяльності КДБ у боротьбі проти українських підпільних груп і організацій наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр., зокрема методів її здійснення, ефективності та ролі у придушенні національного руху.

Виклад основного матеріалу. Репресії проти лідерів і учасників підпільних груп наприкінці 1950-х – у 1960-х рр., як правило, завершувалися закритими судовими процесами. Вироки, які виносилися за статтями про «зраду батьківщини» (до 1960 р. – ст. 54–1/а, після – ст. 56 Кримінального кодексу (КК) УРСР) та «організаційну діяльність» (відповідно, ст. 54–11 і ст. 64 КК УРСР), здебільшого були дуже жорсткими. До прикладу, членів ОПВУ, що функціонувала на теренах Станіславської області у 1957–1958 рр., Богдана Германюка, Яреми Ткачука, Богдана Тимківа, Миколи Юрчика, Івана Коневича, Мирона Площака, Івана Струтинського, Василя Площака співробітники КДБ затримали і взяли під варту в грудні 1958 р. Судова розправа над ними проходила у Станіславі (нині Івано-Франківськ) протягом 6–10 березня 1959 р.: Б. Германюка, Я. Ткачука, М. Площака, Б. Тимківа, І. Струтинського за ст. 54–1/а і ст. 54–11 засудили на 10 років позбавлення волі у ВТК із

конфіскацією майна; М. Юрчика та І. Коневича – за тими ж статтями на 7 років позбавлення волі із конфіскацією майна, а В. Площака – за ст. 7 і 26 КК УРСР (зберігання антирадянської літератури, недонесення про злочин) на 2 роки позбавлення волі (Островський, 2018: 51–52).

Протягом 1956–1959 рр. функціонувала досить розгалужена підпільна група «Об'єднання», яка мала свої осередки у таборах Мінлагу в м. Інта (Карелія), на Львівщині, Кіровоградщині, Рівненщині. У 1959–1960 рр. КДБ організував кілька хвиль арештів лідерів цієї структури. У січні–квітні 1959 р. за ґратами опинилися учасники кіровоградської ланки Йосип Слабина, Антон Булавський, Григорій Рябчун, Степан Оленич, Кирило Банацький. Наступні арешти відбулися в Інті: 29 червня 1959 р. – Володимир Леонюк, 9 вересня – Володимир Затварський, 12 січня 1960 р. – Ярослав Гасюк, 1 липня 1960 р. – Ярослав Кобилецький. 26 жовтня 1959 р. було затримано Богдана Христинича у Львові. У результаті суду над «кіровоградцями» 29 квітня 1960 р. А. Булавський отримав 10 років позбавлення волі, Й. Слабина і К. Банацький – по 7 років (при цьому К. Банацькому добавили ще 8 років із попереднього терміну), Г. Рябчун і С. Оленич – по 3 роки. Зрештою, 10 жовтня 1960 р. провели судовий процес над керівниками «Об'єднання» у Києві: В. Леонюк і Я. Гасюк були засуджені на 12 років, Б. Христинич – 10 років, В. Затварський – 8 років, Я. Кобилецький – на 5 років позбавлення волі (Секо, 2013: 61–62).

7 листопада 1960 р. у Львові відбулася зустріч членів-засновників УРСС – адвокатів Левка Лук'яненка, Івана Кандиби та ін.; обговорено проєкт програми підпільної організації. Вже в січні 1961 р. органи КДБ заарештували учасників УРСС Л. Лук'яненка, І. Кандибу та Степана Віруна; у березні цього ж року за ґратами опинилися Василь Луцьків, Олександр Лібович, Йосип Боровицький та Іван Кіпиш. 20 травня 1961 р. в одному з приміщень слідчого ізолятора УКДБ по Львівській області відбувся закритий судовий процес над членами організації. За твердженням дослідника Г. Касьянова, звинувачення базувалися на перекручуванні фактів, адвокати виступали як помічники звинувачення, дисидентів судили не за конкретні дії, а за наміри. За ст. 56 («зрада батьківщини») Л. Лук'яненка засудили до розстрілу (згодом вирок замінено на 15 років позбавлення волі), І. Кандибу – до 15 років, С. Віруна – до 11 років, інших учасників групи – до 10 років позбавлення волі; згодом І. Кіпишу та Й. Боровицькому звинувачення все-таки змінили на ст. 62 («антирадян-

ська агітація і пропаганда»), а термін ув'язнення скоротили до 7 років (Касьянов, 2019: 50–58).

Протягом 1957–1961 рр. на Львівщині функціонувала підпільна організація УНК, лідерами якої були Богдан Грицина та Іван Коваль. Станом на 1961 р. структура нараховувала близько 20 осіб (Русначенко, 1998: 73–74). У липні–серпні цього ж року майже всіх членів групи заарештували; слідство вела бригада з 11 працівників КДБ із кількох областей. Суд відбувся у Львові 18–26 січня 1962 р. За звинуваченнями в «зраді батьківщини» та «організаційній діяльності» підсудні отримали дуже суворі вирoki: Б. Грицина, І. Коваль, Володимир Гнот, Роман Гурний – смертна кара (двоє останніх у порядку касації добилися її заміни на 15 років позбавлення волі); Павло Климчак, Гнат Кузик, Григорій Зельман, Микола Мелех, Василь Сорока, Мирослав Йовчик – 15 років; Олексій Зельман, Микола Мельничук, Василь Кіндрат, Микола Курило, Олександр Теглівець – 12 років; Олексій Менько, Микола Машталер, Омелян Хом'якевич – 10 років; Антон Каспришин – 5 років позбавлення волі (Русначенко, 1998: 83).

Усе ж судові розправи над учасниками підпільних груп були тільки «верхівкою айсберга» репресивної роботи КДБ проти українського національного руху. Головним завданням органів держбезпеки було недопущення відновлення націоналістичного підпілля, здійснення агентурно-оперативних та ідеологічних заходів, у результаті яких «українські націоналісти більше не являли собою сили, здатної при яких би не було умовах організовано виступити проти радянської влади». У боротьбі проти структур підпілля каральні органи зосереджувалися на розробці та спостереженні за колишніми учасниками Організації українських націоналістів (ОУН) і Української повстанської армії (УПА), звільненими у ході хрущовських реабілітацій, перевірці сигналів про «групування націоналістичних елементів», попередженні й припиненні відкритих акцій із боку українських патріотів, а також перехопленні можливих каналів їх зв'язку з еміграційними організаціями (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 215).

Взяття під варту, слідству й судовим процесам над учасниками підпілля передували довгі періоди роботи агентурно-оперативного характеру, спрямованої на вистежування учасників підпілля. Обов'язковою умовою успішних репресивних дій проти українських націоналістів у КДБ вважали наявність всередині тієї чи іншої групи або організації агента, завербованого з числа учасників або введенного до її складу. Зокрема, у процесі стеження за учасниками ОПВУ в КДБ відкрили

групову агентурну розробку під кодовою назвою «Реставратори». Учасникам підпільної структури було підставлено агента «Івана» (вірогідно – М. Масловського), якому інші учасники підпілля дали завдання робити певні кроки для розширення структури. На якомусь етапі вистежувальної роботи працівники КДБ зрозуміли, що агент може втратити довіру підпільників, якщо не здійснить вербування до її складу хоча б одного учасника. У якості такого нового члена ОПВУ було підставлено агента «Справного» (вірогідно – Р. Арсак). «Кроти» КДБ успішно закріпилися в складі групи, а згодом сприяли спецслужбі вже під час реалізації відкритих слідчо-судових дій проти неї (т. зв. оперативної реалізації розробки «Реставратори») (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 237).

Іноді завербовані КДБ агенти з числа учасників підпільних націоналістичних організацій ставали дворушниками, тобто перебували в мережі агентів тільки формально, а на ділі не повідомляли спецслужбі цінної інформації та сприяли діяльності підпільників. З-посеред учасників групи «Об'єднання» було завербовано агента «Верника», який став зв'язковим між її лідерами В. Леонюком (Інта) і Б. Христиничем (Львівщина). Пізніша перевірка КДБ встановила, що цей агент був завербований в агентурну мережу Нестеровським районним апаратом спецслужби (Львівська область) без необхідної перевірки та вивчення. У процесі вербування агента працівники КДБ не зрозуміли, що він є учасником підпільної групи й не опитали про відомі факти «ворожої діяльності націоналістів». Подальша перевірка «Верника» не здійснювалася, тому йому вдалося під прикриттям співпраці з КДБ протягом тривалого часу виконувати доручення керівників «Об'єднання» (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 234).

За даними дослідника Г. Касьянова, секретна справа з розробки учасників УРСС носила назву «Сепаратисти». Уже під час слідства у результаті обману, психологічних тортур, залякування необхідні покази почав давати учасник групи В. Луцьків. За співпрацю слідчий Денисов пообіцяв в'язню швидке звільнення. Однак В. Луцьківа не лише засудили на 10 років позбавлення волі, а й згодом змусили бути провокатором каральних органів у справі Українського національного центру, а також у місцях позбавлення волі. У звіті полковника КДБ В. Шевченка він фігурував як агент «Гаврилюк» (Касьянов, 2019: 55–57).

Працівники КДБ повинні були під час роботи з агентами відразу визначати шляхи їх виводу із розробки під час оперативної реалізації матеріалів конкретної справи. Треба було зробити так,

щоб агент не опинився на лаві підсудних, і водночас щоб цей факт не викликав підозр у інших учасників національного руху. Прикладом успішного виводу агента зі справи можна вважати кейс репресій КДБ проти УНК – розробку «Спадкоємці». У 1960 р. агент «Внуков» за завданням оперативників дав згоду увійти до складу УНК. У подальшому він задля збереження довіри з боку керівників групи брав участь у окремих її акціях – підписав присягу, мав зброю, долучався до спорудження криївки, до підбору кандидатури керівника служби безпеки, був призначений одним із районних провідників. Після арештів учасники організації спочатку не давали показів про діяльність цієї особи. Згодом у ході слідства лідер УНК Б. Грицина, намагаючись приховати його особу, повідомив працівникам КДБ про нібито заплановану зустріч із цим членом групи на ім'я Степан у визначеному місці й визначений час. Оперативники у відповідь влаштували вивіз лідера групи у відповідне село для зустрічі з «Внуковим», яка так і не відбулася; ці слідчі дії були задокументовані. Згодом після наступних допитів унаслідок шаленого тиску кадебісти таки змусили Б. Грицину назвати справжнє прізвище Степана, але до цього часу він за вказівкою спецслужби виїхав із дружиною на Донбас. Для ще якіснішої зашифровки агента за його попереднім місцем проживання провели «ретельний обшук» та інші слідчі дії. У подальшому Б. Грицина під час бесіди із внутрішньокамерним агентом висловлював надії на те, що Степану вдалося втекти від каральних органів. Тобто, виведення агента «Внукова» із агентурної розробки з точки зору КДБ було здійснене успішно і не викликало підозр у реальних підпільників (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 238–239).

Протягом 1958–1961 рр. на Львівщині діяла Ходорівська група (Український робітничо-селянський союз), яка сформувалася в с. Вербиця Ходорівського (нині Стрийського) р-ну. Її організаторами були робітник цукрокомбінату Теодор (Федір) Дронь і працівник райспоживспілки Федір Проців, учасниками – Михайло Проців, Михайло Ханас, а з вересня 1961 р. – Йосип Нагребний, Іван Щербицький і Володимир Капітоненко. Вони вивішували по селах українські національні прапори, поширювали листівки, збирали зброю, мали плани здійснити замах на завідуючого фермою одного з колгоспів, підпал зерносховища в Ходорові, підбив залізничної колії (Русначенко, 1998: 89–90). У 1961 р. група потрапила в поле зору КДБ: початкові дані про неї були отримані від громадянина, який раніше не мав оперативного контакту з каральними органами. Згодом

цю особу завербували і використовували під час розробки підпільної структури. Під час розшуку осіб, які поширювали антирадянські листівки у м. Миколаєві Львівської обл. від довіреної особи спецслужба отримала сигнал, що жителі Ходорова В. Капітоненко й І. Щербицький висловлюють націоналістичні погляди і мають зброю. Оскільки ця особа не мала можливості стежити за діяльністю учасників нелегальної групи, отриманий сигнал у КДБ перевіряли через агентів, що мали на них вихід. На підпільників було заведено справу агентурної розробки, і в результаті «складних чекістських заходів» було виявлено інших учасників Ходорівської групи (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 243–244). Протягом 7–8 грудня 1961 р. усіх членів структури було взято під варту. За вироком суду від 7 травня 1962 р. Ф. Проціву призначили смертну кару, іншим учасникам – довготривалі терміни ув'язнення в колоніях посиленого режиму: Т. Дроню і М. Проціву – 13 років (із них 5 в тюрмі та із заборобою протягом 5 років після відбуття кари проживати на території України), Й. Нагребному і М. Ханасу – по 12 років, І. Щербицькому – 10 років, а неповнолітньому В. Капітоненку – 5 років (Русначенко, 1998: 91).

Агентурно-оперативні заходи КДБ використовував і проти Української національної партії (УНП), яку створив колишній воїн дивізії «Галичина» Євген Гогусь у с. Золотники однойменного (нині Тернопільського) р-ну Тернопільської обл.. Перші плани створення антирадянської організації ним були висловлені ще в 1958 р. у розмові зі своїм знайомим Євгеном Грицишином; згодом схожі бесіди були із Петром Дзюрою. Реально структура сформувалася в 1961 р., до неї вступили односельці Є. Гогуся Петро Пундик і Павло Палихата, а також жителі с. Бенева Євстахій Грицишин і с. Петрикул Володимир Кадиковський. Завданнями вважали поступове розширення партії, пошук літератури та зброї. У разі майбутньої війни УНП мала перебрати владу на місцях, «боротися за створення самостійної України» (Русначенко, 1998: 85–86). Органи держбезпеки ще в 1957–1958 рр. отримували інформацію про групування «націоналістично налаштованих осіб» навколо Є. Гогуся. Проте тоді здійснена поверхова перевірка даних не дала результатів, і відповідну справу було припинено. У 1961 р. в групу вдалося впровадити агента, відбулося повернення до її розробки. За А. Русначем, цим сексотом КДБ був П. Дзюра, який знав про всі плани Є. Гогуся та всіх членів організації. Слідство розпочалося після того, як П. Дзюра дізнався про проєкт програми УНП; у подальшому він не був засудже-

ний, не проходив у справі як свідок та взагалі зник із села. Очевидно, у КДБ реалізували виведення агента із відповідної розробки. Зрештою, до 1 червня 1962 р. агентурно-оперативні дії проти групи були завершені, розпочалися арешти її учасників, яким висунули звинувачення за ст. 56 і 64 КК УРСР. Під час закритого суду в Тернополі 25–26 липня цього ж року Є. Гогуся було засуджено до розстрілу, П. Куликовського і Є. Грицишина – до 11 років колоній суворого режиму, П. Пундика – до 10 років, П. Палихату – до 6 років. Під час касації смертний вирок Є. Гогусю було замінено на 15 років колоній, дещо зменшили терміни покарання інших учасників УНП. Окремих дотичних до активності підпільної групи осіб піддали заходам профілактики (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 223; Русначенко, 1998: 87).

Не зовсім успішною була агентурна робота КДБ на початку 1960-х рр. проти підпільної групи Шуста і Романюка, центром діяльності якої була Волинська обл. Відповідні таємні дії спецслужби були частиною реалізації групової агентурної розробки «Міраж» на колишніх учасників т. зв. «Запольного проводу» ОУН, які намагалися відновити антирадянську активність після виходу на волю. У 1960 р. місцевим УКДБ для розробки Шуста було завербовано агента «Радюка», його колишнього товариша по ув'язненню. Підставою для вербування цього сексота були зібрані через довірених осіб довідкові матеріали, які характеризували його поведінку після звільнення. Завданням «Радюка» було виявлення можливих організаційних зв'язків Шуста із націоналістом Милентієм Войтюком, що проживав у Рівненській обл., та іншими однодумцями. За час співпраці з УКДБ від агента ніяких вагомих для справи даних не було отримано; співробітники спецслужби не проводили перевірку та вивчення його поведінки, не здійснювали профілактичні бесіди. Після арешту Шуста виявилось, що «Радюк» розповів йому про своє вербування органами КДБ, характер отриманого завдання і залишався активним учасником підпільного руху (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 234–235).

Наступного 1961 р. УКДБ по Луганській обл. завербував агента «Лаврентьєва» – близького знайомого Шуста, який теж перебував разом із ним в ув'язненні. Під час вербування оперативні працівники виходили з того, що протягом довгого періоду часу спецслужба не отримувала інформації про його ворожу діяльність. Агент теж виявився дворушником – повідомив кадебістам тільки загальновідомі факти про табірну діяльність українських націоналістів і формально заявив про

«відхід від націоналістичних ідей». Без попередньої перевірки оперативники скерували «Лаврентьєва» у Волинську обл. із завданням щодо розробки Шуста. У подальшому під час слідства з'ясувалося, що агент розповів йому про своє вербування і використовував своє перебування в агентурній мережі для надання Шусту допомоги в підпільній діяльності (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 235). У 1962 р. в Луцьку відбувся закритий суд над учасниками групи Шуста – Романюка (Гель, 2013: 167).

Методи агентурно-оперативної розробки та подальші слідчо-судові розправи активно використовувалися й проти інших підпільних груп кінця 1950-х – початку 1960-х рр.: групи Лаєнка – Свис-туна (Український робітничо-селянський союз визволення або Союз боротьби) на Кіровоградщині (1959–1960 рр.) (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 221–222), групи Суховарського (1962 р.) (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 220–221), Прогресивної партії України Босякевича і Колотуші (справа «Ехо») (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 552. Арк. 237; Жив'юк, Марчук, 2006: 70) на Рівненщині та ін.

Висновки. Отже, аналіз матеріалів засвідчує, що агентурно-оперативна діяльність КДБ наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. була ключовим інструментом придушення українського підпілля. Її характерною ознакою стало поєднання тривалої прихованої розробки з подальшою «оперативною реалізацією», яка завершувалася арештами й закритими судовими процесами. Ефективність цих заходів значною мірою забезпечувалася широким використанням агентурної мережі, включно з впровадженими агентами («внутрішніми кротоми»), що подекуди дозволяло спецслужбі контролювати діяльність підпільних структур зсередини. Водночас практикувалися складні комбінації щодо виведення агентів із розробки, що свідчить про високий рівень організа-

ційно-тактичного планування каральних органів. Застосування психологічного тиску, провокацій і маніпуляцій під час слідства доповнювало агентурну роботу, формуючи доказову базу для винесення суворих вироків. Разом із тим зафіксовано випадки низької ефективності агентури, зокрема, діяльність «дворушників», що демонструє обмеженість і вразливість окремих елементів оперативної системи КДБ. Комплекс агентурно-оперативних і репресивно-судових заходів дозволив КДБ істотно послабити, дезорганізувати та в багатьох випадках ліквідувати підпільні націоналістичні структури.

Водночас репресивна політика КДБ не обмежувалася лише ліквідацією конкретних організацій, а була спрямована на превентивне недопущення відновлення національного руху. Систематичний нагляд за колишніми учасниками ОУН і УПА наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр., перевірка «сигналів про націоналістичні прояви» та контроль за можливими контактами з еміграцією формували атмосферу постійного тиску й страху. Агентурно-оперативні розробки виступали важливим засобом викриття, дезінформації та внутрішнього розкладу підпілля. Судові процеси, у свою чергу, виконували функцію демонстративного покарання осіб, які продовжували боротися за відновлення Української державності. У сукупності ці заходи сприяли маргіналізації організованого націоналістичного руху в означений період.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності глибшого вивчення регіональних особливостей агентурно-оперативної роботи КДБ та здійснення порівняльного аналізу її ефективності в різних областях України. Окремої уваги потребує реконструкція персональних історій агентів і підпільників, що дозволить краще зрозуміти механізми взаємодії, опору та колаборації в умовах радянської репресивної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ). Ф. 13. Спр. 552. 290 арк.
2. Гель І. Виклик системі: український визвольний рух другої половини ХХ століття / Ред. та упор. І. Єзерська. Львів: Часопис, 2013. 392 с.
3. Жив'юк А., Марчук І. Політичні репресії тоталітарної доби на Рівненщині: від «червоного терору» до боротьби з інакодумцями. *Реабілітовані історією: У двадцяти семи томах. Рівненська область. Кн. 1.* Рівне: Рівненська друкарня, 2006. С. 8–78.
4. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років. Київ: Кліо, 2019. 248 с.
5. Максимець Б. Об'єднана партія визволення України: організаційні та програмові засади. *Політологічні записки.* Сєверодонецьк, 2014. № 2. С. 110–120.
6. Островський В. Об'єднана партія визволення України: епізоди історії. *Гілея: науковий вісник.* Київ, 2018. Вип. 132. С. 47–54.
7. Паска Б. «Справа педагогів»: розправа радянського режиму над прикарпатськими вчителями-патріотами наприкінці 1950-х рр. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич, 2023. Вип. 69. Т. 3. С. 22–28. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-3>.

8. Паска Б., Луцик В. Методи боротьби радянських спецслужб проти націоналістичного підпілля на Станіславщині у другій половині 1940-х – першій половині 1950-х рр. *Південний архів (історичні науки)*. Івано-Франківськ, 2023. № 44. С. 27–34. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2786-5118/2023-44-4>.

9. Русначенко А. Національно-визвольний рух в Україні: середина 1950-х – початок 1990-х років. Київ: Видавництво Олени Теліги, 1998. 720 с.

10. Секо Я. Група «Об'єднання» в українському підпільному русі другої половини 1950-х років. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія*. Тернопіль, 2013. Вип. 1. Ч. 1. С. 56–63.

11. Секо Я. Нелегальні організації УРСР другої половини XX ст.: загальна характеристика. *Україна–Європа–Світ: міжнародний збірник наукових праць. Серія Історія, міжнародні відносини*. Тернопіль, 2012. Вип. 10. С. 112–129.

12. Трофимович В. Організаційна діяльність прибулих із таборів і спецпоселень учасників підпільно-повстанського руху (друга половина 1950-х – 1960-ті рр.). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Історичні науки». Острог, 2022. Вип. 33. С. 30–37. DOI: <https://doi.org/10.25264/2409-6806-2022-33-30-37>.

REFERENCES

1. Haluzevyi derzhavnyi arkhiv Sluzhby bezpeky Ukrainy (HDA SBU). [Sectoral State Archive of the Security Service of Ukraine (SSA SSU)] F. 13. Spr. 552. 290 ark.

2. Hel I. (2013) Vyklyk systemi: ukrainskyi vyzvolnyi rukh druhoi polovyny XX stolittia. [Challenging the system: the Ukrainian liberation movement of the second half of the 20th century] Lviv: Chasopys. 392. [in Ukrainian].

3. Kasianov H. (2019) Nezghodni: ukrainska intelihtentsiia v rusi oporu 1960–1980-kh rokiv. [Dissenters: Ukrainian intelligentsia in the resistance movement of the 1960s–1980s] Kyiv: Klio. 248. [in Ukrainian].

4. Maksymets B. (2014) Obiednana partiia vyzvolennia Ukrainy: orhanizatsiini ta prohramovi zasady. [United Liberation Party of Ukraine: organizational and programmatic principles] *Politohichni zapysky*, Sievierodonetsk, 2. 110–120. [in Ukrainian].

5. Ostrovskyi V (2018). Obiednana partiia vyzvolennia Ukrainy: epizody istorii. [United Liberation Party of Ukraine: Episodes of History] *Hileia: naukovyi visnyk*, Kyiv, 132. 47–54. [in Ukrainian].

6. Paska B., Lutsyk V. (2023) Metody borotby radianskykh spetssluzhb proty natsionalistichnoho pidpillia na Stanislavshchyni u druhi polovyni 1940-kh – pershii polovyni 1950-kh rr. [Methods of struggle of Soviet special services against the nationalist underground in the Stanislaw region in the second half of the 1940s – the first half of the 1950s] *Pivdennyi arkhiv (istorychni nauky)*, Ivano-Frankivsk, 44. 27–34. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2786-5118/2023-44-4>. [in Ukrainian].

7. Paska B. (2023) «Sprava pedahohiv»: rozprava radianskoho rezhymu nad prykarpatskymy vchyteliamy-patriotamy naprykintsi 1950-kh rr. [“The Teachers’ Case”: the Soviet regime’s repression of patriotic teachers in the Carpathian region in the late 1950s] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Drohobych, 69 (3). 22–28. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-3>. [in Ukrainian].

8. Rusnachenko A. (1998) Natsionalno-vyzvolnyi rukh v Ukraini: seredyna 1950-kh – pochatok 1990-kh rokiv. [National liberation movement in Ukraine: mid-1950s – early 1990s] Kyiv: Vydavnytstvo Oleny Telihi. 720. [in Ukrainian].

9. Seko Ya. (2012) Nelehalni orhanizatsii URSR druhoi polovyny XX st.: zahalna kharakterystyka. [Illegal organizations of the Ukrainian SSR in the second half of the 20th century: general characteristics] *Ukraina–Ievropa–Svit: mizhnarodnyi zbirnyk naukovykh prats. Serii Istorii, mizhnarodni vidnosyny*, Ternopil, 10. 112–129. [in Ukrainian].

10. Seko Ya. (2013) Hrupa «Obiednannia» v ukrainskomu pidpilnomu rusi druhoi polovyny 1950-kh rokiv. [The “Union” group in the Ukrainian underground movement of the second half of the 1950s] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istorii*, Ternopil, 1 (1). 56–63. [in Ukrainian].

11. Trofymovych V. (2022) Orhanizatsiina diialnist prybulnykh iz taboriv i spetsposelen uchastnykiv pidpilno-povstanskoho rukhu (druha polovyna 1950-kh – 1960-ti rr.). [Organizational activities of participants in the underground insurgent movement who arrived from camps and special settlements (second half of the 1950s – 1960s)] *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. Serii «Istorychni nauky», Ostroh, 33. 30–37. DOI: <https://doi.org/10.25264/2409-6806-2022-33-30-37>. [in Ukrainian].

12. Zhyviuk A., Marchuk I. (2006) Politychni represii totalitarnoi doby na Rivnenshchyni: vid «chervonoho teroru» do borotby z inakodumtsiamy. [Political repressions of the totalitarian era in the Rivne region: from the “red terror” to the fight against dissidents] *Reabilitovani istoriieiu: U dvadtsiaty semy tomakh. Rivnenska oblast. Kn. 1*. Rivne: Rivnenska drukarnia. 8–78. [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 94 (439) «1867/1918»: 272/273+2-156
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-5>

Леррі РОНАЙ,
orcid.org/0000-0002-3482-9656
доктор філософії з історії та археології,
доцент кафедри історії Угорщини та європейської інтеграції
Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) lerri.ronai@uzhnu.edu.ua

КАТОЛИЦЬКА ЦЕРКВА В УГОРЩИНІ В ПЕРІОД ДУАЛІЗМУ (1867–1918 РР.): СТРУКТУРА, УПРАВЛІННЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ

У статті автор здійснює комплексний аналіз структури та функціонування католицького церковного управління в Угорщині в період дуалізму, зокрема розкрито роль парафій і дієцезій як базових інституційних одиниць церковної організації. Висвітлено механізми формування церковної ієрархії, принципи призначення духовенства та взаємозв'язок між адміністративно-територіальним і церковним поділом. Особливу увагу приділено функціонуванню деканатів, архидеканатів та капітулів, які забезпечували ефективне управління церковними структурами. Проаналізовано роль монарха та Папи Римського у призначенні єпископів, що відображало тісний зв'язок між державною владою та церквою в умовах дуалістичної монархії. Окреслено значення митрополій як вищого рівня церковної організації та їхню роль у координації діяльності єпархій.

У статті автором розкрито особливості багатоконфесійної структури католицької церкви в Угорщині, яка об'єднувала вірян латинського, грецького та вірменського обрядів. Показано, що попри домінування латинського обряду, греко-католицькі та вірменські громади становили невід'ємну частину єдиної церковної системи. Проаналізовано адміністративні реформи середини XIX століття, зокрема створення нових митрополій та єпархій, що часто мали політичне підґрунтя та були спрямовані на врегулювання національних питань у межах імперії. Висвітлено процес утворення греко-католицьких структур для різних етнічних груп, а також роль державної влади у цих процесах. Підкреслено, що сформована у цей період церковно-адміністративна система залишалася відносно стабільною аж до розпаду Австро-Угорської монархії.

Окрему увагу приділено проблемі створення угорської греко-католицької єпархії, яка виникла внаслідок мовного та національного питання серед вірян. Проаналізовано передумови заснування Гайдудорозької єпархії, її значення для угорськомовних греко-католиків та роль держави і Апостольського Престолу у вирішенні цього питання. Значну увагу приділено питанню автономії католицької церкви, спробам її запровадження у другій половині XIX століття та причинам їх невдачі, зокрема через позицію єпископату, уряду та Ватикану.

У статті також проаналізовано внутрішні трансформаційні процеси в католицькій церкві наприкінці XIX – на початку XX століття, відомі як «католицький ренесанс». Розкрито роль провідних церковних діячів у модернізації релігійного життя, розвитку соціального вчення церкви та адаптації до умов модерного суспільства. Показано зростання активності церковних організацій, розвиток католицької освіти, преси, соціальних та благодійних ініціатив. Окреслено вплив енцикліки «*Regim novarum*» на формування соціальної доктрини церкви та її значення для вирішення суспільних проблем.

Ключові слова: Австро-Угорщина, Угорщина, монархія, держава, політика, церква, дуалізм, католицька церква, церковне управління, дієцезія, Римо-католицька церква, Греко-католицька церква.

Lerri RONAI,
orcid.org/0000-0002-3482-9656
Ph.D. in History and Archeology,
Associate Professor at the Department of Hungarian History and European Integration
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) lerri.ronai@uzhnu.edu.ua

THE CATHOLIC CHURCH IN HUNGARY DURING THE PERIOD OF DUALISM (1867–1918): STRUCTURE, ADMINISTRATION AND TRANSFORMATIONS

In this article, the author conducts a comprehensive analysis of the structure and functioning of the Catholic Church administration in Hungary during the period of dualism, focusing in particular on the role of parishes and dioceses as the basic institutional units of the Church's organisation. It examines the mechanisms of the formation of the church hierarchy, the principles governing the appointment of clergy, and the interrelationship between administrative-territorial and ecclesiastical divisions. Particular attention has been paid to the functioning of the deaneries, archdeaneries and chapters, which ensured the effective administration of church structures. The role of the monarch and the Holy See in the

appointment of bishops has been analysed, reflecting the close link between state power and the Church under a dualistic monarchy. The significance of metropolises as the highest level of church organisation and their role in coordinating the activities of dioceses has been outlined.

In this article, the author examines the distinctive features of the multi-confessional structure of the Catholic Church in Hungary, which brought together believers of the Latin, Greek and Armenian rites. It is demonstrated that, despite the dominance of the Latin rite, the Greek Catholic and Armenian communities formed an integral part of a unified ecclesiastical system. This study analyses the administrative reforms in the middle of the 19th century, in particular the establishment of new metropolises and dioceses, which often had a political basis and were aimed at resolving national issues within the empire. It examines the process of establishing Greek Catholic structures for various ethnic groups, as well as the role of the state authorities in these processes. It is emphasised that the ecclesiastical and administrative system established during this period remained relatively stable until the collapse of the Austro-Hungarian Empire.

Particular attention is paid to the issue of establishing a Hungarian Greek Catholic diocese, which arose as a result of linguistic and national concerns among the faithful. The article analyses the background to the establishment of the Hajdúdorog Diocese, its significance for Hungarian-speaking Greek Catholics, and the role of the state and the Holy See in resolving this issue. Considerable attention has been paid to the issue of the Catholic Church's autonomy, attempts to establish it in the second half of the 19th century, and the reasons for their failure, particularly due to the position of the episcopate, the government and the Vatican.

The article also analyses the internal transformational processes within the Catholic Church in the end of the 19th and at the beginning of the 20th centuries, known as the "Catholic Renaissance". It examines the role of leading church figures in the modernisation of religious life, the development of the Church's social teaching, and its adaptation to the conditions of modern society. It shows the growing activity of church organisations, the development of Catholic education, the press, and social and charitable initiatives. It outlines the influence of the encyclical "Rerum Novarum" on the formation of the Church's social doctrine and its significance for addressing social issues.

Key words: *Austro-Hungary, Hungary, monarchy, state, politics, church, dualism, Catholic Church, ecclesiastical administration, diocese, Roman Catholic Church, Greek Catholic Church.*

Постановка проблеми полягає у дослідженні особливостей структури та функціонування католицького церковного управління в Угорщині в період дуалізму, що формувалося в умовах тісної взаємодії державної влади та релігійних інституцій. Актуальним є аналіз адміністративно-ієрархічної організації церкви, ролі парафій, дієцезій і митрополій, а також впливу політичних, національних і соціальних чинників на розвиток церковних структур. Важливо з'ясувати, яким чином багатоконфесійність, мовне питання та державна політика впливали на трансформацію католицької церкви, зокрема на створення нових єпархій, реформування управління та формування умов для модернізації релігійного життя в Угорщині наприкінці XIX – на початку XX століття.

Аналіз дослідження проблематики функціонування католицької церкви в Угорщині в період дуалізму спирається на вагомий корпус наукових праць угорських істориків і релігієзнавців. Важливе місце посідає праця Йожефа Галантаї «Церква та політика 1890–1918», у якій автор детально аналізує взаємозв'язок церковних інституцій із політичними процесами, зокрема становище католицької церкви в умовах модернізації угорського суспільства. Значний внесок у дослідження духовного життя та суспільної ролі церкви зробив Єно Гергель, зокрема у монографії «Католицька церква, угорське суспільство 1890–1986», де комплексно висвітлено еволюцію релігійного життя, а також у праці, присвяченій постаті Отто-

кара Прогаски, в якій проаналізовано його ідеї та діяльність як одного з ключових діячів католицького відродження.

Вагоме значення має дослідження Еньєда Германа «Історія католицької церкви в Угорщині до 1914 року», у якому системно представлено розвиток церковних структур, їхню організацію та місце в суспільстві. Особливої уваги заслуговує праця Габора Шалаца «Церква та держава в Угорщині у період дуалізму 1867–1918», де ґрунтовно розкрито особливості взаємодії церковної та світської влади, правові засади їх співіснування та трансформаційні процеси в умовах дуалістичної монархії. Отже, наявні дослідження формують належну теоретико-методологічну базу для аналізу розвитку католицької церкви в Угорщині, водночас окремі аспекти її внутрішньої еволюції та суспільного впливу потребують подальшого поглибленого вивчення.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні структури, функціонування та еволюції католицького церковного управління в Угорщині в період дуалізму. У статті проаналізовано особливості організації парафій, дієцезій і митрополій, принципи формування церковної ієрархії та взаємодію між церковною і світською владою. Особливу увагу приділено адміністративним реформам, ролі держави та Апостольського Престолу у формуванні церковної структури, а також проблемам створення греко-католицьких єпархій і питанню церковної автономії. Особливо розглянуто внутрішні транс-

формації католицької церкви наприкінці XIX – на початку XX століття, зокрема явище «католицького ренесансу», його соціальні та інституційні прояви в контексті модернізації угорського суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження в Угорщині в період дуалізму двома основними складовими одиницями католицької церкви була парафія та дієцезія (єпархія). Парафія зазвичай означала сукупність католицьких вірян в адміністративному муніципалітеті з парафіяльним храмом, реєстром актів цивільного стану та початковою школою. Парафіяльного священика призначав єпископ дієцезії на основі номінації патрона. Зазвичай парафії, розташовані в межах одного округу, утворювали деканат, очолюваний деканом-парафіяльним священиком, резиденція якого знаходилася в його парафії. Кілька деканатів утворювали архідеканати, очолювані архідеканами. За розміром вони зазвичай відповідали адміністративному комітату. До 1918 року дієцезіального єпископа призначав монарх, а потім це призначення затверджував Папа римський. Перше місце за рангом серед них посідав кафедральний архідеканатський округ. Парафіяльного священика (декана) та архідекана призначав дієцезіальний єпископ. На чолі дієцезії або єпархії стояв єпархіальний (дієцезіальний) єпископ. Назву дієцезія зазвичай отримувала за місцем розташування, що історично сформувалося відповідно до адміністративного поділу. Дієцезії входили до складу церковної митрополії, яку очолював архієпископ - митрополит, а єпископи цих дієцезій були суфраганними єпископами. Ще в станову епоху, що передувала буржуазній добі, дієцезіальні єпископи та архієпископи проводили окремі засідання, відокремлені від інших магнатів. Ці зібрання стали прообразами єпископських конференцій, які з настанням буржуазної епохи набули регулярного характеру. На цих засіданнях головував князь-примас. Поряд із дієцезіальними єпископами діяли кафедральні капітули (при архієпархіях — митрополіччі капітули), які у випадку вакантної кафедри виконували управлінську функцію: вони обирали капітульного вікарія який здійснював управління в цей період. Капітули, що діяли не в єпископських резиденціях, називалися колегіальними капітулами (Gergely A., 2019: 417-418).

Сукупність церковних митрополій утворювали Угорську католицьку церкву, яка мала латинський, грецький та вірменський обряди. Отже, греко-католицькі або уніатські парафії та єпархії, а також вірменські церковні громади утворювали єдину церкву разом із римо-католиками латинського обряду. У повсякденній мові під поняттям

«римо-католики» зазвичай мали і мають на увазі лише християн латинського обряду, хоча до них належали та належать також і греки та вірмени). Католицька церква увійшла у XX століття, як правило, з тією ж церковно-управлінською структурою, яка була сформована у 1853 році. Тодішні зміни не були позбавлені політичних мотивів. Уряд у Відні, щоб винагородити хорватів за заслуги під час національно-визвольної боротьби, домігся від Апостольського Престолу підвищення Загребської (Zágráb) дієцезії до архієпархії та приєднання до неї Джаковської (Diakovár), Зенг-Модрушської (Zengg-Modrus) та Крижевецької (Kőrös) єпархій. Подібним чином Відень вчинив і з Фогараською єпархією задля румунів: заснував греко-католицьку архієпархію з назвою Алба-Юлія-Фогараш (Gyulafehérvár-Fogaras) і резиденцією в Блажі (Balázsfalva), підпорядкувавши їй новостворені єпархії грецького обряду - Герльзьку (Szamosújvár), Лугозьку (Lugos) та Орадську (Nagyvárad). Такий оновлений церковно-адміністративний поділ ми представимо детальніше, адже він залишався по суті незмінним аж до розпаду Монархії (Balogh M., Gergely J., 1996: 34-35).

Католицьке церковне управління (адміністрування) в епоху дуалізму (Balogh M., Gergely J., 1996: 36-38)

Митрополії	Дієцезії (єпархії)
Естергомська митрополія	Естергомська архієпископія (або архієпархія); Дьєрська; Веспремська; Пецька; Вацька; Нітранська; Мукачівська греко-католицька єпархія (Ужгород); Банськобистрицька; Сомбатейська; Секешфегерварська; Прішівська греко-католицька; Гайдудорозька греко-католицька єпархія (заснована у 1912 році, осідок: Дебрецен, згодом Ніредьгаза)
Калочсько-Бачська митрополія (архієпископія)	Калочська архієпископія; Трансільванська (Дюлафегервар); Надьвародська єпархія латинського обряду; Чанадська єпархія (Темешвар)
Егерська митрополія	Егерська архієпископія (архієпархія); Спишська єпархія (Спишське Подграддя); Рожнявська єпархія; Кошицька єпархія; Сатмарська єпархія (Сату-Маре)
Дюлафегервар-Фогараська греко-католицька митрополія	Дюлафегервар-Фогараська архієпархія (Блаж); Надьвародська греко-католицька єпархія (Орадська); Самошуйварська єпархія (Герла); Лугозька єпархія.
Загребська митрополія	Загребська архієпископія (архієпархія); Зенг-Модрушська єпархія; Джаковська (або Сремська) єпархія; Крижевецька греко-католицька єпархія (Керешська).

Своєю буллою від 5 липня 1881 року Папа Лев XIII заснував Боснійсько-Герцеговинську церковну митрополію (її суфраганні дієцезії: Верхньобоснійська (Сараєвська) архидієцезія, Баня-Луцька дієцезія, Мостарг-Дувнівська дієцезія та Требинська дієцезія), проте вона фактично не була невід'ємною частиною Католицької церкви в Угорщині; загальні шематизми або враховували її суто формально, або ж взагалі ігнорували. (Задля повноти картини варто зазначити, що з 1901 року шематизми не містили даних і про Загребську церковну провінцію, оскільки вона – через особливий статус Хорватії – не перебувала у тісному зв'язку з Церквою в Угорщині). У 1912 році відбулася значна зміна в церковному управлінні: буллою *Christifideles Graeci* Папа Пій X заснував Гайдудорозьку греко-католицьку єпархію, підпорядковавши її Естергомській церковній митрополії. Це стало результатом тривалої боротьби. Проблема полягала в тому, що угорські віряни греко-католики належали до Мукачівської (створеної для русинів), меншою мірою до Пряшівської єпархії, а також до румунських греко-католицьких єпархій – передусім до Орадської. Для угорськомовних греко-католиків, чисельність яких сягала близько 300 тисяч осіб, ніде не відправляли літургію угорською мовою, оскільки в русинських церквах вона велася старослов'янською, а в румунських – румунською мовою.

Угорські церковні громади ще в середині XIX століття сформулювали вимогу щодо впровадження угорської мови в літургію, проте Рим відхилив її, мотивуючи тим, що угорська не є літургійною мовою (Pirigyi I., 1990: 93-95). Не досягнувши результатів у цьому питанні, розпочалася боротьба за заснування окремої угорської греко-католицької єпархії, що зрештою призвело до створення Гайдудорозької єпархії. На момент заснування вона налічувала 162 парафії з 215 тисячами вірян. Нову єпархію було також визнано Державними зборами у законі № XXXV від 1913 року. У Католицькій церкві існують також одиниці церковного управління з неповною юрисдикцією, як апостольські адміністрації, що підпорядковуються безпосередньо Святому Престолу і не входять до складу митрополій або вікаріати – частини єпархій, якими правлячий єпископ керує через вікарія (намісника). До католицької ієрархії та управлінської структури не входять чернечі ордени: вони завжди мають власну організацію та управління, а також перебувають під юрисдикцією територіально компетентного єпископа. Винятком із останнього є Паннонгалмська бенедиктинська єпархія (абатство nullius Паннон-

галма), яка є екземптною, тобто вилученою з-під архієпископської юрисдикції та підпорядкованою безпосередньо Риму (Térfi Gy., 1914: 399).

У той час як інші церкви створили власне самоврядування (автономію), у Католицькій церкві цей процес не відбувся. (Винятком була Трансільванська дієцезія, де як орган автономії існував так званий Трансільванський римо-католицький статус. Його головою завжди був чинний трансільванський єпископ). Під час формування структури громадянської держави у 1848 році вимога католицької автономії виникла з двох сторін. З одного боку, вищі католицькі ієрархи прагнули таким чином усунути загрозу того, що виконання права вищого патронату може потрапити до некатолицьких рук. Натомість ліберальні групи вірян та нижчого духовенства прагнули створити інституцію з мирянською більшістю, яка б вилучила управління церковним майном та освітою з рук єпископів і передала під спільний контроль усієї католицької громади. Між 1867 та 1871 роками як компроміс між цими двома напрямками було розроблено повноваження та структуру католицької автономії, проте цей проєкт відхилили на I Автономному конгресі, що засідав у 1870-1871 роках. Ні уряд не бажав випустити з рук релігійний та навчальний фонди, які мали стати фінансовою основою нової інституції, ні вище духовенство вже не настільки побоювалося можливої секуляризаційної політики уряду, щоб через це передавати права автономії. Ієрархи суворо трималися централізованого церковного управління, в якому не бажали допускати втручання світських елементів. Крім того, і Ватикан не був зацікавлений у подібному експерименті, що ніс у собі сепаратистський підтекст. Відтак питання автономії було знято з порядку денного до кінця століття. Тоді уряд спробував «компенсувати» обіцянкою автономії поразку Католицької церкви у боротьбі довкола ліберальних законів про церковну політику. У 1897 році відкрився II Автономний конгрес, який протягом наступних років продовжував свою роботу в комісіях. До 1900 року проєкт автономії був готовий, проте Рим та єпископат знову відхилили його – по суті, з тих самих причин, що й чверть століття тому. Черговий невдачі концепції автономії, висунутої поколінням великих лібералів, сприяло й те, що з кінця XIX століття прогресивні католицькі сили шукали шляхів подальшого розвитку вже не в ліберальних принципах, а дедалі більше в соціально чутливому неоконсерватизмі (Hermann E., 1973: 480).

Зміна шляхів подальшого розвитку чи пошуку нових орієнтирів була пов'язана з тими масштабними змінами, що відбулися в Католицькій церкві

в останній третині XIX століття. Саме під час понтифікату Лева XIII (1878–1903) відбувся розрив Церкви з феодальним минулим та її адаптація до громадянського суспільства. Соціальна чутливість та нова програма католицизму були сформульовані в папській енцикліці *Rerum novarum*, виданій у 1891 році. Енцикліка Лева XIII аналізувала соціальне питання (як тоді казали – робітниче питання). У ній вперше було всебічно викладено вчення Католицької церкви щодо соціального устрою, праці, відносин між працівником і роботодавцем, власності тощо. Ця сучасна програма, яка прийняла систему цінностей буржуазного світу та запропонувала допомогу в подоланні його моральних і соціальних суперечностей, захопила й тих представників угорського католицизму, які орієнтувалися на європейські шляхи розвитку.

Атмосфера в Католицькій церкві Угорщини на межі століть навіть за характеристиками консервативних церковних авторів була «виснаженою, застоюною, задушливою», а сама церква перетворилася на «свого роду комору, складське сховище, на яке дивилися й оцінювали суто з погляду користі». Папський прелат та католицький публіцист Золтан Ністор влучно відтворює тогочасне церковне життя: «Єпископи за посадою були членами Верхньої Палати (Палати магнатів), мешкали у вікових, просторих і гарних палацах та були бенефіціарами величезних маєтків у тисячі гольдів. Їздили вони в чорних закритих екіпажах, а на великі свята – у виїздах четвіркою або п'ятіркою коней, де на козлах поруч із кучером у ліvreї сидів ще й «гусар». Вони влаштовували для військових, державних та комітатських панів такі обіди, яким не було рівних, і навіть чайові роздавали золотими талерами. На противагу цьому, храмові богослужіння зблідло і спростилося до крайнощів. У будні – порожні церкви, хіба що з нечисленною аудиторією, зобов'язаною бути присутньою на заупокійних месах; водночас навіть найбільш ревному священникові й на думку не спадало йти до сповідальниці. Щонеділі – дві служби з відносно більшою кількістю вірян: ранкова – для побожного простого люду, і полуднева, так звана «парфумована меса» – для панства. Ця остання поступово набувала характеру радше світського звичаю, ніж релігійного акту» (Nyisztor Z., 1962: 13).

Посеред загального занепаду, – писав Бела Банга в часописі «Угорська культура» (Magyar Kultúra) – вже з'явилися ознаки підготовки до нової епохи, серйозні спроби тих, хто прагнув пробудити та відродити Церкву. Після епохи постйозефіністської церкви та ліберальної церковної політики, починаючи з кінця 1890-х років, як частина неоконсерватизму розгорнувся «католицький ренесанс» або відродження, що тривало

аж до кінця 1940-х років. Внутрішнім змістом цього процесу стало пожвавлення та поглиблення релігійного життя. Визначальним духовним лідером цієї «релігійного розширення» на межі століть та в перші два десятиліття XX століття був Оттокар Прогаска (1858–1927) – професор університету, а згодом єпископ Секешфегерварський (1905–1927)». Він усвідомив, що в суспільстві, яке стрімко стає буржуазним і водночас секуляризується, виникла потреба в новому типі проповідництва. Воно вже було менше прив'язане до парафій, а являло собою так звану мобільну пасторацію, дві форми якої стали особливо популярними: народні місії та духовні вправи (реколекції). Свої найбільш впливові духовні вправи та конференційні проповіді він виголошував у Будапешті, в Університетській церкві. Праці Прогаски про соціальну відповідальність Церкви та сучасний світогляд – зокрема «Сучасний католицизм» (Modern katolicizmus), що став найкращим синтезом його ідей, – знайшли позитивний відгук у таборі прихильників прогресу, тоді як у самій Церкві були ті, хто вважав їх передчасними або навіть помилковими. Заслугою Прогаски було також оновлення системи виховання священників. З початком століття у семінаріях із семінаристами почали працювати кваліфіковані духівники. Порівняно з минулим, було впроваджено частішу сповідь та щотижневе Причастя (Gergely J., 1994: 122).

Католицький ренесанс організаційно проявлявся у створенні політичних католицьких партій та католицьких релігійних, соціальних, культурних та економічних об'єднаннях, що розросталися з великою інтенсивністю. Першою політичною партією, яка називала себе партією християнського світогляду, була Католицька Народна партія, заснована графом Нандором Зічі в 1895 році. Соціальний напрям політичного католицизму – християнський соціалізм пов'язаний насамперед з іменем науковця Шандора Гісвейна (1856–1923), дьєрського каноніка, папського прелата та депутата державного зібрання. Релігійному запалу (побожності) слугували передусім так звані треті ордени (терціарії), серед яких найчисельнішими були ордени бенедиктинців, домініканців та францисканців. Шанування Пресвятих Дарів (Євхаристії) поглиблювали Вівтарні братства, діяльність яких неможливо розглядати без згадки про ченця-піариста Яноша Траутвейна (1819–1893) та пароха Будаїської фортеці Кароя Кантера (1853–1920). Траутвейн заснував перше Вівтарне братство, а Кантер перетворив його на процвітаючу інституцію, що охопила своєю мережею всю країну. Також Карой Кантер збудував перший в Угорщині монастир і храм, присвячений адорації (вшануванню) Пресвятих Дарів, і став першим організатором столичних катехитів, на базі

об'єднання яких у 1903 році постало товариство «Regnum Marianum» (Salacz G., 1974: 126-128).

Вшанування Диви Марії підтримували Марійські конгрегації. Осередками культурного та морального виховання були Католицькі гуртки. Серед соціальних, каритативних та правозахисних організацій найпоширенішими були Католицькі товариства підмайстрів (системи Кольпінга), Товариство захисту учнів та Товариства Святого Вікентія. Серед суспільних питань на перший план вийшло «жіноче питання» та зміна ролі жінки в соціумі. Швидко поширювалися різноманітні об'єднання захисту жінок. Серед організацій католицького спрямування справді ефективним стало засноване у 1908 році Товариство соціальної місії на чолі з сестрою-місіонеркою Едіт Фаркаш та Маргіт Шлахтою (яку пізніше відсторонили від товариства). Негласним «духовним батьком» (натхненником) цих процесів був єпископ Прогаска. Для підтримки університетської молоді виник Гурток Святого Імре, а згодом у Пешті та Буді були створені Колегіуми Святого Імре.

За німецьким зразком 17-19 серпня 1900 року було проведено перший Католицький конгрес (Katolikus Nagygyűlés). Захід переріс у щорічний дво-триденний загальнонаціональний «огляд сил», на якому запрошені оратори порушували актуальні питання Церкви та католицизму. Урочистий спікер конгресу 1901 року, граф Янош Зічі закликав до єдності християн-вірян; у 1904 році Оттокар Прогаска говорив про соціальні завдання католиків, а Шандор Ернст – про інтереси католицьких робітників. Центральною темою заходу 1906 року стало «жіноче питання». У 1908 році Оттокар Прогаска виступав на тему модернізму, а в 1910-му – про перегини інтелектуалізму (у 1911 році він не зміг виступити через потрапляння його праць до «Індексу заборонених книг») (Bölöny J., 2004: 89).

Останній великий з'їзд епохи дуалізму перед війною відбувся у 1913 році. На ньому граф Янош Зічі закликав католиків до згуртування задля вирішення соціальних питань, а професор Акош Мігальфі доповідав про католицьку пресу, нарікаючи на надмірну представленість євреїв у цій сфері. Наступний Католицький конгрес відбувся лише у 1920 році. Також за німецьким прикладом у 1908 році була заснована найбільша організація суспільно-політичного католицизму – Католицький Народний союз. У 1914 році, у період свого найбільшого розквіту, він налічував близько 300 тисяч членів. Його завданням було пробудження самосвідомості якомога ширших мас католиків, їхня організація та мобілізація над партійними чи вузькогруповими інтересами. Водночас союз забезпечував своїх членів правовим захистом, просвітницькою літературою та газетами. Товариство Святого Сте-

фана (Szent István Társulat), осередок католицької наукової думки, було створене ще у 1852 році, проте стрімко розвиватися почало з 1880-х років (Katolikus Népszövetség) (Gegely J., 1989: 52).

Важливим майданчиком для мобілізації (пожвавлення) та виховання католицької громадськості була католицька преса. Окрім центральних видань, майже в кожній єпископській резиденції – а нерідко і у великих парафіях – виходила власна католицька щоденна, щотижнева, щомісячна або періодична газета. Серед центральних видань виокремлювалися: часопис «Угорська держава» (Magyar Állam), що виходив до 1908 року та газета Народної партії «Конституція» (Alkotmány), яка з моменту свого заснування у 1896 році домінувала в католицькій пресі протягом майже двох десятиліть. Позашкільну виховну роботу Церкви з молоддю також підтримували численні молодіжні часописи, бюлетені та газети, серед яких першим і найкращим був журнал для учнів середніх шкіл «Наш стяг» (Zászlónk), що виходив під редакцією Алайоша Іжофа. Провідною постаттю в розширенні впливу преси був єзуїт Бела Банга; він редагував заснований у 1912 році часопис «Угорська культура» (Magyar Kultúra), який мав на меті стати форумом тогочасної католицької культури на противагу ліберальному журналу «Захід» (Nyugat).

Католицьке оновлення всередині Церкви проявилось також у небаченому раніше інтенсивному розвитку чернечих орденів, їхньому кількісному зростанні та розширенні сфери їхньої діяльності. Згідно зі статистикою, у 1900 році налічувалося 2211 ченців та 6654 черниці. (Водночас кількість білого духовенства становила 6641 особу). Чисельність членів чоловічих і жіночих орденів зросла після Першої світової війни, у чому, ймовірно, відіграла свою роль масова втрата світських засобів до існування та пауперизація (зубожіння населення) (Galántai J., 1990: 55).

До «католицького ренесансу» ми можемо зарахувати також збільшення кількості церковних покликань та зростання мережі церковних або підпорядкованих Церкві закладів. Вищі ієрархи охоче виділяли кошти на будівництво. У цьому плані найбільш щедрим був князь-примас Янош Шімор, який, окрім храмів, збудував десятки народних шкіл та кілька середніх навчальних закладів.

На звістку про початок Першої світової війни вселенський голова Католицької церкви Папа Бенедикт XV відреагував пастирським посланням *Ubi periculum* від 8 вересня 1914 року. У ньому він закликав до відновлення миру та оголосив про суворий нейтралітет Святого Престолу. Угорський католицький єпископат – подібно до керівництва інших визнаних церков та конфесій – виявив лояльність до свого короля та урядів. Пацифістські ініці-

ативи всередині Церкви єпископат не підтримував, ба більше – він відмовив у затвердженні Загальнонаціональному Католицькому Об'єднанню священників «Рах», яке наприкінці осені 1917 року заснував дьєрський канонік Шандор Гіссвейн.

Висновки: У період дуалізму католицька церква в Угорщині зберігала чітку ієрархічну та адміністративно впорядковану структуру, основою якої були парафії, дієцезії та митрополії. Її управління тісно поєднувалося з державною владою, що проявлялося у впливі монарха на призначення єпископів і загалом у взаємозалежності церковних і політичних інституцій. Адміністративні реформи XIX століття мали не лише релігійний, а й політичний характер, сприяючи

врегулюванню національних питань у межах імперії. Важливим явищем стало створення греко-католицьких єпархій, зокрема Гайдудорозької, що відображало мовні та етнічні потреби вірян. Попри спроби запровадження церковної автономії, вона так і не була реалізована через позицію єпископату, уряду та Ватикану. Наприкінці XIX – на початку XX століття католицька церква пережила внутрішнє оновлення, відоме як «католицький ренесанс», що проявилось у зростанні релігійної активності, розвитку організацій, освіти та соціального вчення. Загалом церква залишалася важливим чинником суспільного життя, поєднуючи традиційні форми управління з поступовою адаптацією до модерних викликів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Balogh M., Gergely J. Egyházak az újkori Magyarországon. 1790-1992. Budapest: MTA Történettudományi Intézete, 1996. 549 old.
2. Bölöny J. Magyarország kormányai 1848-2004. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004. 549 old.
3. Galántai J. Egyház és politika 1890-1918. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1960. 258. old.
4. Gergely A. Magyarország története a 19. században. Budapest: Osiris Kiadó, 2019. 556 old.
5. Gergely J. Katolikus egyház, magyar társadalom 1890-1986. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989. 192 old.
6. Gergely J. Prohászka Ottokár. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1994. 247 old.
7. Hermann E. A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig. München: Aurora Könyvek, 1973. 582 old.
8. Nyisztor Z. Ötven esztendő. Századunk magyar katolikus megújódása. Bécs: OMC, 1962. 207 old.
9. Pirigyi I. A magyarországi görög katolikusok története II. Nyiregyháza: Görög Katolikus Hittudományi Főiskola, 1990. 245 old.
10. Salacz G. Egyház és állam Magyarországon a dualizmus korában 1867-1918. München: Aurora Könyvek, 1974. 262 old.
11. Térfi Gy. 1913. évi törvénycikkek. Budapest: Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda, 1914. 603 old.

REFERENCES

1. Balogh M., Gergely J. (1996) Egyházak az újkori Magyarországon 1790-1992. [Churches in modern Hungary 1790-1992]. Budapest: História MTA Történettudományi intézete. 549 old. [in Hungarian]
2. Bölöny J. (2004) Magyarország kormányai 1848-2004. [The Governments of Hungary 1848-2004]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 549 old. [in Hungarian]
3. Galántai J. (1960) Egyház és politika 1890-1918. [The Church and the policy 1890–1918]. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 258. old. [in Hungarian]
4. Gergely A. (2019) Magyarország története a 19. században. [The history of Hungary in the 19th century]. Budapest: Osiris Kiadó, 556 old. [in Hungarian]
5. Gergely J. (1989) Katolikus egyház, magyar társadalom 1890-1986. [Catholic Church, Hungarian society 1890-1986]. Budapest: Tankönyvkiadó, 192 old. [in Hungarian]
6. Gergely J. (1994) Prohászka Ottokár. [Prohászka Ottokár]. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 247 old. [in Hungarian]
7. Hermann E. (1973) A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig. [The history of the Catholic Church in Hungary until 1914]. München: Aurora Könyvek, 582 old. [in Hungarian]
8. Nyisztor Z. (1962) Ötven esztendő. Századunk magyar katolikus megújódása. [Fifty Years. The Hungarian Catholic Revival of Our Century]. Bécs: OMC, 207 old. [in Hungarian]
9. Pirigyi I. (1990) A magyarországi görög katolikusok története II. [The history of Greek Catholics in Hungary II]. Nyiregyháza: Görög Katolikus Hittudományi Főiskola, 245 old. [in Hungarian]
10. Salacz G. (1974) Egyház és állam Magyarországon a dualizmus korában 1867-1918. [Church and the state in Hungary during the Dual Monarchy 1867–1918]. München: Aurora Könyvek, 262 old. [in Hungarian]
11. Térfi Gy. (1914) 1913. évi törvénycikkek. [Law articles from 1913]. Budapest: Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda, 603 old. [in Hungarian]

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 94:2](4-11)«194/198»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-6>

Євгеній СНИДА,

orcid.org/0000-0002-6681-9786

кандидат історичних наук,

доцент кафедри спеціальних галузей історичного знання та дидактики історії

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

(Дніпро, Україна) snida2017@ukr.net

РЕЛИГІЙНО-ЦЕРКОВНИЙ ЧИННИК У ФОРМУВАННІ АНТИТОТАЛІТАРНОГО ДИСКУРСУ В КРАЇНАХ СХІДНОЇ ЄВРОПИ (КІНЕЦЬ 1940-Х – 1980-І РР.)

У статті проаналізовано роль релігійно-церковного чинника в генезисі анти тоталітарного спротиву в країнах Східної Європи кінця 1940-х – 1980-х рр. На основі компаративного підходу та методів дискурс-аналізу досліджено трансформацію церковної риторики від стратегії збереження інституційної структури до активного захисту прав людини.

Застосування концептуальних меж «паралельного полісу» В. Бенди та «життя в правді» В. Гавела уможливило деконструвати релігійний активізм як специфічний формат суспільно-політичного спротиву тоталітарній ідеології.

Наукова новизна полягає у системному переосмисленні релігійного чинника як самостійного складника анти тоталітарного дискурсу, що дозволило узагальнити типологію стратегій спротиву в Польщі, Чехословаччині та Угорщині за критерієм їхньої комунікативної та організаційної структури (інституційна, інтелектуально-підпільна та мережева моделі). Обґрунтовано концептуальний зв'язок між соціальною доктриною католицької церкви та теорією «паралельного полісу», що розкрило механізм трансформації метафізичних категорій («життя в правді», «гідність особистості») у дієвий інструмент правозахисного руху й політичної делегітимації комуністичних режимів.

Підсумовано, що релігійно-церковний опір був не лише формою неприйняття комуністичної ідеології, а й складником формування автономного простору громадянського суспільства в умовах тоталітаризму. Узагальнено, що католицька церква в Польщі, Чехословаччині та Угорщині трансформувалася в ретранслятора опозиційної комуністичному режиму світоглядної доктрини, заснованої на морально-етичній антропології. Висвітлено, що через етичну концепцію католицької церкви було підірвано екзистенційні засади комуністичної системи в східноєвропейських країнах і закладено інтелектуальне підґрунтя для поступового мирного переходу до демократичних змін.

Ключові слова: релігія, церква, Східна Європа, Польща, Чехословаччина, Угорщина, «паралельний поліс».

Yevhenii SNIDA,

orcid.org/0000-0002-6681-9786

PhD,

Associate Professor at the Department of Special Fields
of Historical Knowledge and History Didactics

Oles Honchar Dnipro National University

(Dnipro, Ukraine) snida2017@ukr.net

THE RELIGIOUS AND CHURCH FACTOR IN THE FORMATION OF ANTI-TOTALITARIAN DISCOURSE IN EASTERN EUROPEAN COUNTRIES (LATE 1940S–1980S)

This article analyzes the role of religious and ecclesiastical factors in the emergence of anti-totalitarian resistance in Eastern European countries from the late 1940s to the 1980s. Using a comparative approach and discourse analysis methods, the article examines the transformation of church rhetoric from a strategy of preserving institutional structure to the active defense of human rights.

The application of V. Benda's concept of the «parallel polis» and V. Havel's concept of «living in truth» made it possible to deconstruct religious activism as a specific form of socio-political resistance to totalitarian ideology.

The scientific novelty lies in a systematic re-examination of the religious factor as an independent component of anti-totalitarian discourse, which has made it possible to generalize the typology of resistance strategies in Poland, Czechoslovakia, and Hungary based on the criteria of their communicative and organizational structure (institutional, intellectual-underground, and network models). The conceptual link between the social doctrine of the Catholic Church and the theory of the «parallel polis» has been substantiated, revealing the mechanism by which metaphysical categories

(«life in truth», «dignity of the person») were transformed into an effective tool of the human rights movement and the political delegitimization of communist regimes.

It is concluded that religious and ecclesiastical resistance was not only a form of rejection of communist ideology but also a component in the formation of an autonomous space for civil society under totalitarianism. It is summarized that the Catholic Church in Poland, Czechoslovakia, and Hungary transformed into a conduit for a worldview doctrine opposed to the communist regime, based on moral and ethical anthropology. It is highlighted that the Catholic Church's ethical concept undermined the existential foundations of the communist system in Eastern European countries and laid the intellectual groundwork for a gradual, peaceful transition to democratic change.

Key words: religion, church, Eastern Europe, Poland, Czechoslovakia, Hungary, «parallel polis».

Постановка проблеми. Завершення Другої світової війни стало для східноєвропейських країн часом небаченого раніше соціального експерименту з насадження тоталітарної комуністичної ідеології, невід'ємним складником якої був воєнний атеїзм і заперечення права на існування релігії і церкви. Водночас історичний досвід кінця 1940-х – 1980-х рр. засвідчив, що релігія і церква не лише не були витіснені на маргінес історії, але й перетворилися у потужний політичний та етичний чинник консолідації суспільства.

Сьогодні порушена тема набуває особливої актуальності через загрозу в світі посттоталітарних рецидивів та інструменталізації релігії і церкви як механізмів гібридної війни. Вивчення історичного досвіду релігійно-церковної участі у формуванні антитоталітарного дискурсу на прикладі країн Східної Європи уможливить забезпечити стійкість проти ідеологічних маніпуляцій і чіткіше зрозуміти роль релігійно-духовних цінностей для об'єднання суспільства за умов виникнення зовнішніх чи внутрішніх потрясінь. Усвідомлення особливостей використання церкви як інституції ідеологічного контролю чи елемента деокупації свідомості є вкрай важливим для створення архітектури національної безпеки, зокрема й для України.

Аналіз досліджень. Окремі сюжетні лінії, дотичні до нашої теми, знаходимо в науковому доробку як українських, так і європейських істориків. Церковну політику в Чехословаччині (згодом – Чехії) та Польщі розглянуто як в одноосібному доробку М. Палінчака (Палінчак, 2010; 2014), так і за його співавторства з дослідниками О. Андріївим (Палінчак, Андріїв, 2022), Л. Борейко (Палінчак, Борейко, 2010), Л. Мегелою (Палінчак, Мегела, 2022). Науковцями відтворено еволюцію церковної політики в зазначених країнах до кінця ХХ ст. Приділено увагу державно-церковним відносинам, зокрема й під час панування комуністичного режиму. Водночас, поза науковим фокусом залишилися сюжети про формування антирелігійного спротиву державній політиці комуністів.

У працях Ю. Земського та В. Галушак (Земський, Галушак, 2023), Я. Котилка (Котилко,

2022), А. Полякова (Поляков, 2023), Л. Кривої (Крива, 2022), С. Власенко (Власенко, 2023), Л. Шваб і В. Козака (Шваб, Козак, 2024) проаналізовано імперіалістичну політику СРСР на теренах Східної Європи, встановлення влади комуністів після завершення Другої світової війни, висвітлено моделі державно-церковних відносин у Польщі, схарактеризовано процеси трансформації політичної комуністичної системи та закладання підвалин для сучасної ліберальної моделі суспільних відносин, проблему подолання комуністичного минулого як складника національної пам'яті в Словаччині та Чехії, посткомуністичні перетворення в Угорщині. Утім, питання опозиційності й конфронтації з церквою та її духовенством не стали предметом зазначених наукових пошуків, а наукові студії зосереджені переважно на посткомуністичній добі.

Теоретичне осмислення географічних меж Східної та Центральної Європи представлене в розвідці Т. Малого (Малий, 2025). Автором осмислено концептуальні та термінологічні підходи до окреслення просторових меж зазначеного регіону. Зауважимо, що дослідникові бракує чіткого визначення переліку країн, які він уналежнює до ареалу Східної Європи.

Серед європейських учених варто згадати доробок Г. Деві та Л. Леустіана (The Oxford Handbook, 2021), Т. Гартона (Garton, 2002) та С. Зареби (Metamorphoses of Religion, 2022), в якому окремі епізоди присвячені країнам Східної Європи періоду холодної війни, зокрема Польщі та руху «Солідарність». Авторами простежено еволюцію трансформації церкви з маргінального явища в потужний політичний чинник. Слабкою стороною зазначених студій залишається їх дискурсивна нерівномірність – окремі наукові постулати базуються на доволі ґрунтовному якісному аналізові матеріалу, водночас інші є суто описовими. Для праць Т. Гартона та С. Зареби притаманний надмірний полоноцентризм, натомість інші східноєвропейські країни розглянуто як вторинні щодо Польщі.

Таким чином, аналіз наукової літератури засвідчив, що релігійно-церковний чинник у формуванні антитоталітарного дискурсу в країнах Східної

Європи кінця 1940-х – 1980-х рр. не став самостійною сюжетною лінією в науковій літературі.

Мета статті – простежити й узагальнити роль релігійно-церковного чинника у процесах формування і поширення антитоталітарного дискурсу в країнах Східної Європи наприкінці 1940-х – 1980-х рр.

У розвідці зосереджено фокус на трьох східноєвропейських країнах «соціалістичного табору» – Польщі, Чехословаччині та Угорщині. Вибір зазначених країн зумовлений потребою висвітлити полярні стратегії релігійно-церковного спротиву комуністичному режиму: від відкритої інституційної конфронтації (Польща), до інтелектуального підпілля (Чехословаччина) та низової мережевої самоорганізації (Угорщина).

Виклад основного матеріалу. Концептуалізація релігійно-церковного чинника в системі антитоталітарного опору. Становлення антитоталітарного дискурсу в країнах Східної Європи у другій половині XX ст. відбувалося в умовах жорсткої ідеологічної монополії марксистсько-ленінської парадигми. Для цієї світоглядної доктрини релігійно-церковний чинник був рудиментом, що підлягав поступовій, але планомірній ліквідації. Утім, попри непрості історичні події, церква стала тим інститутом, що запропонував суспільству альтернативну систему координат, засновану на етичних і метафізичних засадах, недоступних для комуністичного контролю.

Ключовою подією у формуванні антитоталітарного дискурсу стало проведення Другого Ватиканського собору (1962–1965). Цей епізод започаткував поворот від традиційного антиклерикалізму до концепції «церкви в сучасному світі». У цьому річизі також викристалізувався антитоталітарний вектор, що базувався на запереченні права держави поширювати владу на «всю людину». Це можна пояснити тим, що для церковної парадигми людська гідність була вищою за будь-яку політичну систему (Палінчак, 2023: 98; Документи).

Істотним кроком для католицького світу було ухвалення конституції «*Gaudium et Spes*» (1965), у якій проголошено про небайдужість церкви до політичних і соціальних умов життя. Це заклало підґрунтя для легітимного залучення духовенства до суспільно-політичних процесів. Антитоталітарний дискурс перестав бути лише захистом віри й став захистом гідності людини (Gaudium et Spes, 1965).

Зазначені події сприяли формуванню риторики, що стала фундаментом для релігійно-церковної боротьби з комуністичними режимами в другій половині 1960–1980-х рр. У цьому руслі можемо виокремити два аспекти, на яких церква акцен-

тувала увагу. По-перше, захист совісті – свободу віросповідання сприймали як фундаментальне й невід’ємне право людини, порушення якого відразу ставило владу поза законом. По-друге, правдомовність проти неправди – концепція, що корелювала з моделлю «життя в правді» В. Гавела, стала основою інтелектуального руху й викликом офіційній пропаганді. У такий спосіб релігійну мову трансформовано в мову прав людини, що викликало відчутну підтримку церкви в суспільстві (Gaudium et Spes, 1965).

Центральним елементом формування антитоталітарного дискурсу була актуалізація соціального вчення церкви про цілісну візію суспільного устрою, альтернативну марксистсько-ленінській моделі. Якщо тоталітарна держава будувалася за принципами класової боротьби, централізації та підпорядкування особистості колективу, то релігійний дискурс висунув на перший план засади субсидіарності, солідарності й спільного блага (Gaudium et Spes, 1965; Weigel, 1992).

Принцип субсидіарності означав, що вищі державні інстанції не мали права втручатися у справи нижчих (родини, громади, церкви), якщо останні могли самостійно впоратися. За умов тоталітаризму цей акцент став ідеологічним викликом проти державного всевладдя, узаконюючи право суспільства на самоорганізацію (Weigel, 1992: 195–196).

Доповненням попереднього постулату була ідея солідарності – церква запропонувала розуміти цей концепт не як класову єдність пролетаріату, а як моральну відповідальність кожної людини за іншу. Згодом це стало етичним фундаментом для створення незалежних профспілок і правозахисних груп (Weigel, 1992: 153–155).

Підґрунтям для інтелектуального спротиву комуністичній системі, особливо в Чехословаччині та Польщі, стала концепція чеського філософа В. Бенди «паралельного полісу» – спроби побудувати паралельні державі структури, що функціонували на засадах етики всередині тоталітарної системи. Така модель дозволяла стверджувати, що суспільство є первинним, а держава – лише його службовим інструментом (Benda, 1985: 111–118).

В. Бенда пропагував ідею створення паралельних структур у шести сферах – культурі, освіті та науці, інформаційній системі, економіці, зовнішній політиці, політичних структурах. Лейтмотивом ідеї «паралельного полісу» була відмова від насильства, а головною зброєю були – етика, професіоналізм і солідарність (Benda, 1985: 111–123).

За умов, коли всі громадські організації були інструменталізовані державою, церква залиши-

лася єдиними легітимним простором, у якому людина могла відчути себе вільно без підпорядкування офіційній партійній доктрині. Фактично церковна інституція у східноєвропейських країнах оголосила аксіологічний виклик офіційній марксистсько-ленінській ідеології.

Підсумовуючи, зазначимо, що складниками концептуалізації антитоталітарного дискурсу в країнах Східної Європи стали інституційна трансформація, антропологічний поворот і практичне втілення моделі «паралельного полісу». Церква створила автономний публічний простір, вільний від державної цензури, а релігійна мова стала мовою боротьби за права людини, замінивши класову риторику категоріями гідності особистості й правди.

Регіональні моделі релігійно-церковного спротиву. *Польська модель* є показовим прикладом того, як релігійна інституція може не просто співіснувати з тоталітарним режимом, а перетворитися на його головного ідеологічного антагоніста.

Ми цілком солідаризуємося з позицією М. Палінчака, стверджуючи, що унікальність польського досвіду була зумовлена неспроможністю комуністичного режиму маргіналізувати церкву чи перетворити її на лояльний інструмент влади. Навпаки, релігійна інституція стала головним суб'єктом формування антитоталітарного дискурсу й еволюціонувала від захисту власних прав до провідника загальнодемократичних перетворень у суспільстві (Палінчак, 2023: 97).

Підґрунтя для польської моделі заклав Примас Тисячоліття, кардинал С. Вишинський (1901–1981). Його доктрина базувалася на переконанні, що польська нація і католицизм є онтологічно нерозривними. Церковний владика запропонував суспільству парадигму, згідно з якою комунізм розглядали як іноземне тимчасове явище, а католицька церква була вічним охоронцем національного суверенітету (Weigel, 1992: 104–109).

1978 р. на папський престол у Ватикані зійшов польський кардинал Кароль Войтила (Папа Римський Іоанн Павло II), що означало для католиків перетворення їхньої віри на політичну силу. Його заклик «Не бійтеся!», виголошений у жовтні 1978 р. на Площі Св. Петра в Римі, став уособленням нової епохи та змін у самій церкві, а також гаслом для антикомуністичної боротьби. 1979 р. очільник Ватикану здійснив перший візит до Польщі, що стало істотним каталізатором антитоталітарного дискурсу. Діяльність першоієрарха католицької церкви сприяла аксіологічній революції і вивищенню людської гідності над політичними постулатами комуністичної ідеології (Юраш, 2005: 269–287).

Паралельно в середині 1970-х рр. відбулося зближення католицьких інтелектуалів і світських дисидентів, зокрема А. Міхніка та Я. Куроня. Католицька церква стала інтелектуальним майданчиком, на якому формувалися паростки майбутнього демократичного суспільства.

У вересні 1980 р. у Польщі утворено незалежну профспілку «Солідарність», яка переросла в широкий суспільно-політичний антикомуністичний рух. З цього часу польська модель перейшла до фази відкритого соціального посередництва, а церква стала ідейним підґрунтям для профспілкового руху (Garton, 2002).

Польська влада вбачала в «Солідарності» серйозну загрозу своїй владі та запровадила в 1981 р. в країні воєнний стан. Попри це, антикомуністична діяльність не була припинена, а навпаки набула інтенсивності. За цих умов католицька церква стала майданчиком відвертих дискусій, друку самвидаву та проведення культурних заходів, що були під заборонаю (Garton, 2002).

Поширення антитоталітарного дискурсу відбувалося, зокрема, й через публічні промови та виступи служителів католицької церкви. Особлива заслуга належить отцю Єжи Попелушці (1947–1984). Проповідуючи, він закликав перемогти зло (комуністичний режим) добрими справами, що стало ідейною вершиною антикомуністичних настроїв у суспільстві. 1984 р. влада вдалася до репресій проти священника, що остаточно позбавило режим моральної легітимності у сприйнятті суспільства, а спротив набув всенародного характеру. Зрештою, 1989 р. відбулися вибори, на яких «Солідарність» здобула тотальну перемогу над комуністичною владою, що започаткувало в Польщі демократичні зміни (Weigel, 1992).

Таким чином, польський досвід засвідчив, що католицька церква була серйозним політичним актором у суспільстві й відігравала ключову роль у формуванні антитоталітарного дискурсу. Вона сформувала парадигму істини, що зробила існування комуністичних ідей неможливим на рівні свідомості людей.

Чехословацька модель відрізнялася від польської через вищий рівень секуляризації суспільства та жорсткіший репресивний апарат влади, який після подій «Празької весни» 1968 р. упровадив у країні політику «нормалізації». Якщо в Польщі церква відкрито виступала опозиційно до влади, то в Чехословаччині вона стала осередком інтелектуально-екзистенційного підпілля. За умов майже повної інституційної паралізації церкви з боку держави виникла потужна «підпільна церква» (*Ecclesia silentii*), що стала інтелектуаль-

ним і моральним осердям дисидентського руху (Чечелюк, 2025: 227).

Після жорсткого придушення революції 1968 р. режим Г. Гусака встановив усеохопний контроль над католицьким духовенством. З ініціативи влади утворили колабораціоністську організацію священників «*Rasem in Terris*», що ставила за мету послабити в країні вплив Ватикану та розмити зсередини анти тоталітарний потенціал церковних ієрархів. Прикметно, що церковний клір масово відмовився співпрацювати з цією організацією, що стало маркером моральної чистоти й заклало підвалини для дискурсу «життя в правді». За таких умов спротив комуністичному режиму перейшов до підпілля (Weigel, 1992: 174–185).

Прагнучи встановити над католицькою церквою контроль, влада заборонила діяльність низки орденів і обмежила кількість священнослужителів. Відповіддю церкви було створення таємної ієрархії та феномену «церкви без стін», коли церковнослужителі діяли конспіративно й повсюди – в лікарнях, на заводах, будинках вірян тощо. Це було практичним утіленням ідеї «паралельного полісу» В. Бенди на чехословацькому ґрунті.

1977 р. у Чехословаччині створили правозахисне товариство «Хартія-77», що об'єднало в своїх лавах колишніх комуністів-реформаторів і християнських мислителів, зокрема В. Гавела та Т. Галіка. Ідейною основою для їх діяльності стала концепція християнської антропології, для якої людина мала божественне походження і не могла бути обмеженою чи «скасованою» державою. 1978 р. В. Гавел підготував есе «Сила безсилах», у якому виклав свою парадигму «життя в правді», що стала не лише політичним гаслом, а фундаментальною моральною категорією, яка згуртувала світських і релігійних дисидентів у країні (Чечелюк, 2025: 229; *The Power of the Powerless*, 1985: 23–97).

Особливе місце в чехословацькому анти-тоталітарному дискурсі посіла інтелектуальна конвергенція між концепцією «життя в правді» та теологією «малих справ», яку практикували в середовищі підпільної церкви. Гавелівський заклик до подолання комуністичної системи через індивідуальну відмову від участі в ритуалах брехні влади знайшов теологічне обґрунтування в діяльності таємних громад. Для християнського підпілля «життя в правді» стало не просто політичною стратегією, а формою щоденного аскетизму. У теології «малих справ» стверджувалося, що в умовах тоталітарної блокади великих соціальних змін опір треба перенести до сфери мікросоціальних практик – сумлінної праці, морального вихо-

вання дітей, збереження справжньої церковної діяльності поза державним контролем (*The Power of the Powerless*, 1985: 23–97).

Тривалий час офіційне керівництво католицької церкви в Чехословаччині було обережним у відносинах з комуністичною владою. Утім, на початку 1980-х рр. під впливом Папи Римського Іоанна Павла II кардинал Франтішек Томашек (1899–1992) змінив власну позицію. За його підтримки 1985 р. відбулося офіційне відзначення 1100-річчя з дня смерті Св. Мефодія. Цей захід, на якому зібралося понад 150 тис. осіб, перетворився на першу масову антикомуністичну демонстрацію з вимогами послаблення анти-церковної політики. 1987 р. очільник чехословацької католицької церкви ініціював запровадження програми з духовного ренесансу, що остаточно перевело релігійний дискурс до русла боротьби за громадянські права й свободи й стало прологом до «Оksamитової революції» 1989 р. (Палінчак, 2014: 204).

Таким чином, для чехословацької моделі анти-тоталітарного дискурсу притаманна передусім підпільна діяльність церкви через систему культури, етику й інтелектуальну свободу. Навіть попри значну секуляризацію чехословацького суспільства, католицька церква відіграла вагомий роль в організації антикомуністичного спротиву.

Для угорської моделі притаманні унікальні особливості, що виразилися у внутрішній диверсифікації церковного життя. На відміну від польської монолітної структури чи чехословацького інтелектуального підпілля, в Угорщині відбувся болючий розкол між офіційною церковною ієрархією, що пішла на компроміс з режимом Я. Кадара, та звичайними громадами, що стали фундаторами анти-тоталітарного дискурсу (Hungary, 1995).

В еволюції угорського релігійного спротиву можна виокремити два напрями – період «непохитності» за часів кардинала Йозефа Міндсенті (1892–1975) та час «базових громад» отця Дьордя Буланї. Водночас угорський досвід проілюстрував, що анти-тоталітарний дискурс може зміщуватися з інституційного рівня на щабель малих соціальних груп.

Примас Угорщини Йозеф Міндсенті був стійким борцем проти комуністичного режиму. Він відмовився визнати легітимність комуністичної влади, за що був заарештований 1949 р. Каткування і репресії перетворили кардинала на живий символ спротиву тоталітаризму. 1956 р. під час революції він виступив із закликом відновити свободу совісті й демократичні інституції у країні. Утім, невдача революції змусила кардинала шукати притулку

в посольстві США в Будапешті, в якому він провів 15 років. Це створило унікальне явище «присутності через відсутність» – церковний лідер був фізично ізольований, але його постать залишалася потужним моральним цензором для комуністичного режиму. Після 1956 р. офіційна церковна ієрархія прийняла правила гри від влади, що призвело до втрати авторитету церкви серед молоді та інтелігенції і створило передумови для виникнення альтернативного дискурсу (Палінчак, 2014: 180–182).

У 1970–1980-х рр. справжній антитоталітарний опір перемістився на рівень низових осередків, найвідомішим серед яких був «Бокор» під проводом отця Дьордя Буланьї. Цей рух базувався на трьох стовпах – «базових громадах», радикальному пацифізмі та теології спільноти й бідності. Очільник руху вважав, що офіційна церковна інституція надто вразлива до шантажу з боку влади, а тому доцільно боротися з комуністичним режимом на рівні малих «базових громад» чисельністю 10–15 осіб. У таких общинах не було жорсткої ієрархії – кожен мав право брати участь в обговоренні будь-яких питань, що було прямими викликом офіційній церкві та партії (Jobbágy, 2015).

Отець Буланьї стверджував, що християнин повинен уникати насильства, оскільки це суперечить заповіді любові. Це вчення про радикальний пацифізм було найнебезпечнішим для тоталітарного режиму. Воно призвело до того, що з середини 1970-х рр. члени «Бокору» відмовлялися від служби в угорській армії (Jobbágy, 2015: 328–330).

Теологія спільноти й бідності припускала спільне використання майна та допомогу нужденним, ігноруючи органи соціального захисту держави. У такий спосіб учасники руху «Бокор» створили фактично «паралельну економіку» всередині своїх груп. Унікальність діяльності цієї організації полягала в тому, що її учасникам доводилося протистояти на два фронти – правлячій партії та державі, а також офіційній церковній інституції. Угорська конференція єпископів, яка намагалася підтримувати з владою крихкий мир, убачала в «Бокорі» небезпечних єретиків. Це призвело до відсторонення від служби отця Дьордя Буланьї 1982 р., але істотно не вплинуло на формування антитоталітарного дискурсу. Зрештою, наприкінці 1980-х рр. комуністичний режим в Угорщині зазнав краху (Jobbágy, 2015).

Таким чином, угорська мережева модель релігійно-церковного спротиву є унікальним прикладом внутрішнього диверсифікованого спротиву, що розвивався в умовах глибокого розколу між офіційною католицькою ієрархією та низовими «базовими громадами».

Висновки. Доведено, що за умов тоталітарного режиму в країнах Східної Європи наприкінці 1940-х – 1980-х рр. релігійно-церковні інституції змінилися із суто культових осередків у простір «паралельного полісу», в якому церква набула ролі як суб'єкта спротиву. Церковна організація стала не лише опозиційною структурою тоталітарному режиму, але й альтернативною публічною сферою зі своїм символічним капіталом, мовою та мережею комунікацій, невідконтрольних державі.

Установлено, що в Польщі, Чехословаччині та Угорщині відбувся дискурсивний перехід від релігійної догматики до антропоцентризму, що виявилось в інтеграції концепції прав людини з наповненням її трансцендентним змістом. Теза про людину як образ Божий стала потужним інтелектуальним інструментом і серйозним викликом для тоталітарної антропології.

Узагальнено, що релігійно-церковний чинник у формуванні антитоталітарного дискурсу реалізувався через різні стратегічні матриці. Польська модель була поєднанням релігійної та національної ідентичностей, а католицька церква стала в авангарді масового суспільного протесту. У чехословацькій та угорській концепціях акцент був на внутрішній еміграції та створенні підпільних «паралельних полісів», зосереджених на збереженні моральної автономії особистості.

Простежено, що церковний спротив відіграв вирішальну роль у підриві метафізичних основ марксистсько-ленінської концепції і поширенні антитоталітарного руху. Через етичну концепцію «життя в правді» замість «життя в брехні» релігійні інституції заклали морально-психологічні підвалини до мирних революцій 1989 р. і краху комуністичної системи.

У сучасному контексті згаданий історичний досвід є застереженням проти спроб інструменталізувати релігію для нової авторитарної консолідації, що підкреслює потребу подальшого вивчення механізмів взаємодії релігійно-духовних і політичних інституцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Власенко С. Подолання комуністичного минулого як складова політики національної пам'яті Словацької Республіки та Чеської Республіки. *Аспекти публічного управління*. 2023. Т. 11. № 1. С. 55–63. DOI: <https://doi.org/10.15421/152308>.

2. Документи II Ватиканського Вселенського Собору (1963–1965). URL: https://katekhytyka-6.blogspot.com/p/blog-page_10.html (дата звернення: 01.04.2026).
3. Земський Ю., Галушчак В. Імперіалістична суть політики СРСР на теренах Східної Європи: джерела її витоків та прояви спадкоємництва в сучасності. *Матеріали всеукр. наук.-практ. конференції (м. Хмельницький, 24 лютого 2023 р.)*. Хмельницький : ХКТЕІ, науковий відділ, 2023. С. 64–69.
4. Котилко Я. М. Модель державно-церковних відносин у Республіці Польща. *Наукові записки Інституту законодавства Верховної Ради України*. 2022. № 4. С. 35–45. DOI: <https://doi.org/10.32886/instzak.2022.04.04>.
5. Крива Л. Особливості формування демократичних традицій Польщі та України (наприкінці 1980-х – середини 1990-х рр. XX століття). *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом*. 2022. Вип. 5 (65). С. 16–21. DOI: [https://doi.org/10.32689/2523-4625-2022-5\(65\)-3](https://doi.org/10.32689/2523-4625-2022-5(65)-3).
6. Малий Т. Регіональні межі Центральної та Східної Європи: проблема термінології чи наслідок геополітичної динаміки? *Modern Historical and Political Issues*. 2025. Vol. 51. 246–257. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2025.51.246-257>.
7. Палінчак М. М. Держава і церква у Чехословаччині в 40-50-х роках XX століття. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Історія*. 2010. Вип. 24. С. 146–150. URL: <https://lnk.ua/dUikeH6Lk> (дата звернення: 23.03.2026).
8. Палінчак М. М. Держава і церква у постсоціалістичних суспільствах (на прикладі країн Центральної Європи та України): монографія. Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2014. 406 с.
9. Палінчак М. М., Андріїв О. Б. Державно-церковні відносини у Республіці Польща в умовах політичних трансформацій. *Регіональні студії*. 2022. № 34. С. 96–100. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6170/2023.34.16>.
10. Палінчак М. М., Борейко Л. О. Церковна політика у Чеській республіці. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні відносини*. 2010. Вип. 4–5. С. 193–196.
11. Палінчак М. М., Мегела Р. Р. Особливості державно-церковних відносин в Чеській республіці в історичній ретроспективі. *Регіональні студії*. 2022. № 28. С. 20–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6170/2022.28.3>.
12. Поляков А. В. Східна Європа у світлі постколоніального дискурсу: аналіз наукових досліджень. *Міжнародні та політичні дослідження*. 2023. Вип. 36. С. 167–176. DOI: <https://doi.org/10.18524/2707-5206.2023.36.288717>.
13. Чечелюк О. Ю. «Хартія-77» як приклад опору режиму «нормалізації» та боротьби за права людини. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2025. Том 36 (75). № 2. С. 226–232. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/2.33>.
14. Шваб Л., Козак В. Посткомуністичні перетворення в Угорщині: стратегія «Плану Бокроша» (1990–1998). *Modern Historical and Political Issues*. 2024. № 49. С. 248–255. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2024.49.248-255>.
15. Юраш А. Папа Іоанн Павло II. Харків : Фоліо, 2005. 360 с.
16. Garton T. *The Polish Revolution: Solidarity*. New Haven Yale University Press, 2002. 448 p.
17. Gaudium et Spes. Pastoral Constitution on the Church in the Modern World. *Vatican Archive*. 1965. URL: <https://lnk.ua/CwcEuSfkq> (дата звернення: 02.04.2026).
18. Hungary in the Twentieth Century / I. Romsics. Budapest : Boulder, Colo, 1995. 414 p.
19. Jobbágy A. The Ideology of the Hungarian Catholic «Bokor» Movement through the Writings of György Bulányi, 1970s–1980s. *Journal of religion in Europe*. 2015. № 8. P. 321–334. DOI: <https://doi.org/10.1163/18748929-00804005>.
20. Metamorphoses of Religion and Spirituality in Central and Eastern Europe / S. Zareba et al. London & New York : Routledge, 2022. 290 p.
21. The Oxford Handbook of Religion and Europe. (2021) / G. Davie, L. Leustean. Oxford University Press, 880 p.
22. The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe / ed. by J. Keane. Armonk, New York : M. E. Sharpe, Inc., 1985. 240 p. URL: <https://lnk.ua/iGUnN7GcN> (дата звернення: 30.03.2026).
23. Weigel G. *The Final Revolution: The Resistance Church and the Collapse of Communism*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1992. 272 p. URL: <https://archive.org/details/finalrevolutionr00weig/mode/2up> (дата звернення: 25.03.2026).

REFERENCES

1. Vlasenko, S. (2023). Podolannia komunistychnoho mynuloho yak skladova polityky natsionalnoi pamiaty Slovatskoi Respubliky ta Cheskoi Respubliky [Overcoming the Communist Past as a Component of the National Memory Policy of the Slovak Republic and the Czech Republic]. *Aspekty publichnoho upravlinnia*, 11, 1, 55–63. DOI: <https://doi.org/10.15421/152308> [in Ukrainian].
2. Dokumenty II Vatykanskooho Vselenskoho Soboru (1963–1965) [Documents of the Second Vatican Council (1963–1965)]. URL: https://katekhytyka-6.blogspot.com/p/blog-page_10.html (accessed: 01.04.2026) [in Ukrainian].
3. Zemsky, Yu., Halushchak, V. (2023). Imperialistychna sut polityky SRSR na terenakh Skhidnoi Yevropy: dzherela yii vyotkov ta proiavy spadkoiemnytstva v suchasnosti [The Imperialist Nature of the USSR's Policy in Eastern Europe: Sources of Its Origins and Manifestations of Continuity in the Present]. *Materialy vseukr. nauk.-prakt. konferentsii (m. Khmelnytskyi, 24 liutoho 2023 r.)*. Khmelnytskyi : KSTEU, Research Department, 64–69 [in Ukrainian].
4. Kotylko, Y. M. (2022). Model derzhavno-tserkovnykh vidnosyn u Respublitsi Polshcha [The Model of State-Church Relations in the Republic of Poland]. *Naukovi zapysky Instytutu zakonodavstva Verkhovnoi Rady Ukrainy*, 4, 35–45. DOI: <https://doi.org/10.32886/instzak.2022.04.04> [in Ukrainian].
5. Kryva, L. (2022). Osoblyvosti formuvannia demokratychnykh tradytsii Polshchi ta Ukrainy (naprykintsi 1980-kh – seredyny 1990-kh rr. XX stolittia) [Features of the Formation of Democratic Traditions in Poland and Ukraine (Late 1980s–

Mid-1990s)]. *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi akademii upravlinnia personalom*, 5 (65), 16–21. DOI: [https://doi.org/10.32689/2523-4625-2022-5\(65\)-3](https://doi.org/10.32689/2523-4625-2022-5(65)-3) [in Ukrainian].

6. Malyi, T. (2025). Rehionalni mezhi Tsentralnoi ta Skhidnoi Yevropy: problema terminolohii chy naslidok heopolitychnoi dynamiky [Regional Boundaries of Central and Eastern Europe: A Terminological Problem or a Consequence of Geopolitical Dynamics?]. *Modern Historical and Political Issues*, 51, 246–257. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2025.51.246-257> [in Ukrainian].

7. Palinchak, M. M. (2010). Derzhava i tserkva u Chekhoslovachchyni v 40-50-kh rokakh XX stolittia [The State and the Church in Czechoslovakia in the 1940s and 1950s]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Istoriia*, 24, 146–150. URL: <https://lnk.ua/dUikeH6Lk> (accessed: 23.03.2026) [in Ukrainian].

8. Palinchak, M. M. (2014). Derzhava i tserkva u postsotsialistychnykh suspilstvakh (na prykladi krain Tsentralnoi Yevropy ta Ukrainy) [The State and the Church in Post-Socialist Societies (Based on the Example of Central European Countries and Ukraine)] : monohrafiia. Uzhhorod: Polygraphcenter «Lira», 2014. 406 p. [in Ukrainian].

9. Palinchak, M. M., Andriiv, O. B. (2022). Derzhavno-tserkovni vidnosyny u Respublitsi Polshcha v umovakh politychnykh transformatsii [State-Church Relations in the Republic of Poland in the Context of Political Transformations]. *Rehionalni studii*, 34, 96–100. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6170/2023.34.16> [in Ukrainian].

10. Palinchak, M. M., Boreiko, L. O. (2010). Tserkovna polityka u Cheskii respublitsi [Church Policy in the Czech Republic]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Mizhnarodni vidnosyny*, 4–5, 193–196 [in Ukrainian].

11. Palinchak, M. M., Megela, R. R. (2022). Osoblyvosti derzhavno-tserkovnykh vidnosyn v Cheskii respublitsi v istorychnii retrospektyvi [Features of State-Church Relations in the Czech Republic in Historical Retrospective]. *Rehionalni studii*, 28, 20–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6170/2022.28.3> [in Ukrainian].

12. Polyakov, A. V. (2023). Skhidna Yevropa u svitli postkolonialnoho dyskursu: analiz naukovykh doslidzhen [Eastern Europe in the Light of Postcolonial Discourse: An Analysis of Scholarly Research]. *Mizhnarodni ta politychni doslidzhennia*, 36, 167–176. DOI: <https://doi.org/10.18524/2707-5206.2023.36.288717> [in Ukrainian].

13. Chechelyuk, O. Yu. (2025). «Khartiia-77» yak pryklad oporu rezhyму «normalizatsii» ta borotby za prava liudyny [«Charter 77» as an example of resistance to the «normalization» regime and the struggle for human rights]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Istorychni nauky*, 36 (75), 2, 226–232. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/2.33> [in Ukrainian].

14. Schwab, L., Kozak, V. (2024). Postkomunistychni peretvorennia v Uhorshchyni: stratehiia «Planu Bokrosha» (1990–1998) [Post-Communist Transformations in Hungary: The Strategy of the «Bokros Plan» (1990–1998)]. *Modern Historical and Political Issues*, 49, 248–255. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2024.49.248-255> [in Ukrainian].

15. Yurash, A. Papa Ioann Pavlo II [Pope John Paul II]. Kharkiv: Folio, 2005. 360 p. [in Ukrainian].

16. Garton, T. (2002). The Polish Revolution: Solidarity. New Haven Yale University Press, 448 p.

17. Gaudium et Spes. (1965). Pastoral Constitution on the Church in the Modern World. *Vatican Archive*. URL: <https://lnk.ua/CwcEuSfkq> (accessed: 02.04.2026)

18. Hungary in the Twentieth Century. (1995) / I. Romsics. Budapest : Boulder, Colo, 414 p.

19. Jobbágy, A. (2015). The Ideology of the Hungarian Catholic «Bokor» Movement through the Writings of György Bulányi, 1970s–1980s. *Journal of religion in Europe*, 8, 321–334. DOI: <https://doi.org/10.1163/18748929-00804005> (accessed: 02.04.2026)

20. Metamorphoses of Religion and Spirituality in Central and Eastern Europe. (2022) / S. Zaręba et al. London & New York : Routledge, 290 p.

21. The Oxford Handbook of Religion and Europe. (2021) / G. Davie, L. Leustean. Oxford University Press, 880 p.

22. The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe. (1985) / ed. by J. Keane. Armonk, New York : M. E. Sharpe, Inc., 240 p. URL: <https://lnk.ua/iGUnN7GcN> (accessed: 30.03.2026)

23. Weigel, G. (1992). The Final Revolution: The Resistance Church and the Collapse of Communism. New York, Oxford : Oxford University Press, 272 p. URL: <https://archive.org/details/finalrevolutionr00weig/mode/2up> (accessed: 25.03.2026)

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 355.4:355.311.1:355.6(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-7>

Юрій ЧАГАН,

orcid.org/0000-0001-7837-0528

*кандидат технічних наук, старший дослідник,
начальник науково-дослідного відділу механізованих
і танкових військ науково-дослідного управління застосування
та підготовки військ (сил) наукового центру Сухопутних військ
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
(Львів, Україна) yachagan@ukr.net*

Віталій СОВІК,

orcid.org/0009-0002-7150-0101

*заступник начальника науково-дослідного відділу механізованих
і танкових військ науково-дослідного управління застосування
та підготовки військ (сил) наукового центру Сухопутних військ
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного,
(Львів, Україна) vitaliysovik@gmail.com*

Олександр ЛЕНІВИЙ,

orcid.org/0009-0004-7639-0524

*старший науковий співробітник науково-дослідної лабораторії стандартизованих операційних
процедур науково-дослідного управління застосування
та підготовки військ (сил) наукового центру Сухопутних військ
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
(Львів, Україна) leniv20091@gmail.com*

ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ЗАСТОСУВАННЯ ТА КРИТЕРІЇВ ЕФЕКТИВНОСТІ СУХОПУТНИХ ВІЙСЬК: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД І УРОКИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

У статті здійснено комплексний історико-порівняльний аналіз еволюції форм застосування Сухопутних військ та критеріїв ефективності їх бойових дій у XX – на початку XXI століття. Досліджено трансформацію класичних підходів, сформованих у період Другої світової війни, що базувалися на масованому застосуванні сил, веденні глибоких наступальних операцій та централізованому управлінні, а також їх подальший розвиток у доктринальних системах періоду Холодної війни. Обґрунтовано, що індустріальна модель війни визначила переважно кількісні критерії ефективності, орієнтовані на темпи наступу, масштаби втрат противника та контроль над територією.

Проаналізовано зміни, що відбулися у XXI столітті під впливом розвитку інформаційних технологій, мережево-центричних підходів і зростання ролі асиметричних конфліктів. Встановлено, що сучасні форми застосування Сухопутних військ характеризуються переходом до гнучких, децентралізованих і технологічно інтегрованих моделей, у яких ключове значення мають швидкість прийняття рішень, точність ураження та узгодженість дій різномірних сил і засобів. Доведено, що ці зміни зумовили трансформацію критеріїв ефективності бойових дій – від переважно кількісних до багатовимірних, які враховують не лише результат, а й спосіб його досягнення, зокрема ресурсну ефективність, темпоральні характеристики, адаптивність та якість управління.

Особливу увагу приділено аналізу досвіду російсько-української війни як сучасного етапу розвитку військового мистецтва. Встановлено, що вона поєднує риси індустріальної та високотехнологічної війни, підтверджуючи актуальність як класичних, так і новітніх підходів до застосування військ. Показано, що ефективність бойових дій у сучасних умовах визначається здатністю інтегрувати розвідку, управління та вогневе ураження у єдину систему, забезпечуючи мінімальний цикл реагування та високу адаптивність підрозділів.

На основі узагальнення історичного досвіду та сучасної практики запропоновано авторську багатовимірну модель оцінювання ефективності застосування Сухопутних військ, яка включає результативний, ресурсний, темпоральний, адаптивний та інформаційно-управлінський компоненти. Обґрунтовано, що її використання дозволяє підвищити об'єктивність оцінювання бойових дій, а також сприяє удосконаленню системи підготовки та застосування підрозділів Сухопутних військ Збройних Сил України.

Ключові слова: Сухопутні війська, форми застосування військ, ефективність бойових дій, критерії ефективності, еволюція військового мистецтва, гібридна війна, мережево-центрична війна, багатодоменні операції, російсько-українська війна, управління військами, адаптивність, військові технології.

Yurii CHAHAN,*orcid.org/0000-0001-7837-0528*

*Candidate of Science (Armaments and Military Equipment), Senior Researcher,
Chief of the Research of the Department of Mechanized
and Tank Forces, Research Directorate for the Deployment
and Training of Troops (Forces) of Scientific Center of the Ground Forces
Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy
(Lviv, Ukraine) yrachagan@ukr.net,*

Vitalii SOVIK,*orcid.org/0009-0002-7150-0101*

*Deputy Head Research of the Department of Mechanized
and Tank Forces, Research Directorate for the Deployment
and Training of Troops (Forces) of Scientific Center of the Ground Forces
Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy,
(Lviv, Ukraine) vitaliysovik@gmail.com*

Oleksandr LENIVYI,*orcid.org/0009-0004-7639-0524*

*Senior Researcher at the Research Laboratory for Standard Operating Procedures,
Research Directorate for the Deployment and Training of Troops (Forces)
of Scientific Center of the Ground Forces
Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy
(Lviv, Ukraine) leniv20091@gmail.com*

THE EVOLUTION OF THE DEPLOYMENT FORMS AND THE EFFECTIVENESS CRITERIA OF GROUND FORCES: HISTORICAL EXPERIENCE AND LESSONS FROM THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

This article presents a comprehensive historical and comparative analysis of the evolution of the Army's operational concepts and the criteria for assessing the effectiveness of its combat operations in the 20th and early 21st centuries. It examines the transformation of classical approaches formed during World War II—based on the massive deployment of forces, the conduct of deep offensive operations, and centralized command—as well as their subsequent development in the doctrinal systems of the Cold War period. It is substantiated that the industrial model of war defined predominantly quantitative criteria of effectiveness, focused on the pace of the offensive, the scale of enemy losses, and control over territory.

This study analyzes the changes that have taken place in the 21st century under the influence of the development of information technology, network-centric approaches, and the growing role of asymmetric conflicts. It has been established that modern forms of Army operations are characterized by a transition to flexible, decentralized, and technologically integrated models, in which the speed of decision-making, precision of strikes, and coordination of actions among diverse forces and assets are of key importance. It has been demonstrated that these changes have led to a transformation of the criteria for evaluating combat effectiveness—from predominantly quantitative to multidimensional criteria that take into account not only the result but also the means of achieving it, including resource efficiency, temporal characteristics, adaptability, and the quality of command and control.

Particular attention is paid to analyzing the experience of the Russian-Ukrainian war as a contemporary stage in the development of military art. It has been established that this war combines features of both industrial and high-tech warfare, confirming the relevance of both classical and modern approaches to the deployment of troops. It is demonstrated that the effectiveness of combat operations in modern conditions is determined by the ability to integrate reconnaissance, command and control, and firepower into a single system, ensuring a minimal response cycle and high adaptability of units.

Based on a synthesis of historical experience and contemporary practice, the author proposes a multidimensional model for evaluating the effectiveness of Army operations, which includes outcome, resource, temporal, adaptive, and information-command components. It is argued that its use allows for greater objectivity in the assessment of combat operations and also contributes to the improvement of the system for training and deploying units of the Ground Forces of the Armed Forces of Ukraine.

Key words: *Ground Forces (Army), forms of military deployment, combat effectiveness, effectiveness criteria, evolution of military strategy, hybrid warfare, network-centric warfare, multi-domain operations, the Russian-Ukrainian war, command and control, adaptability, military technology.*

Постановка проблеми. Сучасний характер збройної боротьби, зумовлений поєднанням індустріальних і високотехнологічних елементів війни, висуває нові вимоги до форм застосування Сухопутних військ та підходів до оцінювання ефективності їх бойових дій. Традиційні моделі, сформовані у XX столітті, значною мірою орієнтовані на масованість, централізоване управління та кількісні показники результативності, що не повною мірою відповідає умовам сучасного динамічного і багатовимірного бойового середовища.

Досвід російсько-української війни засвідчив, що ефективність бойових дій дедалі більше визначається не лише обсягом застосованих сил і засобів, а й швидкістю прийняття рішень, рівнем інтеграції розвідки, управління та вогневого впливу, а також здатністю підрозділів до адаптації. Водночас наявні підходи до оцінювання ефективності часто залишаються фрагментарними та не враховують у повній мірі зазначені фактори.

Таким чином, постає наукова проблема, яка полягає у необхідності комплексного осмислення еволюції форм застосування Сухопутних військ і критеріїв ефективності їх бойових дій, а також у розробці підходів до їх оцінювання, що відповідають сучасним умовам війни.

Аналіз досліджень. Проблематика еволюції форм застосування Сухопутних військ і критеріїв ефективності бойових дій знайшла відображення у значному масиві наукових праць, які умовно можна поділити на кілька взаємопов'язаних напрямів: дослідження історичного досвіду воєн XX століття, розробки у сфері військової теорії другої половини XX століття, розробки у сфері військової теорії другої половини XX – початку XXI століття, а також сучасні аналітичні праці, присвячені трансформації війни в умовах російсько-українського конфлікту.

Фундамент для розуміння класичних форм застосування Сухопутних військ закладено у працях, присвячених Другій світовій війні. Зокрема, у дослідженнях Д.Гланца розкривається логіка застосування Червоної армії, яка базувалася на концентрації сил, веденні глибоких наступальних операцій та жорсткій централізації управління (Glantz, 2005). Подібний підхід до аналізу операційного мистецтва представлений у спільній праці Д.Гланца та Дж.Гауса, де акцент зроблено на ролі оперативного рівня у досягненні стратегічних результатів і взаємодії різних елементів бойової системи (Glantz & House, 1995). Водночас Р.Сітіно, досліджуючи німецький досвід ведення війни, підкреслює значення маневру, ініціативи та гнучкого управління, що дозволяло досягати ефек-

тивності навіть за обмежених ресурсів (Citino, 2007). У сукупності ці праці формують уявлення про класичну модель застосування військ індустріальної епохи.

Подальший розвиток військової думки відображений у працях, присвячених трансформації управління і критеріїв ефективності у другій половині XX століття. Важливе місце тут займає дослідження М.ван Кревельда, який розглядає управління як ключовий фактор ефективності бойових дій, підкреслюючи його залежність від організаційних і технологічних умов (van Creveld, 1985). С.Біддл у своїй праці пропонує комплексний підхід до оцінювання військової ефективності, акцентуючи увагу на поєднанні тактичних практик, підготовки особового складу і використання ресурсів (Biddle, 2004). Ці дослідження заклали основу для переходу від суто кількісного до багатовимірного розуміння ефективності.

Значний внесок у розвиток сучасних підходів зробили праці, присвячені інформаційній та мережево-центричній війні. Д.Альбертс і Дж.Гарстка обґрунтували концепцію мережево-центричних операцій, у межах якої ефективність визначається рівнем інформаційної взаємодії та швидкістю прийняття рішень (Alberts & Garstka, 1999). Подальший розвиток цієї ідеї представлений у роботі Д.Альбертса та Р.Хейса, де розглядається трансформація систем управління в умовах інформаційної епохи (Alberts & Hayes, 2003). У цьому контексті концепція Дж.Бойда, відома як цикл OODA, стала теоретичною основою для розуміння ролі часу і швидкості реагування у досягненні переваги (Boyd, 1996).

Окремий напрям становлять дослідження, пов'язані з асиметричними конфліктами та операціями стабілізації. Праця Д.Кілкуллена акцентує увагу на складності сучасних конфліктів і необхідності врахування соціально-політичних факторів при оцінюванні ефективності (Kilcullen, 2010). Доктринальні документи, зокрема FM 3-24 під редакцією Д.Петреуса і Дж.Амоса, підкреслюють значення адаптивності, взаємодії з населенням і комплексного підходу до ведення бойових дій (Petraeus & Amos, 2006).

Сучасний етап розвитку військової науки представлений дослідженнями, що аналізують трансформацію бойових дій у контексті новітніх технологій і багатодомених операцій. У роботах Дж.Лукаса і А.Кросбі розглядається проблема взаємосумісності та інтеграції різних компонентів збройних сил у єдину систему (Lucas & Crosbie, 2021), тоді як у документі TRADOC (2018) обґрунтовується концепція багатодомених операцій як

новий етап розвитку військового мистецтва. Праця Паздзьорека відображає еволюцію стратегічних підходів НАТО, що також впливає на трансформацію форм застосування військ (Paździorek, 2025).

Особливе значення для розуміння сучасних процесів мають дослідження, присвячені російсько-українській війні. У роботі М.Кофмана та Р.Лі аналізуються проблеми організації та застосування російських військ, що дозволяє зробити висновки щодо ефективності різних підходів (Kofman & Lee, 2022). Аналітичні матеріали Дж.Вотлінга та Н.Рейнольдса розкривають особливості сучасного поля бою, зокрема роль артилерії, безпілотних систем і інформаційної взаємодії (Watling & Reynolds, 2023).

Водночас окремі концептуальні підходи до швидкого досягнення переваги у війні представлені у праці Г.Уллмана та Дж.Вейда, де розглядається концепція Shock and Awe, яка акцентує увагу на паралізації противника через комплексне і швидке застосування військ (Ullman & Wade, 1996).

Незважаючи на значну кількість досліджень, слід констатувати, що більшість з них розглядає або форми застосування військ, або критерії ефективності окремо. Комплексні роботи, які б поєднували історичний аналіз еволюції форм застосування Сухопутних військ із трансформацією критеріїв ефективності в умовах сучасної війни, залишаються обмеженими. Це зумовлює необхідність подальших досліджень у цьому напрямі, зокрема з врахуванням досвіду російсько-української війни, який відкриває нові можливості для переосмислення як теоретичних, так і практичних аспектів застосування військ.

Мета статті. Метою статті є виявлення закономірностей еволюції форм застосування Сухопутних військ та критеріїв ефективності їх бойових дій, а також визначення особливостей їх трансформації в умовах сучасної російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу. Еволюція форм застосування Сухопутних військ у XX – на початку XXI століття відбувалася під впливом змін характеру війни, розвитку озброєння та трансформації підходів до управління військами. Вона не була лінійною або одномоментною, а радше являла собою процес нашарування практик, у межах якого нові форми не витісняли повністю попередні, а адаптували їх до нових умов. У цьому сенсі сучасні підходи до ведення бойових дій значною мірою спираються на досвід, сформований ще у першій половині XX століття, передусім у роки Другої світової війни.

Період Другої світової війни став визначальним для формування класичної моделі застосу-

вання Сухопутних військ, яка базувалася на досягненні вирішальної переваги шляхом концентрації сил і засобів на обраних напрямках. Радянська військова теорія, розвиваючи ідеї міжвоєнного періоду, виходила з необхідності створення ударних угруповань із високою щільністю артилерії, бронетехніки та піхоти, що дозволяло проривати навіть глибоко ешелоновану оборону противника. У наступальних операціях 1943 – 1945 років щільність артилерії на ділянках прориву досягала сотень стволів на кілометр фронту, що забезпечувало руйнування системи оборони і створювало умови для введення в бій рухомих з'єднань (Glantz, 2005: 212-215). Аналогічні підходи застосовувалися і німецькою армією, яка досягала локальної переваги шляхом зосередження танкових та моторизованих частин у складі ударних груп, що дозволяло швидко проривати оборону і розвивати наступ у глибину (Citino, 2007: 198-203).

Ключовою особливістю цього періоду було прагнення не обмежуватися проривом переднього краю оборони, а зруйнувати всю систему противника на оперативну глибину. Саме тому наступальні дії будувалися як багатофазні операції, у межах яких після прориву тактичної зони вводилися другі ешелони та резерви, здатні розвивати успіх, порушуючи управління, логістику і систему резервів противника. У Білоруській операції 1944 року ця логіка проявилася особливо чітко: прорив оборони на окремих напрямках швидко трансформувався у глибокі охоплення та оточення великих угруповань, що призвело до стратегічного розгрому групи армій “Центр” (Glantz & House, 1995: 274-279). Подібний підхід, хоча й реалізований у більш маневреній формі, використовувався німецьким командуванням у кампанії у Франції 1940 року, де прорив через слабко захищені ділянки дозволив здійснити стрімке просування вглиб і дезорганізувати оборону союзників (Citino, 2007: 164-169).

Реалізація таких операцій вимагала високого рівня централізації управління, що було обумовлено необхідністю координації дій значних мас військ на широкому фронті. У радянській військовій системі це проявлялося у жорсткій ієрархії прийняття рішень і детальному плануванні бойових дій, коли командування визначало не лише загальний замисел, але й конкретні параметри застосування підрозділів, включаючи напрямки ударів, час їх нанесення та розподіл ресурсів. Такий підхід забезпечував узгодженість дій і дозволяв досягати високої щільності зусиль на ключових напрямках, однак водночас обмежував ініціативу на нижчих рівнях і ускладнював адаптацію до

змін обстановки (Glantz, 2005: 220-223). Німецька модель управління, хоча і передбачала централізоване планування операцій, допускала більшу гнучкість на тактичному рівні, що проявлялося у наданні командирам права самостійно визначати способи виконання поставлених завдань у межах загального задуму (Citino, 2007: 210-214).

У післявоєнний період, в умовах Холодної війни, сформовані під час Другої світової війни форми застосування Сухопутних військ не лише збереглися, але й були інституціоналізовані у вигляді доктринальних положень. Армії країн Варшавського договору продовжували орієнтуватися на проведення масштабних наступальних операцій із використанням значних угруповань військ, адаптуючи їх до умов можливого застосування ядерної зброї. Водночас у країнах НАТО відбувалася поступова трансформація підходів до ведення бойових дій, що знайшло своє відображення у концепції AirLand Battle, яка передбачала інтеграцію зусиль сухопутних військ і авіації для ураження противника на всю глибину його бойових порядків (Paździorek, 2025). Ця концепція фактично розширювала ідею глибокої операції, переносючи акцент з масованого прориву на комплексне ураження противника в усіх елементах його бойової системи.

Паралельно відбувався розвиток підходів до інтеграції різних видів і родів військ, що поступово призвело до формування концепції спільних операцій, у межах якої Сухопутні війська діяли у тісній взаємодії з повітряними та морськими силами. Це означало відхід від суто лінійного розуміння фронту і перехід до багатовимірної моделі бойових дій, у якій вирішальне значення мали не лише безпосередні зіткнення військ, але й ураження систем управління, логістики та резервів противника (Lucas & Crosbie, 2021: 2-3).

Пострадянський період характеризувався збереженням значної частини попередніх підходів до застосування військ, що було зумовлено інерцією військової організації та обмеженими можливостями для швидкої трансформації. Збройні сили держав, що утворилися після розпаду СРСР, включаючи Україну, тривалий час орієнтувалися на моделі ведення бойових дій, розраховані на великомасштабні конфлікти з використанням значних угруповань військ і централізованого управління. Водночас нові типи конфліктів, що виникли наприкінці XX – на початку XXI століття, продемонстрували обмеженість таких підходів. Зростання ролі мобільних, добре підготовлених підрозділів, підвищення значення швидкості прийняття рішень та необхідність адаптації до аси-

метричних загроз поступово змінювали характер застосування Сухопутних військ.

На цьому тлі у західній військовій думці формується концепція багатодомених операцій, яка передбачає ведення бойових дій одночасно у кількох середовищах – на землі, у повітрі, у кіберпросторі та космосі. Це свідчить про подальший відхід від традиційних уявлень про війну як суто фізичне протистояння військ і перехід до складних, інтегрованих форм застосування сили (Lucas & Crosbie, 2021: 5-7).

Таким чином, історична еволюція форм застосування Сухопутних військ демонструє поступовий перехід від масованих, централізовано керованих операцій індустріальної епохи до більш гнучких, інтегрованих і технологічно насичених форм бойових дій. Водночас базові принципи, сформовані у першій половині XX століття, не втратили свого значення, а лише зазнали трансформації, що створило підґрунтя для їх подальшого розвитку у сучасних умовах війни.

Початок XX століття позначився якісною зміною характеру збройної боротьби, що безпосередньо вплинуло на трансформацію форм застосування Сухопутних військ. Якщо у другій половині XX століття домінувала логіка великомасштабних, доктринально жорстко визначених операцій, то нове століття принесло поступовий відхід від лінійних моделей ведення бойових дій і перехід до більш гнучких, адаптивних та технологічно насичених форм. В основі цих змін лежить поєднання трьох ключових факторів: стрімкого розвитку інформаційних технологій, зростання ролі асиметричних конфліктів та підвищення значення швидкості прийняття рішень.

Однією з перших спроб концептуального осмислення цих процесів стала ідея мережево-центричної війни, яка передбачала інтеграцію розвідувальних, ударних та управлінських елементів у єдину інформаційну мережу. Як зазначають Д.Альбертс і Дж.Гарстка, ключовим результатом такої інтеграції є підвищення ситуаційної обізнаності, що дозволяє значно скоротити цикл “виявлення – прийняття рішення – ураження” (Alberts & Garstka, 1999: 88-94). У практичному вимірі це означало відхід від масованого застосування сил як основного способу досягнення переваги та перехід до точкового, але високоефективного використання ресурсів.

Ці підходи отримали перше масштабне підтвердження під час операції коаліційних сил в Іраку у 2003 році, де поєднання високоточної зброї, розвідувальних систем і мобільних наземних підрозділів дозволило у стислі терміни дезор-

ганізувати систему управління і оборони іракської армії. Сухопутні війська діяли не стільки у форматі поступового прориву оборони, скільки у формі швидкого просування з одночасним ураженням критичних елементів противника, що відповідало логіці так званих “шокових і паралізуючих” дій (Ullman & Wade, 1996: 51-56).

Водночас уже досвід операцій в Афганістані та Іраку у наступні роки продемонстрував обмеженість виключно технологічного підходу. Збройна боротьба дедалі частіше набувала рис асиметричного протистояння, де противник уникав прямого зіткнення і використовував децентралізовані, розосереджені форми дій. У таких умовах Сухопутні війська були змушені адаптуватися до ведення бойових дій у середовищі, де вирішальне значення мали не лише вогнева потужність, але й здатність до швидкого реагування, взаємодії з місцевим населенням та ведення операції малими підрозділами. Як підкреслює Д. Петреус, успіх у таких конфліктах визначається не стільки знищенням противника, скільки контролем над середовищем і здатністю забезпечити стабільність (Petraeus & Amos, 2006: 1-3).

Це призвело до суттєвої зміни форм застосування Сухопутних військ, у межах яких дедалі більшого значення набувають дії малих тактичних груп, здатних автономно виконувати завдання в умовах обмеженого контролю з боку вищого командування. Водночас розвиток засобів зв’язку і передачі даних забезпечив можливість збереження загальної координації дій навіть за умов децентралізації управління. У результаті формується своєрідний гібрид централізованого планування і децентралізованого виконання, який значною мірою перегукується з принципами *Auftragstaktik*, але на новому технологічному рівні.

Подальший розвиток цих тенденцій пов’язаний із переходом до концепції багатодомених операцій, яка передбачає одночасне ведення бойових дій у кількох середовищах із їх тісною взаємодією. Як зазначається у доктринальних документах US Army, успіх у сучасному конфлікті визначається здатністю створювати і використовувати перевагу не лише на полі бою, але й у кіберпросторі, інформаційній сфері та космічному середовищі (TRADOC, 2018: 6-9). Це означає, що Сухопутні війська більше не можуть розглядатися ізольовано, а їх застосування інтегрується у ширший контекст міжвидових і міждомених операцій.

Особливо показовим у цьому контексті є досвід російсько-української війни як Війни за Незалежність України, яка стала своєрідним каталізатором трансформації форм застосування військ. Уже на

початковому етапі повномасштабного вторгнення у 2022 році стало очевидним, що традиційні уявлення про швидке досягнення результату шляхом масованого наступу не відповідають реаліям сучасного поля бою. Натомість ефективність дій значною мірою визначається здатністю інтегрувати розвідку, вогневе ураження та маневр у єдину систему, де ключову роль відіграють безпілотні літальні апарати.

Застосування БпЛА дозволило суттєво скоротити час від виявлення цілі до її ураження, що фактично змінило логіку бойових дій. Якщо раніше цей процес міг займати години, то у сучасних умовах він часто вимірюється хвилинами, а іноді й секундами. Як зазначає Дж. Вотлінг, війна в Україні продемонструвала, що “швидкість прийняття рішень і здатність до їх реалізації стали ключовими факторами ефективності” (Watling & Reynolds, 2023: 12-15).

На практиці це призвело до формування нових форм застосування підрозділів, у межах яких невеликі тактичні групи, оснащені засобами розвідки і ураження, здатні самостійно виконувати завдання, взаємодіючи з артилерією, дронами та іншими елементами системи. Прикладом можуть слугувати дії українських підрозділів під час контрнаступу на Харківщині у 2022 році, де поєднання мобільності, точкового ураження і дезорганізації управління противника дозволило досягти значних результатів без застосування класичних масованих ударів.

Водночас, ця трансформація супроводжується новими викликами. Залежність від технологій робить війська вразливими до засобів радіоелектронної боротьби, а децентралізація управління вимагає високого рівня підготовки особового складу і здатності діяти автономно. Крім того, насиченість поля бою засобами розвідки ускладнює приховане зосередження сил, що традиційно було однією з передумов успішного наступу.

Отже, трансформація форм застосування Сухопутних військ у XXI столітті характеризується відходом від масованих, жорстко централізованих операцій до гнучких, інтегрованих і технологічно забезпечених форм, у яких вирішальне значення мають швидкість, точність і здатність до адаптації. При цьому історичні принципи застосування військ не зникають, а трансформуються, набуваючи нових форм відповідно до умов сучасної війни.

Еволюція форм застосування Сухопутних військ закономірно супроводжувалася трансформацією підходів до оцінювання ефективності їх дій. Якщо у першій половині XX століття критерії ефективності мали переважно кількісний харак-

тер і безпосередньо впливали з логіки індустріальної війни, то у подальшому вони зазнали суттєвого ускладнення, відображаючи зміну самого змісту збройної боротьби. Відтак розвиток критеріїв ефективності можна розглядати як індикатор глибших змін у військовій думці та практиці.

У період Другої світової війни оцінювання ефективності бойових дій базувалося передусім на вимірюваних показниках, які відображали ступінь досягнення безпосередніх військових результатів. Йшлося насамперед про темпи наступу, глибину просування, розміри захопленої території, а також втрати противника у живій силі та техніці. Такий підхід був цілком логічним у контексті війни, де вирішальне значення мали масованість, концентрація ресурсів і здатність до фізичного знищення противника. Радянська військова наука, зокрема, розглядала ефективність операції крізь призму виконання поставлених завдань у встановлені строки з мінімально допустимими втратами, що знаходило своє відображення у нормативних документах і післявоєнних узагальненнях бойового досвіду (Glantz, 2005: 287-290).

Разом із тим уже в цей період з'являються перші ознаки розширення уявлень про ефективність. Німецька військова практика, базована на принципах гнучкого управління і ініціативи на тактичному рівні, фактично вводила до оцінювання ефективності елемент досягнення оперативного результату за рахунок маневру і дезорганізації противника, навіть за відсутності значної кількісної переваги (Citino, 2007: 215-219). Це свідчило про поступовий перехід від суто арифметичного розуміння ефективності до більш комплексного, яке враховувало якісні аспекти бойових дій.

У період Холодної війни критерії ефективності зазнали подальшої інституціоналізації. У радянській військовій теорії вони залишалися значною мірою прив'язаними до кількісних показників, однак доповнювалися оцінкою стійкості управління, злагодженості дій та здатності військ діяти в умовах застосування зброї масового ураження. Водночас у країнах НАТО поступово формується інший підхід, у межах якого ефективність визначається не лише досягненням поставленої мети, але й співвідношенням витрачених ресурсів і отриманого результату. Як зазначає М. ван Кревельд, сучасна війна дедалі більше вимагає оцінювання не лише результату, але й процесу його досягнення, включаючи питання управління, логістики та морального стану військ (van Crevelde, 1985: 268-272).

Подальший розвиток цього підходу пов'язаний із впровадженням у західній військовій практиці

концепції mission effectiveness, яка передбачає оцінювання ступеня досягнення поставленої місії з урахуванням широкого спектра факторів, включаючи збереження боєздатності власних сил, мінімізацію побічних втрат та забезпечення стійкості управління. У межах цієї концепції ефективність перестає бути виключно військово-технічним показником і набуває міждисциплінарного характеру, охоплюючи політичні, економічні та соціальні аспекти (Biddle, 2004: 34-39).

Особливої ваги ці зміни набули у конфліктах кінця XX – початку XXI століття, де традиційні критерії ефективності виявилися недостатніми. Досвід операцій в Іраку та Афганістані показав, що навіть досягнення військової переваги і знищення основних сил противника не гарантує досягнення стратегічного успіху. У цих умовах ефективність почала оцінюватися з точки зору здатності забезпечити стабільність, контролювати територію і підтримувати легітимність дій. Як підкреслює Д. Кілкенлен, у сучасних конфліктах вирішальним стає не лише знищення противника, але й вплив на середовище, в якому відбувається протистояння (Kilcullen, 2010: 43-47).

Подальша трансформація критеріїв ефективності пов'язана з розвитком інформаційних технологій і переходом до мережево-центричних форм ведення бойових дій. У цих умовах на перший план виходять такі показники, як швидкість обміну інформацією, точність ураження та здатність до інтеграції різних елементів бойової системи. Ефективність дедалі більше визначається не обсягом застосованих ресурсів, а їх узгодженістю і здатністю створювати синергетичний ефект (Alberts & Hayes, 2003: 56-61).

Російсько-українська війна, як Війна за Незалежність України, стала важливим етапом у подальшій еволюції критеріїв ефективності бойових дій, оскільки наочно продемонструвала обмеженість як суто кількісних, так і традиційних якісних підходів. У сучасних умовах ефективність дедалі більше визначається здатністю забезпечити швидкий цикл "виявлення – рішення – ураження", який у західній військовій теорії часто пов'язується з концепцією OODA loop, запропонованою Дж. Бойдом (Boyd, 1996: 5-7). Скорочення цього циклу дозволяє отримати перевагу навіть за умов обмежених ресурсів, що особливо яскраво проявилось у бойових діях на території України.

Практичним підтвердженням цього є широке застосування безпілотних систем у поєднанні з артилерією, що дозволяє оперативно виявляти і знищувати цілі. У таких умовах ефективність вимірюється вже не лише кількістю уражених об'єктів,

але й швидкістю реакції, точністю ударів і здатністю уникати втрат. Як зазначають Дж.Вотлінг та Н.Рейнольдс, сучасне поле бою характеризується високою прозорістю і насиченістю сенсорами, що змінює саму логіку оцінювання ефективності дій підрозділів (Watling & Reynolds, 2023: 18-22).

Водночас зростає значення таких критеріїв, як адаптивність, стійкість до втрат і здатність до швидкого відновлення боєздатності. Це пов'язано з тим, що сучасні бойові дії мають затяжний характер і вимагають не лише досягнення короткострокових результатів, але й підтримання ефективності у довгостроковій перспективі. У цьому контексті ефективність починає розглядатися як динамічна категорія, що змінюється залежно від умов і етапів бойових дій.

Таким чином еволюція критеріїв ефективності бойових дій відображає перехід від простих, кількісно вимірюваних показників до складних, багатовимірних систем оцінювання, які враховують як військові, так і позавійськові фактори. Цей процес не є завершеним і продовжується у сучасних умовах, де швидкість змін у характері війни вимагає постійного перегляду підходів до оцінювання ефективності застосування Сухопутних військ.

Російсько-українська війна стала не лише найбільшим збройним конфліктом у Європі з часів Другої світової війни, але й своєрідним полігоном, на якому відбувається перевірка та переосмислення як класичних, так і новітніх підходів до застосування Сухопутних військ. Її особливість полягає у поєднанні рис індустріальної війни – масованого застосування артилерії, значних втрат, позиційного протистояння – із елементами високотехнологічного конфлікту, де вирішальне значення мають інформація, швидкість і точність. У цьому сенсі вона виступає своєрідним “містком” між різними етапами еволюції військового мистецтва.

Початковий етап повномасштабного вторгнення у 2022 році продемонстрував обмеженість підходів, які спиралися на очікування швидкого досягнення стратегічного результату шляхом стрімкого просування великих угруповань військ. Російське командування, очевидно, виходило з припущення про можливість швидкої дезорганізації системи управління та оборони України, що мало забезпечити політичний і військовий ефект у короткі строки. Проте ці розрахунки не виправдалися, значною мірою через недооцінку стійкості оборони, рівня підготовки українських підрозділів і здатності до децентралізованого прийняття рішень. Як зазначає М.Кофман, перші місяці війни засвідчили “розрив між плануванням операції та

реальними можливостями її виконання”, що призвело до втрати темпу і зриву початкового задуму (Kofman & Lee, 2022: 6-9).

Одним із ключових уроків війни стало підтвердження вирішальної ролі інтеграції розвідки, управління і вогневого ураження у єдину систему. На відміну від класичних моделей, де ці елементи могли функціонувати відносно автономно, сучасні бойові дії вимагають їх максимальної синхронізації. Особливо важливу роль у цьому процесі відіграють безпілотні літальні апарати, які забезпечують постійне спостереження за противником і дозволяють оперативно коригувати вогонь. Як підкреслюють Дж.Вотлінг та Н.Рейнольдс, саме поєднання БПЛА з артилерією створює нову якість бойових дій, у межах якої час від виявлення цілі до її ураження скорочується до мінімуму (Watling & Reynolds, 2023: 14-17).

Практичне втілення цього підходу спостерігається у діях українських підрозділів, які активно використовують так звану “розвідувально-ударну контурну систему”, що поєднує засоби розвідки, передачі даних і вогневого ураження. У таких умовах ефективність визначається не стільки кількістю залучених сил, скільки швидкістю і точністю їх застосування. Це, зокрема, проявилось під час контрнаступу на Харківщині восени 2022 року, де українські війська змогли досягти значного оперативного успіху завдяки поєднанню маневру, точкових ударів і дезорганізації управління противника (Kofman & Lee, 2022: 18-21).

Водночас війна продемонструвала, що класичні елементи збройної боротьби не втратили свого значення. Артилерія, як і раніше, залишається “богом війни”, визначаючи характер бойових дій на багатьох ділянках фронту. Масоване застосування артилерійських систем, зокрема у 2022 – 2023 роках, призвело до формування позиційного протистояння, яке за своїми рисами нагадує окремі етапи Першої світової війни. Проте, на відміну від історичних аналогів, сучасне поле бою є значно більш прозорим завдяки широкому використанню розвідувальних засобів, що ускладнює приховане зосередження сил і підготовку наступальних дій (Watling & Reynolds, 2023: 22-25).

Ще одним важливим уроком є зростання ролі децентралізації управління та ініціативи на нижчих рівнях. Українські підрозділи продемонстрували здатність діяти автономно, швидко адаптуючись до змін обстановки і використовуючи наявні можливості для досягнення результату. Це значною мірою відповідає принципам, закладеним у західній військовій традиції, але в умовах війни набуло нового змісту, оскільки поєднуються

з використанням сучасних технологій і високим рівнем інформаційної взаємодії. У цьому контексті ефективність дій підрозділів дедалі більше залежить від їх здатності самостійно приймати рішення в межах загального задуму операції.

Паралельно війна виявила і низку системних проблем, пов'язаних із залежністю від технологій. Активне застосування засобів радіоелектронної боротьби створює постійну загрозу для систем зв'язку і управління, що може призводити до втрати координації дій. Крім того, висока насиченість поля бою засобами розвідки знижує ефективність традиційних методів маскування і потребує розробки нових підходів до забезпечення прихованості.

Окремої уваги заслуговує питання стійкості військ у затяжному конфлікті. Російсько-українська війна продемонструвала, що ефективність бойових дій не може розглядатися виключно у короткостроковій перспективі. Вона значною мірою залежить від здатності підтримувати боєздатність підрозділів, забезпечувати їх ресурсами та відновлювати втрати. У цьому сенсі війна набуває рис "війни на виснаження", де вирішальне значення мають не лише тактичні успіхи, але й загальна стійкість системи (Kofman & Lee, 2022: 23-25).

Зрештою, одним із найбільш вагомих уроків є те, що сучасна війна не допускає універсальних рішень. Ефективність застосування Сухопутних військ визначається здатністю поєднувати різні підходи – від класичних форм масованого вогневого ураження до високотехнологічних методів ведення бойових дій – залежно від конкретної обстановки. Це вимагає не лише технічного оснащення, але й гнучкості мислення, здатності до швидкого навчання і адаптації.

Таким чином, російсько-українська війна стала важливим етапом у розвитку військового мистецтва, продемонструвавши як актуальність традиційних принципів, так і необхідність їх глибокої трансформації. Вона підтвердила, що вирішальне значення у сучасних бойових діях мають не окремі елементи, а їх інтеграція у цілісну систему, здатну забезпечити швидке, точне і ефективне застосування сили в умовах постійно змінюваного середовища.

Проведений аналіз еволюції форм застосування Сухопутних військ і критеріїв ефективності бойових дій дозволяє зробити висновок про їх глибоку взаємозалежність і взаємообумовленість. Зміна форм ведення бойових дій неминуче тягне за собою трансформацію підходів до оцінювання їх результативності, і навпаки – нові критерії

ефективності впливають на вибір форм і способів застосування військ. У цьому контексті сучасна російсько-українська війна виступає не лише як приклад адаптації до нових умов, але й як фактор, що прискорює перегляд усталених уявлень про ефективність у військовій сфері.

Одним із ключових узагальнень є те, що традиційна орієнтація на кількісні показники, такі як втрати противника чи контроль над територією, хоча і зберігає своє значення, вже не може розглядатися як достатня для адекватної оцінки ефективності бойових дій. Сучасний конфлікт демонструє, що вирішальним стає не лише досягнення результату, але й спосіб його досягнення, зокрема співвідношення витрачених ресурсів, швидкість реагування та здатність до адаптації. Як підкреслює С.Біддл, ефективність сучасних збройних сил визначається не стільки обсягом ресурсів, скільки здатністю їх раціонально використовувати в умовах складного і динамічного середовища (Biddle, 2004: 45-48).

Разом з тим, досвід російсько-української війни показує, що навіть найбільш технологічно розвинуті підходи не можуть повністю замінити класичні елементи бойових дій. Масоване застосування артилерії, інженерне обладнання позицій, створення ешелонованої оборони залишаються важливими складовими успіху. Водночас їх ефективність значною мірою залежить від інтеграції з сучасними засобами розвідки і управління. У цьому сенсі сучасна війна підтверджує тезу про необхідність поєднання індустріальної і інформаційної складових збройної боротьби (Watling & Reynolds, 2023: 26-29).

На основі проведеного аналізу доцільно запропонувати авторську модель оцінювання ефективності застосування Сухопутних військ, яка враховує як історичний досвід, так і сучасні тенденції розвитку військового мистецтва. Сутність цієї моделі полягає у переході від одновимірної або двовимірної оцінювання до багатовимірної системи, у межах якої ефективність розглядається як інтегральний показник взаємодії кількох ключових компонентів.

Передусім йдеться про *результативний* компонент, який відображає ступінь досягнення поставлених цілей. На відміну від традиційного підходу, він має включати не лише фізичні результати у вигляді знищення противника або захоплення території, але й порушення його системи управління, логістики та морально-психологічного стану. Такий підхід відповідає сучасним уявленням про війну як про боротьбу систем, а не лише збройних сил.

Другим важливим елементом є *ресурсний* компонент, який передбачає оцінювання співвідношення між досягнутими результатами і витраченими ресурсами. Йдеться не лише про матеріальні витрати, але й про людські втрати, використання часу та інтенсивність бойових дій. У сучасних умовах цей компонент набуває особливого значення, оскільки війна дедалі більше набуває рис затяжного протистояння, де вирішальним стає питання стійкості і здатності до відновлення.

Третім компонентом є *темпоральний* (*часовий*), який відображає швидкість досягнення результату. Скорочення часу між виявленням цілі і її ураженням, що пов'язане з концепцією циклу OODA, стає одним із ключових факторів ефективності сучасних бойових дій (Boyd, 1996: 5-7). У цьому контексті навіть відносно обмежені за масштабами дії можуть мати значний ефект за умов високої швидкості їх реалізації.

Четвертий компонент – *адаптивний*, який характеризує здатність підрозділів змінювати способи дій відповідно до обстановки. Досвід сучасних конфліктів зокрема в Україні, показує, що жорстко регламентовані підходи поступаються місцем більш гнучким моделям, у межах яких ініціатива на нижчих рівнях відіграє вирішальну роль. Як зазначає Д.Кілгаллен, здатність до адаптації є однією з ключових переваг у конфліктах нового типу (Kilcullen, 2010: 52-55).

П'ятий компонент – *інформаційно-управлінський*, який охоплює ефективність функціонування систем управління, зв'язку і розвідки. У сучасних умовах саме цей елемент забезпечує інтеграцію інших компонентів у єдину систему. Порушення управління противника або, навпаки, забезпечення стійкості власної системи управління може мати вирішальний вплив на результати бойових дій.

Запропонована модель дозволяє розглядати ефективність як динамічну, багатовимірну категорію, що змінюється залежно від умов і етапів бойових дій. Вона також створює підґрунтя для більш об'єктивного порівняння різних форм застосування військ і визначення їх переваг та обмежень.

Практична значущість цієї моделі полягає у можливості її використання для вдосконалення системи підготовки і застосування Сухопутних військ Збройних Сил України. Зокрема, доцільним є впровадження комплексних підходів до оцінювання результатів навчань і бойових дій, які враховують не лише досягнення поставлених завдань, але й ефективність використання ресурсів, швидкість реагування та здатність до адапта-

ції. Це дозволить більш точно визначати сильні і слабкі сторони підрозділів і підвищувати загальний рівень їх боєздатності.

Крім того, запропонований підхід може бути використаний при розробці доктринальних документів і методичних рекомендацій, спрямованих на адаптацію Збройних Сил України до умов сучасної війни. У цьому контексті особливого значення набуває інтеграція бойового досвіду, отриманого під час російсько-української війни, у систему військової освіти і підготовки особового складу.

Отже, узагальнення історичного досвіду і сучасної практики дозволяє стверджувати, що ефективність застосування Сухопутних військ у XXI столітті визначається не окремими показниками, а їх комплексною взаємодією. Саме такий підхід створює передумови для формування нової парадигми оцінювання бойових дій, яка відповідає викликам сучасної війни і забезпечує основу для подальшого розвитку військового мистецтва.

Висновки: Еволюція форм застосування Сухопутних військ і критеріїв ефективності бойових дій має взаємозумовлений характер і відображає загальні зміни у способах ведення війни. У XX столітті сформувалися класична модель, заснована на масованості, глибині операцій і централізованому управлінні, яка відповідала умовам індустріальної війни, але поступово виявила свої обмеження.

У XXI столітті відбувся перехід до гнучкіших і технологічно насичених форм застосування військ, де вирішального значення набули швидкість прийняття рішень, точність ураження та інтеграція розвідки, управління і вогневих засобів. Це зумовило трансформацію критеріїв ефективності – від переважно кількісних до комплексних, які враховують не лише результат, а й спосіб його досягнення.

Російсько-українська війна підтвердила одночасну актуальність як класичних, так і новітніх підходів, продемонструвавши, що ефективність визначається їх поєднанням і здатністю до адаптації в умовах динамічного бойового середовища.

Запропонована авторська модель оцінювання ефективності, що включає результативний, ресурсний, темпоральний, адаптивний та інформаційно-управлінський компоненти, відображає багатовимірний характер сучасної війни і може бути використана для вдосконалення підготовки та застосування Сухопутних військ.

Подальші дослідження доцільно спрямувати на практичну апробацію цієї моделі та її інтеграцію у систему військової освіти і доктринального забезпечення Збройних Сил України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Glantz D. M. *Colossus Reborn: The Red Army at War, 1941-1943*. Lawrence: University Press of Kansas, 2005. 800 p.
2. Citino R. M. *The German Way of War: From the Thirty Years' War to the Third Reich*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. 428 p.
3. Glantz D. M., House J. M. *When Titans Clashed: How the Red Army Stopped Hitler*. Lawrence: University Press of Kansas, 1995. 414 p.
4. Paździorek P. *NATO's Military Strategy: From Collective Defence to Multi-Domain Operations*. Warszawa: Akademia Sztuki Wojennej, 2025. 210 p.
5. Lucas G., Crosbie A. *Military Interoperability in the 21st Century*. Cham: Springer, 2021. 150 p.
6. Alberts D. S., Garstka J. J. *Network Centric Warfare: Developing and Leveraging Information Superiority*. Washington, DC: CCRP Publication Series, 1999. 312 p.
7. Ullman H. K., Wade J. P. *Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance*. Washington, DC: National Defense University, 1996. 109 p.
8. Petraeus D. H., Amos J. F. *Counterinsurgency*. FM 3-24. Washington, DC: Department of the Army, 2006. 419 p.
9. TRADOC. *The U.S. Army in Multi-Domain Operations 2028*. TRADOC Pamphlet 525-3-1. Fort Eustis, 2018. 64 p.
10. Watling J., Reynolds N. *Meatgrinder: Russian Tactics in the Second Year of Its Invasion of Ukraine*. London: RUSI, 2023. 32 p.
11. van Creveld M. *Command in War*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985. 339 p.
12. Biddle S. *Military Power: Explaining Victory and Defeat in Modern Battle*. Princeton: Princeton University Press, 2004. 336 p.
13. Kilcullen D. *Counterinsurgency*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 264 p.
14. Alberts D. S., Hayes R. E. *Power to the Edge: Command and Control in the Information Age*. Washington, DC: CCRP, 2003. 259 p.
15. Boyd J. R. *The Essence of Winning and Losing*. Unpublished briefing, 1996. 38 p.
16. Kofman M., Lee R. *Not Built for Purpose: The Russian Military's Ill-Fated Force Design*. Arlington: CNA, 2022. 40 p.

REFERENCES

1. Glantz D. (2005) *Colossus Reborn: The Red Army at War, 1941-1943*. Lawrence: University Press of Kansas. 800 p.
2. Citino R. M. (2007) *The German Way of War: From the Thirty Years' War to the Third Reich*. Lawrence: University Press of Kansas. 428 p.
3. Glantz D. M., House J. M. (1995) *When Titans Clashed: How the Red Army Stopped Hitler*. Lawrence: University Press of Kansas. 414 p.
4. Paździorek P. (2025) *NATO's Military Strategy: From Collective Defence to Multi-Domain Operations*. Warszawa: Akademia Sztuki Wojennej. 210 p.
5. Lucas G., Crosbie A. (2021) *Military Interoperability in the 21st Century*. Cham: Springer. 150 p.
6. Alberts D. S., Garstka J. J. (1999) *Network Centric Warfare: Developing and Leveraging Information Superiority*. Washington, DC: CCRP. 312 p.
7. Ullman H. K., Wade J. P. (1996) *Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance*. Washington, DC: National Defense University. 109 p.
8. Petraeus D. H., Amos J. F. (2006) *Counterinsurgency*. FM 3-24. Washington, DC: Department of the Army. 419 p.
9. TRADOC (2018) *The U.S. Army in Multi-Domain Operations 2028*. TRADOC Pamphlet 525-3-1. Fort Eustis. 64 p.
10. Watling J., Reynolds N. (2023) *Meatgrinder: Russian Tactics in the Second Year of Its Invasion of Ukraine*. London: RUSI. 32 p.
11. van Creveld M. (1985) *Command in War*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 339 p.
12. Biddle S. (2004) *Military Power: Explaining Victory and Defeat in Modern Battle*. Princeton: Princeton University Press. 336 p.
13. Kilcullen D. (2010) *Counterinsurgency*. Oxford: Oxford University Press. 264 p.
14. Alberts D. S., Hayes R. E. (2003) *Power to the Edge: Command and Control in the Information Age*. Washington, DC: CCRP. 259 p.
15. Boyd J. R. (1996) *The Essence of Winning and Losing*. Unpublished briefing. 38 p.
16. Kofman M., Lee R. (2022) *Not Built for Purpose: The Russian Military's Ill-Fated Force Design*. Arlington: CNA. 40 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)



МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.036(477)"1903":655.11:76.0

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-8>**Марія КУКІЛЬ,***orcid.org/0000-0001-5451-9930**аспірантка кафедри теорії і історії мистецтва, старший викладач кафедри дизайну
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) mariia.kukil@naoma.edu.ua*

СТИЛЬ МОДЕРН В МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АЛЬМАНАХУ «АКОРДИ» 1903 РОКУ

В сучасних умовах з розвитком цифрових Інтернет-технологій та розповсюдженням соціальних мереж, видавництва друкують книги окремих авторів, уникаючи видань, які можуть призвести до збитків. Через зменшення друку літературних збірок як неактуальних, зменшується зацікавлення в їх оформленні та вивченні як з літературної так і з мистецької точок зору. Крім того, ілюстрування сучасних видань здійснюється шляхом створення інтернаціональних зображень без національних ознак. Це все призводить до занепаду мистецтва української книги та відсутність бажання мистецтвознавців її вивчати.

Серед найбільш поціновуваних всесвітніх стилів для художників та мистецтвознавців являється модерн, який у Галичині дістав назву «львівська сецесія». Серед опублікованих видань найбільшу мистецьку цінність має літературний збірник «Акорди : антологія української лірики від смерті Шевченка» (упор. І. Франко), надрукований у 1903 році у Львові.

Метою даного дослідження є мистецтвознавчий аналіз складових видання: зовнішнього оформлення, ілюстрацій, елементів книжкового оздоблення та їх композиційна єдність. Одним з головних завдань є розкриття художнього образу мистецтва книги в контексті українського стилю модерн.

На основі досліджень та наукових праць провідних українських мистецтвознавців було проаналізовано особливості творення стилю модерн на Західній Україні та визначено характерні ознаки львівської сецесії в книжковій графіці. Зокрема, досліджено причини творення унікальної антології в контексті історичного розвитку культури України.

Було проведено мистецтвознавчий аналіз видання, що включає дослідження всіх художньо-зображальних елементів книги. Був здійснений аналіз ілюстрацій графічних робіт українського художника-реаліста Ю. Панькевича та знайдено фотографії, які слугували матеріалом для творення кліше для інших ілюстрацій збірки. Визначено роль І. Труша як художника-оформлювача збірки. Викладено пояснення принципів стилізації декоративних орнаментальних заставок у відповідності до поезії видатних українських митців. За допомогою мистецтвознавчого красномовства пояснено значення окремих елементів та їх місце в книзі для створення цілісного твору мистецтва. Використовуючи філософію нового стилю початку XX століття було розкрито художній образ книги.

На сьогодні для вивчення історії українського мистецтва книги необхідне вивчення антології «Акорди», як приклад художнього рішення літературного збірника з усіма елементами мистецького графічного наповнення в стилі українського модерну – львівської сецесії.

Ключові слова: антологія, Акорди, модерн, ілюстрація, заставка, буквиця, кінцівка.

Mariia KUKIL,*orcid.org/0000-0001-5451-9930**Postgraduate student at the Department of Theory and History of Art,
Senior Lecturer at the Department of Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) mariia.kukil@naoma.edu.ua*

ART NOUVEAU STYLE IN THE ARTISTIC DECORATION OF THE UKRAINIAN ANTHOLOGY "AKORDY" (1903)

In modern conditions, marked by the development of digital Internet technologies and the proliferation of social media, publishing houses tend to prioritize the publication of works by individual authors, avoiding editions that may entail financial losses. Due to the decrease in the printing of literary collections as irrelevant, scholarly and artistic interest in their design and study has correspondingly diminished. In addition, the illustration of modern publications is

carried out by creating international images without national features. Collectively, these tendencies contribute to the deterioration of the art of the Ukrainian book and to a reduced inclination among art historians to engage in its study.

Among the most highly esteemed international styles for artists and art historians is Art Nouveau, which in Galicia became known as the "Lviv Secession." Among published works, the literary collection "Akordy: An Anthology of Ukrainian Lyric Poetry Since the Death of Shevchenko" (compiled by I. Franko), printed in Lviv in 1903, is of particular artistic significance.

The research aim of this study is to conduct an art-historical analysis of the components of the publication, including its external appearance, illustrations, and elements of book ornamentation, as well as their compositional unity. One of the principal objectives is to elucidate the artistic image of book art within the context of the Ukrainian Art Nouveau style.

Based on research findings and the scholarly works of leading Ukrainian art historians, the features of the formation of the Art Nouveau style in Western Ukraine have been analyzed, and the characteristic traits of the Lviv Secession in book graphics have been identified. In particular, the reasons for the creation of this unique anthology have been examined within the context of the historical development of Ukrainian culture.

An art-historical analysis of the publication was conducted, encompassing the examination of all visual and artistic elements of the book. The illustrations by the Ukrainian realist artist Yulian Pankevych were analyzed, and photographs were identified that served as source material for the creation of clichés used in other illustrations of the collection. The role of Ivan Trush as the designer of the volume was determined. An explanation of the principles of stylization of decorative ornamental headpieces, in accordance with the poetry of prominent Ukrainian authors, is provided. Through art-historical interpretation, the significance of individual elements and their placement within the book are elucidated in order to demonstrate the creation of an integral work of art. Drawing on the philosophy of the new style of the early twentieth century, the artistic image of the book has been revealed.

Today, the study of the history of Ukrainian book art necessitates an examination of the anthology "Akordy" as an exemplar of the artistic resolution of a literary collection, incorporating all elements of graphic expression in the style of Ukrainian Art Nouveau – the Lviv Secession.

Key words: *anthology, Akordy, Art Nouveau, illustration, headpiece, ornamental initial, tailpiece.*

Постановка проблеми. Мистецтво сучасної української книги проходить складний етап розвитку в контексті загальноєвропейських течій. Проте, все більше ілюстративних та декоративно оздоблених видань включають нейтральні стандартизовані зображення, що не надають можливостей розвитку національної свідомості українського читача. З розвитком Інтернет-технологій зменшується попит на літературні збірники, які є зрізом культурно-мистецького історичного надбання художньо-видавничої справи країни. Через утиски української мови з середини XIX століття і до жовтневої революції збірники були чи не єдиним можливим шляхом друку вітчизняної літератури. (Бойко І., 1967 : 3) Будучи неперіодичними виданнями, до їх оформлення підходили з надзвичайною увагою, оскільки вони засвідчували окрім літературного, ще й мистецький поліграфічний рівень як окремого видавництва, так і країни в цілому.

Серед найбільш пізнаваних та цінних в художньому відношенні стилів в історії мистецтва європейських країн, був стиль модерн. Він розвинувся в Україні з початку XX століття та проіснував до початку першої світової війни. Тогочасні західноєвропейські ідеї та художні новації здійснили певний вплив на львівське мистецтво, утворивши свій неповторний варіант – «львівську сецесію». Багато українських митців образотворчого та літературного мистецтва, отримавши вищу освіту у Відні, привнесли в західноукраїнську культуру

своє поняття «Secession». Видатний мистецтвознавець Ю. Бірюльов підкреслював, що львівська сецесія «не являлась провінційним відгалуженням віденського нового стилю» (Бірюльов, 1986 : 4), а була органічною частиною всього європейського модерну та мала з ним композиційну та світоглядну спільність. Цьому сприяв економічний та науково-технічний прогрес міста Львова кінця XIX – початку XX століття. Водночас стиль викликав у митців характерні для нього антиурбаністичні емоції. Ю. Бірюльов виділив дві основні течії львівської сецесії: загальноєвропейської у власній переробці місцевих художників та національно-романтичної (української, польської, єврейської та вірменської). Для національно-романтичної течії характерне залучення традицій народного мистецтва – як джерела національної ідентичності, краси та натхнення.

1895 року у Львові сформувалося окреме «Товариство любителів красних мистецтв» (пол. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych), у якому найактивнішу участь брали видатні художники І. Труш, Ю. Панькевич, І. Северин, О. Кульчицька, Я. Пестрак, М. Парашук. Це товариство проіснувало до 1914 року і відіграло значну роль у поширенні інтересу до стилю модерн. (Лагутенко, 2006 : 21) За фундацією українського історика, громадського діяча, професора М. Грушевського з 1899 року у Львові розпочало свою діяльність одне з найбільших українських видавництв – Українсько-Руська видавнича Спілка (УРВС). (Якимович,

2004 : 354) Видатний письменник і поет І. Франко (1856-1916), будучи літературним критиком та громадським діячем, розумів важливість розповсюдження української книжкової продукції на Наддніпрянщині. Вивчаючи літературні процеси в Україні кінця XIX століття він вирішив звернутись саме до укладання нового типу антології. Цей тип збірника містить вибрані, переважно віршовані, літературно-художні твори авторів національної літератури певного жанру, літературного напрямку чи окремого періоду її розвитку. (ДСТУ 3017 : 2015, 2016 : 11) .

Антологія «Акорди», випущена у 1903 році, має велику літературну та мистецьку цінність. На сторінках альманаху читач знайомився з найкращими творами п'ятдесяти восьми видатних українських письменників, серед яких: І. Франко, П. Мирний, О. Пчілка, Б. Грінченко, П. Грабовський, Л. Українка, Г. Хоткевич, С. Руданський, М. Старицький та інші. Видатний український дослідник, доктор історичних наук Б. Якимович після детального аналізу зробив висновок, що «антологія «Акорди» за редакцією і в упорядкуванні І. Франка не має собі рівних» (Якимович, 2004 : 358). Літературознавці П. Колесник та М. Ільницький також стверджували, що збірник має важливе літературне значення для української культури.

Однак, попри велике художнє історичне значення, альманах «Акорди» не розглядався як видатний твір мистецтва книги. Відомий мистецтвознавець Я. Нановський у свій час досліджував ілюстрації збірника лише в контексті вивчення творчості художника Ю. Панькевича. Науковець Б. Якимович, окрім ґрунтовного дослідження з точки зору літературного надбання в порівнянні з іншими збірниками, провів пошук авторства дев'яти ілюстрацій з дванадцяти, та варіанти зовнішнього оформлення антологій. Під час аналізу «Акордів», він у своїй статті напряду звернувся до мистецтвознавців з нагальною необхідністю дослідження збірника. Лише відсутністю незаангажованої професійної художньої критики XX століття можна пояснити вилучення збірника з читацької аудиторії, про що у передмові репринтного видання 1992 року написав професор М. Ільницький : «Не пущено було її до читачів, зокрема до студентів, що вивчали українську літературу, донедавно: явно не узгоджувався її зміст з тим класово-соціалістичним підходом, який так довго насаджувався у нашому літературознавстві і критиці» (Якимович, 2004 : 358)

Аналіз досліджень. Дослідження проведено на основі практичного і теоретичного ознайомлення з Історією графіки першої третини XX сто-

ліття української дослідниці, доктора мистецтвознавства, професора О. Лагутенко, дослідженні львівської сецесії видатним українським істориком мистецтва, енциклопедистом Ю. Бірюльовим та бібліографічного аналізу альманаху виконаного українським вченим-істориком, доктором історичних наук Б. Якимовичем. Пошуки джерел для виготовлення внутрішніх ілюстрацій та фотографії різних оправ антології здійснювалось шляхом пошуку збігу зображень засобами пошукової системи Інтернет-браузерів та власних обстежень.

Мета статті – дослідження художньо-мистецького оформлення альманаху «Акорди» 1903 року в контексті львівської сецесії.

Викладення основного матеріалу.

У 1903 році у Львові була видана антологія української лірики від дати смерті Т. Шевченка – до кінця XIX століття, що містила найкращі зразки поезій вісімдесяти восьми поетів Східної України, Галичини й Буковини. Поет та науковець І. Франко обрав метафоричну назву для збірника «Акорди» – групу нот, які складають гармонійну основу музичного твору. Цим він пояснив значення творів українських письменників для культури та мистецтва в цілому.

Підхід до зовнішнього оформлення видання демонструє практичність і передбачуваність. З огляду на те, що антологія не є періодичним виданням, тираж виходив одразу в декількох варіантах, в різних видах оправ: від паперової бюджетної – до люксової з тисненням. В каталозі видань УРВС присутній запис: «се перше в Галичині в повнім того слова значінню люксусове виданє, на яке Видавнича Спілка не пожалувала коштів» та позначено чотири ціни на видання (7,5, 8, 9, 10 корон). Доктор історичних наук Б. Якимович провів дослідження зовнішнього оформлення антології на основі «Книги замовлень Друкарні Наукового Товариства імені Шевченка» та розшукав по колекціям та бібліотекам усі види оправ та обкладинок у відповідності до їх ціни. (Якимович, 2004 : 363-364). Перша за ціною книга мала паперову обкладинку, друга – тверду оправу, проте без оздоблення і лише з назвою антології. Дві наступні за вартістю оправи книжок були з високоякісних матеріалів із золотим тисненням. Б. Якимович знайшов видання за 9 крон, яке окрім назви у формі арки містить з оздоблення лише типове декоративне зображення арфи з каталогів словолитней того часу. Окрім цього на сайті «ANTIKVARIUM», присвяченого історії розвитку книги і друкарства, присутній екземпляр з назвою в середині розкішної білої лінійної рамки з переплетінням в дусі європейського модерна, увінчану

вищезгаданою золотавою арфою. Найкраще люксове видання містить тиснену золотом композицію із зображенням профілю жінки в лінійному обрамленні з квітами по боках, назву заголовними літерами та рослинний орнамент під нею. Зображений профіль жінки, є узагальненим художнім символом мистецтва, виконаним плавними лініями у стилі ар-нуво. Чотири однакові стилізовані пластичні квіти з ритмічним повторенням листя створюють органічний орнамент, принцип якого наслідують декілька заставок в середині книги, тим самим утворюючи композиційну єдність усього видання.

Антологія містить сторінкові ілюстрації, багато оздоблена: орнаментальні заставки, декоративні художні буквиці, акцентні кінцівки, реалістичне та декоративне зображення рослин та квітів уздовж поетичних творів. На титульній сторінці позначено, що видання проілюстроване творами Ю. Панькевича – відомого українського живописця та графіка, що працював у стилі реалізму. Відомий мистецтвознавець Я. Нановський відзначив виконані ілюстрації як одні з найкращих ранніх робіт художника. Серед усіх дванадцяти ілюстрацій, Ю. Панькевичу належать сім: до поезії Я. Щоголева, С. Руданського, В. Кулика, І. Франка, У. Кравченко, В. Залізняка, М. Чернявського, однак лише три з них підписані. Виконані різними матеріалами (перо, вугілля, дереворит) вони демонструють читачу красу реального світу. Вуглем виконані ілюстрації до творів: «Гей бики» (Акорди, 1903 : 47), «Захожий косар» (Акорди, 1903 : 62), «Над Пробоем Прута» (Акорди, 1903 : 165) та «Рибалки» (Акорди, 1903 : 254). За рахунок чіткої графічної перспективи вони зображують безмежні краєвиди та пейзажі, які бачив сам художник. Графічна робота до поезії «Бурлаки» Я. Щоголіва (Акорди, 1903 : 23), в якій оспівується важка праця бурлаків, ілюструє пейзаж з сільською хатинкою серед степів України. За рахунок вертикальних штрихів пера реальний ландшафт постає наче марення у сонячний день і викликає глибокі сумні почуття.

Дві ілюстрації: до твору І. Франка з циклу «Зів'яле листя» (Акорди, 1903 : 105) і до твору «Перезва» В. Залізняка (Акорди, 1903 : 289) становлять самостійну графічну цінність. Вони чутливо відображають графічними засобами різні почуття і настрої, які викликають поезії. Твір І. Франка ілюструє портрет молодого чоловіка, який сумно дивиться в нікуди. Твір В. Залізняка присвячений нерівному шлюбу молодої гарної дівчини зі старим «дідом-трупом». Художник зображує потужну хуртовину зі снігом, де у

чорному мороку на тлі храму, що палає вогнями вікон, застрягла у снігу карета (берлін) з кіньми, ніби сама нечиста сила постає проти цього шлюбу. Ці твори виконані з великою майстерністю в техніці дереворита з авторських дощок у різних стильових підходах. Проте, на жаль, дослідники творчості Ю. Панькевича не знають місцезнаходження оригіналів.

Окрім Ю. Панькевича в антології ще була розміщена гравюра «Козак в степу над річкою» художника Г. Коваленка до твору «Степ» І. Манджури (Акорди, 1903 : 115). Козак у типовій задумливій позі, спираючись на спис, дивиться на далекий пейзаж у променях місячного сяйва. Ілюстрація з гірським пейзажем до поезії А. Кримського «В горах Ливанських» (Акорди, 1903 : 210) належить художникові Г. Грачову (Якимович, 2004 : 362). Велична скеля як кам'яний природний монумент постає у всій своїй розкоші перед глядачем, загороджуючи собою далекий монотонний пейзаж з розірваними хмарами на небі. В основі ілюстрації до вірша «Понад хмари» О. Маковея (Акорди, 1903 : 150) є фотографія «Вид на частину Чорної гори під назвою «Шпиці» першого фотографа Галичини – Ю. Дуткевича. Це вдалось встановити за допомогою сучасних Інтернет-технологій та онлайн-публікацій статей. Історичну розвідку про творчість першопрохідця опублікував відомий польський історик Анджей Вельоха в номері 58 Альманаху Карпатського «Плай» за 2019 рік (Юліуш Дуткевич) Інша ілюстрація до поезії «Далеко!» В. Лебедової (Акорди, 1903 : 275) також є фотографією на листівці, надрукованої накладом Хаєса та Оренштайна в Коломиї, з якої зробили кліше для друку. Воно зображає дерев'яну церкву над Пістинькою (село у Косівському районі) (Гуцульські листівки). Я. Оренштайн – один з найвідоміших книговидавців Галичини, який перед заснуванням свого першого видавництва «Галицька накладня Якова Оренштайна», в 1903 році розпочав свою видавничу діяльність з другу поштівок. Серед них найбільш відомою була серія «Карпаты-Карпати» 1900-х років. (Монолатій, 2023 : 196) Видавець, вочевидь був знайомий з І. Франком, оскільки активно приймав участь у громадському житті Західної України, тож міг ймовірно особисто подарувати декілька поштівок укладачу антології.

Багато дослідників приписують авторство Ю. Панькевичу в оформленні збірника, проте варто внести уточнення, що в кінці антологій перед змістом надруковані слова вдячності самого упорядника – І. Франка: «Закінчуючи впорядковане отсеї антології складаю щире подяку ... артис-

тові Іванови Трушу за впорядковане і доповнене артистичної та декоративної частини цієї книги» (Акорди, 1903 : 312) Вище наведене дає підстави стверджувати, що саме І. Труш – видатний живописець та мистецький критик, збирав візуальний матеріал та займався художнім оформленням антології «Акорди»

Під час навчання в Краківській Академії мистецтв, молодий І. Труш спочатку ознайомився із історичним малярством польського художника Я. Матейка, тогочасного директора академії. Зі зміною керівництва та з приходом талановитого жанриста та умілого організатора Ю. Фалата, студенти отримали змогу ознайомитись з новими напрямками та течіями із Заходу. Крім того, І. Труш поїхав до Відня у 1894 році та протягом трьох тижнів відвідував Академію образотворчих мистецтв як вільний слухач, був присутнім на лекціях викладачів Віденського університету, додатково вечорами займався самоосвітою у бібліотеках Відня, (Нановський, 1967 : 11). Це було для нього важливим, тому що у 1887 році був заснований Віденський сецесіон – мистецьке об'єднання, яке створило окремий австрійський різновид стилю модерн. І. Труш у 1897 році після закінчення навчання приїздить до Львова, де активно приймає участь у культурно-громадському та мистецькому житті. І. Франко, який очолював тогочасний прогресивний громадський рух, при знайомстві з молодим митцем потоваришував з ним, та у подальшому мав великий вплив на формування світогляду художника. (Нановський, 1967 : 18)

Ставлячи перед собою завдання оформити нову унікальну антологію, І. Труш не намагався копіювати західноєвропейські зразки, а прагнув створити книгу як органічне ціле, – синтез літератури та мистецтва. У книжковому оздобленні антології присутні різні за формами, розмірами силою впливу на глядача орнаменти в якості заставок, що доповнюють враження від поезій. У бажанні І. Франка об'єднати Галичину та Наддніпрянщину, заставки виконані за мотивами гуцульських або наддніпрянських орнаментів в лінійному декоративному стилі в залежності від батьківщини самого автора, твори яких вони прикрашають. Окрім орнаментів на народну тематику, присутній і рослинний, виконаний за традиціями модерну. Заставка до творчості І. Франка створена на основі метричного повторення стилізованої вічно-зеленої рослини «копитняка європейського», який активно використовувався в українській народній медицині. Унікальна ниркоподібна форма рослини у чорному силуеті контрастує до лінійного виконання гострокутної квітки, що представляє

традиції центральноєвропейського стилю модерн. Варто відзначити, що цей орнамент використаний і для заставки до творів М. Вороного, проте у перевернутому вигляді, що створило нове психологічне значення. Інакший рослинний орнамент з м'яких пластичних ліній силуетів квітів додає витонченості та ніжності до творів О. Пчілки. Вражає своїм абсолютним європейським модерном заставка для творів М. Вербицького, А. Кримського та О. Гавриш. Її пластична перетікаюча метрика лінійних переплетінь утворює відчуття безкінечних метаморфоз буття. Потребу у вишуканих орнаментах І. Труш пояснює тим, що «... новий український національний стиль ... вимагає якомога більше орнаментів» (Бірюльов, 1986 : 7).

Окреме, чи не найвагоміше місце займають великі зображення квітів або рослин великого розміру ліворуч від перших віршованих творів поетів. Так, на початку першого вірша П. Куліша, зачинателя українського книговидавництва, читача зустрічає стилізована мальва, що вважається символом України. На початку творів інших поетів розміщені великі гілки дерев та чагарників, детально реалістично промальованих настільки, що створюється враження замальовки пером для ботанічного довідника. Наче вкладені у розгорт книги, великого розміру рослини ніби наближають читача до природи – дерев, кущів з їх різноманітними формами та кольорів. Окремо варто виділити два зображення квітів – це вірогідно «сераделла посівна» та «ковиля пухнаста». Їх вигляд нагадує фотографію сторінки з ботанічного гербарію, де розміщена уся засушена рослина з коренем та невеликим підписом поряд.

Буквиці мають вигляд лінійних зображень ужиткових предметів побуту, декорованих різьбою. Великого розміру, вони більше відіграють роль внутрішніх ілюстрацій для утворення пульсуючого ритму в середині книги, аніж художнє оздоблення початкових рядків поезій. Кінцівки після віршованих творів зображено у вигляді малого розміру декоративних елементів квітів, пелюстків, що наочно демонструють закінчення твору. Іншу групу складають лінійні мініатюрні замальовки пейзажів та сцен побуту з українського життя, що перегукуються зі змістом поетичних творів. Лише одна кінцівка, яка на пряму відповідає загальноєвропейському стилю модерн – це портрет жінки із забраним волоссям, у фас, з типовим поглядом згори донизу (Акорди, 1903 : 40), що нагадує графічну голову Горгони з Віденського сецесіону.

Викладення творів у збірці йшло не за хронологічним порядком, адже твори самого укладача поставлені в середині збірки. Оформлювач поста-

вив біля твору «Отже тая стежечка» І. Франка графічну роботу Ю. Панькевича, яка відрізняється від усіх інших зображень. Унизу вертикальної площини, підпершись рукою, у глибоких роздумах чоловік дивиться з книги у зовнішній простір. Графічне тло, просякнуте чорними та білими лініями позаду нього, додає містичну атмосферу декадансу. Рух в середині книги наче робить паузу для того, щоб подивитись на самого читача.

Антологія «Акорди» являє собою перлину львівського сецесіону. Символізм, що був основою світогляду модерну і утверджував синтез матеріального і ірраціонального, став ідеєю – художнім образом «Акордів». Реалістичні вставки, ілюстрації Ю. Пимоненка та фотографії, постають ілю-

зорною сферою буття українця. Тим часом лінійні декоративні буквиці та орнаментальні заставки уособлюють існування реальне, духовне, те, що закладене віками у підсвідомості народу.

Висновок. Отже, все сказане дає змогу зробити висновок, що літературний збірник «Акорди»: антологія української лірики від смерті Шевченка» 1903 року є твором мистецтва книги у стилі модерну найвищого зразка. Зовнішнє оформлення та художнє наповнення, що включає ілюстрації та книжкове оздоблення, якнайкраще розкриває літературний зміст видання. Гармонійна єдність усіх зображальних та змістовних складових утворює цілісний організм – основоположний художній принцип модерну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антикварні книги – україніка. «ANTIKVARIUM» Режим доступу URL: <https://antikvarium.kiev.ua/ua/knigi/antikvarni-knigi---ukrainika.html> (дата звернення: 13.04.2026)
2. Акорди: антологія української лірики від смерті Шевченка / уклад. І. Я. Франко. Львів: Накладом Укр.-рус. Вид. Спілки, 1903. 316 с.: іл.
3. Бірюльов Ю. Львівська сецесія: архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура. Каталог виставки із збірок Львова. Львів: міськдрукарня. 1986. 96 с.: іл.
4. Бойко І. З. Українські літературні альманахи і збірники XIX – початку XX ст. Бібліографічний покажчик. Київ: Наукова думка. 1967. 370 с.
5. Гуцульські листівки Якова Оренштайна. Facebook. Режим доступу URL: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.612871478891720&type=3> дата звернення: 23.04.2026)
6. ДСТУ 3017: 2015. Видання. Основні види. Терміни та визначення. Київ: Держспоживстандарт України. 2016. 42 с.
7. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ: Грані-Т. 2006. 240 с.: іл.
8. Монолатій І. С. Сторінками життєпису Якова Оренштайна. Українознавство в персоналіях – у системі вищої медичної освіти. Кн. 7. Івано-Франківськ: ІФНМУ. 2023. С. 194-207
9. Нановський Я. Іван Труш. Київ: Мистецтво. 1967. 88 с.
10. Юліуш Дуткевич – перший фотограф Гуцульщини. Zommersteinhof. Режим доступу URL: <https://zommersteinhof.dreamwidth.org/279393.html> (дата звернення: 23.04.2026)
11. Якимович Б. Антологія «Акорди»: шедевр українського книговидавництва XX ст. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 12: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького. Львів: НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. 2004. С. 353–373

REFERENCES

1. Antykvarni knyhy – ukrainika. [Antique books – ukrainica] «ANTIKVARIUM» URL: <https://antikvarium.kiev.ua/ua/knigi/antikvarni-knigi---ukrainika.html> [in Ukrainian]
2. Akordy: antolohiia ukrainskoi liryky vid smerti Shevchenka (1903) [Akordy: An Anthology of Ukrainian Lyric Poetry Since the Death of Shevchenko] / uklad. I. Franko Lviv: Nakladom Ukr.-rus. Vyd. Spilky. 316 p. [in Ukrainian]
3. Biriulov Yu. (1986) Lvivska setsesiia: arkhitektura, dekoratyvno-prykladne mystetstvo, hrafika, knyha, zhyvopys, skulptura. [Lviv Secession: architecture, decorative and applied arts, graphic art, book art, painting, sculpture]: Katalog vystavky iz zbirk Lvova. Lviv: miskdrukarnia, 96 p. [in Ukrainian]
4. Boiko I. Z. (1967) Ukrainski literaturni almanakhy i zbiryky XIX – pochatku XX st. [Ukrainian literary almanacs and collections of the 19th – early 20th centuries.] Bibliografichnyi pokazhchyk. Kyiv: Naukova dumka. 370 s. [in Ukrainian]
5. Hutsulski lystivky Yakova Orenshtaina. [Hutsul postcards by Yakiv Orenshchyn] Facebook. URL: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.612871478891720&type=3> . [in Ukrainian]
6. DSTU 3017: 2015. (2016) Vydannia. Osnovni vydy. Terminy ta vyznachennia. [Publications. Main types. Terms and definitions.] Kyiv: Derzhspozhyvstandart Ukrainy. 42 s. [in Ukrainian]
7. Lahutenko O. (2006) Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian graphic art of the first third of the 20th century]. Kyiv: Hrani-T. 240 s. [in Ukrainian]
8. Monolatii I. S. (2023) Storinkamy zhyttiepysu Yakova Orenshtaina. [Through the pages of the biography of Yakiv Orenshchyn.] Ukrainoznavstvo v personaliiakh – u systemi vyshchoi medychnoi osvity Kn. 7. Ivano-Frankivsk: IFNMU. Pp. 194-207 [in Ukrainian]
9. Nanovskyi Ya. (1967) Ivan Trush [Ivan Trush]. Kyiv: Mystetstvo. 88 s. [in Ukrainian]
10. Yuliush Dutkevych – pershyi fotohraf Hutsulshchyny. (2022) [Juliusz Dutkiewicz – the first photographer of Hutsul region.] Zommersteinhof URL: <https://zommersteinhof.dreamwidth.org/279393.html> [in Ukrainian]
11. Yakymovych B. (2004) Antolohiia «Akordy»: shedevr ukrainskoho knyhovydannia KhKh st. [The anthology “Akordy”: a masterpiece of Ukrainian book publishing of the 20th century.] Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist. Vyp. 12: Yuvileinyi zbiryk na poshanu chlena-korespondenta NAN Ukrainy Mykoly Ilnytskoho Lviv: NAN Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha, Pp. 353–373. [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 781:793.3:37.016:004.9

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-9>**Руслан КУНДИС,***orcid.org/0000-0002-6374-4811**кандидат мистецтвознавства, доцент,**доцент кафедри режисури та хореографії**Львівського національного університету імені Івана Франка**(Львів, Україна) ruslan.kundys@lnu.edu.ua***Іван НИКОРОВИЧ,***orcid.org/0000-0001-6610-5823**аспірант кафедри режисури та хореографії,**Львівського національного університету імені Івана Франка**(Львів, Україна) ivan.nykorovych@lnu.edu.ua*

ІНТЕГРОВАНІЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ» ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ХОРЕОГРАФІЯ»: ВІД КЛАСИЧНОЇ ТЕОРІЇ ДО ЦИФРОВОГО САУНД-ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена актуальній проблемі модернізації музично-теоретичної підготовки майбутніх хореографів у закладах вищої освіти. Автор обґрунтовує необхідність перегляду традиційних підходів до викладання дисципліни «Основи теорії музики» через стрімку еволюцію сучасного хореографічного мистецтва, де використання складних цифрових аудіовізуальних рішень та самостійне створення фонограм стають невід'ємною частиною професійної діяльності балетмейстера.

У дослідженні констатовано суперечність між академічною підготовкою, орієнтованою на роботу з нотами, та реальними потребами сцени, що вимагають від фахівця навичок цифрового саунд-дизайну. На основі аналізу наукових праць (Т. Медвідь, Л. Гладка, Л. Хоцяновська та ін.) підтверджено, що глибоке розуміння метроритміки є фундаментом професійної компетентності хореографа.

Наукова новизна роботи полягає у представленні авторської інтегрованої моделі навчання (обсягом 3 кредити ECTS / 90 годин), що складається з двох взаємопов'язаних блоків:

1. Теоретичний блок («Основи теорії і ритміки») – спрямований на формування фундаментальних знань про музичний синтаксис, метроритмічну організацію та «музичний квадрат», що є необхідним для усвідомленої деконструкції аудіоматеріалу.

2. Практичний блок («Основи роботи з аудіо у аудіо-редакторах») – передбачає опанування хмарної звукової станції BandLab. Студенти вивчають алгоритми витягування звуку з відео, конвертації, монтажу (різання та склейка за таймкодами на межі тактів), тайм-стретчингу (зміна темпу без втрати якості) та накладання художніх ефектів.

Доведено, що така інтеграція забезпечує ефект синергії: теоретичні знання стають практичною системою координат для роботи в цифровому середовищі. Це дозволяє уникнути ритмічних помилок при монтажі та формувати технічно незалежного, конкурентоспроможного фахівця, здатного самостійно реалізувати творчий задум на високому художньому рівні.

Ключові слова: *теорія музики, хореографія, музика, перформативне мистецтво, балетмейстер, ритміка.*

Ruslan KUNDYS,

orcid.org/0000-0002-6374-4811

Candidate of Art, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

(Lviv, Ukraine) ruslan.kundys@lnu.edu.ua

Ivan NYKOROVYCH,

orcid.org/0000-0001-6610-5823

PhD Student at the Department of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

(Lviv, Ukraine) ivan.nykorovych@lnu.edu.ua

INTEGRATED APPROACH TO TEACHING THE DISCIPLINE «FUNDS OF MUSIC THEORY» FOR STUDENTS OF THE SPECIALTY «CHOREOGRAPHY»: FROM CLASSICAL THEORY TO DIGITAL SOUND DESIGN

The article addresses the pressing issue of modernizing the music-theoretical training of future choreographers within higher education institutions. The author substantiates the necessity of revising traditional pedagogical approaches to the discipline «Foundations of Music Theory», driven by the rapid evolution of contemporary choreographic art. In this context, the utilization of complex digital audiovisual solutions and the independent creation of soundtracks have become integral components of a choreographer's professional activity.

The study identifies a contradiction between academic training, which is primarily oriented toward musical notation, and the practical demands of the stage, which require proficiency in digital sound design. Based on an analysis of scholarly works (T. Medvid, L. Hladka, L. Khotsianovska, et al.), it is confirmed that a profound understanding of metrorhythmics constitutes the foundation of a choreographer's professional competence.

The scientific novelty of the research lies in the introduction of an original integrated educational model (3 ECTS credits / 90 hours), consisting of two interconnected modules:

1. The Theoretical Module («Foundations of Theory and Rhythmics»): Focused on developing fundamental knowledge of musical syntax, metrorhythmic organization, and the «musical square», which are essential for the conscious deconstruction of audio material.

2. The Practical Module («Foundations of Audio Processing in Digital Audio Workstations»): Involves mastering the cloud-based digital audio workstation (DAW) BandLab. Students study algorithms for audio extraction from video, format conversion, editing (cutting and splicing based on timecodes and bar lines), time-stretching (altering tempo without loss of quality), and the application of artistic effects.

*The study demonstrates that such integration produces a **synergistic effect**: theoretical knowledge serves as a practical coordinate system for operating within digital environments. This approach prevents rhythmic errors during editing and fosters a technically independent, competitive professional capable of independently realizing creative concepts at a high artistic level.*

Key words: *music theory, choreography, music, performative art, choreographer, rhythm.*

Постановка проблеми. Сучасне хореографічне мистецтво перебуває у стані безперервної еволюції, де невід'ємною складовою сценічного простору стають складні аудіовізуальні рішення, мультимедійні технології та цифрові фонограми. Специфіка створення сучасного хореографічного продукту вимагає від балетмейстера не лише досконалого володіння законами композиції танцю, а й глибокого розуміння природи музичного супроводу, який у більшості випадків сьогодні має цифровий формат.

У цьому контексті виникає суттєва суперечність між актуальними вимогами сценічної практики та традиційними підходами до музичної підготовки здобувачів вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія»/В6.03 «Хореографічне

мистецтво». Історично склалося так, що класична музично-теоретична підготовка майбутніх хореографів (зокрема в межах навчальної дисципліни «Основи теорії музики») орієнтована переважно на роботу з нотним текстом, засвоєння базової музичної грамоти та взаємодію з живим акомпанементом (концертмейстером).

Однак реалії професійної діяльності диктують нові умови. На практиці молодий балетмейстер, особливо на початкових етапах своєї кар'єри або під час роботи, зокрема з аматорськими колективами, постійно стикається з необхідністю самостійно формувати музичний супровід. Від нього вимагається вміння створювати, редагувати, компіювати (здійснювати «склею») та адаптувати музичні треки (змінювати темп, накладати ефекти)

для репетицій, постановок чи конкурсних виступів без залучення професійних звукорежисерів.

З огляду на це, традиційних академічних знань з теорії музики сьогодні виявляється недостатньо для повноцінної та незалежної реалізації творчого задуму балетмейстера. Базова музично-теоретична підготовка має бути обов'язково доповнена прикладними навичками цифрового саунд-дизайну. Відсутність у хореографів компетентностей щодо роботи в сучасних аудіоредакторах обмежує їхню творчу самостійність, уповільнює процес постановки та знижує загальну конкурентоспроможність фахівця на сучасному ринку мистецьких послуг. Це актуалізує потребу в перегляді та оновленні змісту фахових музичних дисциплін на кафедрах хореографії.

Проблема професійної підготовки майбутніх хореографів у контексті їхньої музичної освіченості є предметом прискіпливої уваги сучасних науковців. Теоретико-методологічні засади формування фахових компетентностей балетмейстерів та роль музичного компонента в цьому процесі висвітлено у працях низки українських дослідників.

Аналіз джерел. Опрацювання наукових публікацій засвідчує, що музична складова є невіддільною частиною професійної підготовки майбутніх фахівців з хореографії. Зокрема, дослідниця Т. Медвідь (Медвідь, 2018), обґрунтовуючи компетентнісні засади підготовки у класичному університеті, виокремлює музично-інформаційну і технічну компетентність хореографа. Важливість музичного супроводу в освітньому процесі підтверджують Т. Боровик, В. Федорчук та К. Вінової (Боровик, Федорчук & Вінової, 2025), розглядаючи музику як ключовий засіб формування метро-ритму у професійних хореографів. Особливості викладання музично-теоретичних дисциплін студентам-хореографам детально розглядає Л. Гладка (Гладка, 2022). Вона підкреслює, що під час вивчення фахових дисциплін «особлива увага приділяється музиці як одному з основних компонентів творчої діяльності хореографа, як невід'ємній складовій навчальної та сценічної форм танцю» (Гладка, 2022: 65). Значний інтерес становить стаття Т. Благової (Благова, 2014), присвячена ритміці як основоположному засобу музично-хореографічного виховання в контексті історико-педагогічного аналізу системи Е. Жака-Далькроза. Цю думку поділяє Г. Ніколаї (Ніколаї, 2018), яка визначає методичні засади навчання ритміки як один з основних компонентів підготовки вчителів хореографії. Фундаментальність ритму як зв'язуючої ланки підтверджує О. Воро-

новська (Вороновська, 2019) у своєму комплексному аналізі структури танцю.

Таким чином, огляд останніх наукових публікацій дозволяє зробити висновок, що вітчизняні дослідники розглядають глибоке розуміння музики, опанування ритміки та розвиток відчуття метроритму не просто як допоміжний елемент, а як обов'язкову і ключову складову професійної компетентності сучасного хореографа та балетмейстера. Проте серед цих досліджень не знаходимо праці, котрі були б зосереджені на поєднанні вивчення основ теорії музики з базовими навичками роботи у аудіо-редакторах, як інноваційного підходу до навчання хореографів на сучасному етапі.

Мета статті полягає в обґрунтуванні необхідності модернізації навчальної дисципліни «Основи теорії музики» для здобувачів вищої освіти спеціальності 024 «Хореографія»/В6.03 «Хореографічне мистецтво» та презентації авторської інтегрованої моделі навчання, що концептуально поєднує вивчення класичної теорії музики з опануванням основ практичної роботи в сучасних цифрових аудіо-редакторах.

Виклад основного матеріалу. Для подолання окреслених суперечностей між традиційним змістом музичної освіти хореографів та реальними потребами сценічної практики, нами було розроблено та впроваджено концептуально нову архітектуру навчальної дисципліни «Основи теорії музики». В основі запропонованої моделі лежить компетентнісний підхід, що передбачає трансформацію суто теоретичних музичних знань у прикладний цифровий інструментарій сучасного балетмейстера.

Загальний обсяг оновленого курсу становить 3 кредити ECTS, що дорівнює 90 годинам навчального навантаження. З метою оптимізації освітнього процесу та забезпечення балансу між аудиторною та позааудиторною роботою, години розподілено наступним чином: 32 години відведено на практичні заняття (по 16 годин у кожному семестрі), а 58 годин – на самостійну роботу здобувачів (по 29 годин на семестр).

Головною інновацією запропонованої моделі є структурний поділ дисципліни на два рівноцінні, проте функційно відмінні та тісно взаємопов'язані блоки, що реалізуються протягом двох семестрів:

1. *Теоретичний блок:* «Основи теорії і ритміки» (перший семестр). Цей модуль виконує функцію фундаментальної бази. Він охоплює вивчення музичної системи, нотного письма, інтервалів, а також глибоке занурення у метроритмічну організацію музики (ритм, метр, такт, розмір, синко-

пування, групування тривалостей). Збереження цього класичного блоку є критично важливим, оскільки без розуміння музичного синтаксису, відчуття сильної та слабкої долі, усвідомлення будови музичної фрази чи періоду неможливо перейти до грамотної роботи з аудіоматеріалом. Знання, отримані на цьому етапі, формують у майбутнього хореографа аналітичний слух та здатність деконструювати музичний твір на складові елементи.

2. *Практичний блок: «Основи роботи з аудіо у аудіо-редакторах»* (другий семестр). Другий модуль є логічним продовженням і технологічною надбудовою першого. У цьому семестрі вектори навчання зміщуються від теоретичного аналізу музики до її практичного моделювання у цифровому середовищі. Заняття переносяться у площину сучасних хмарних цифрових звукових робочих станцій (на прикладі платформи BandLab (Хмарний музичний редактор BandLab)). Студенти алгоритмічно опановують інструментарій звукорежисера: витягування аудіо-доріжок з відео, конвертацію файлів, здійснення базового та ускладненого монтажу (різання та склейка за таймкодами, кросфейди), а також модифікацію темпу й накладання звукових ефектів.

Взаємозв'язок між цими двома семестрами створює стійкий ефект синергії теорії та практики. Теоретичний блок дає відповідь на питання «за якими законами побудована музика», тоді як практичний блок відповідає на питання «як ці закони застосувати для створення хореографічної фонограми». Студент не зможе органічно (без порушення музичного квадрату чи метричної сітки) змонтувати два різні музичні фрагменти у редакторі, якщо він не засвоїв поняття такту, музичного розміру та затакту з першого семестру. Відтак, цифрові інструменти не нівелюють класичну теорію музики, а навпаки – стають середовищем для її усвідомленого та безпосереднього практичного застосування, формуючи технічно незалежного та конкурентоспроможного хореографа.

Перший змістовий модуль оновленого курсу «Основи теорії і ритміки» виконує функцію фундаменту, без якого неможлива подальша якісна робота у цифровому звуковому середовищі. На цьому етапі музично-теоретичні теми розглядаються не як абстрактні академічні поняття, а як утилітарний інструментарій балетмейстера, необхідний для роботи з аудіо.

Одним із ключових аспектів підготовки є вивчення музичної системи та властивостей звуку. Розуміння звуковисотності, динаміки, тембру та тривалості згодом екстраполюється на візуальне

сприйняття звукової хвилі (waveform) в аудіоредакторі. Підтвердження цієї думки знаходимо у праці Т. Медвідь, яка констатує: «володіння знаннями з теорії та історії музики, необхідними для роботи в хореографічному класі; музикальність, відчуття метроритму; здатність працювати в ритмічному ансамблі з іншими танцівниками та концертмейстером» (Медвідь, 2018: 237). Також Л. Гладка наголошує на тому, що: «сьогодні надзвичайно актуальною є проблема виховання сучасної генерації хореографів... які реально володіють ґрунтовними знаннями з теорії музики, аналізу музичних творів, розрізняють історичні періоди становлення музичного мистецтва і вміють синтезувати та застосовувати ці знання у практичній професійній хореографічній діяльності» (Гладка, 2022: 64).

Студент, який розуміє фізичну та музичну природу звуку, здатний не просто слухати трек, а «бачити» його динамічні спади та кульмінації на моніторі комп'ютера, відтак така навичка дозволяє краще адаптувати музичний супровід для потреб на заняттях хореографією. Важливість музичного супроводу в освітньому процесі підтверджують Т. Боровик, В. Федорчук та К. Вінової, зазначаючи що: «музика не лише супроводжує танець та заняття в хореографічних класах, але й виступає ключовим засобом формування у майбутніх хореографів відчуття метро-ритму та емоційної виразності, художньо-творчого мислення та ціннісних орієнтацій у галузі мистецтва» (Боровик, Федорчук & Вінової, 2025: 128).

Стрижневим елементом першого семестру є детальний розгляд метроритмічної організації музики: вивчення понять ритму, метру, розміру та такту. Для балетмейстера ці категорії є еквівалентом фізичного простору та часу на сцені. Метрична сітка визначає пульсацію хореографічного твору. Виняткова увага приділяється розумінню такту, сильних і слабких долей, а також архітектоніці музичної фрази та періоду (так званого «музичного квадрата»). Відчуття метроритму у хореографів ґрунтовно вивчає Л. Хоцяновська, своїх працях вона констатує: «музика й танець існують в органічному синтезі, адже танець створюється на основі музики та виражає її образ, зміст і форму», і доводить, що «наявність метро ритмічних відчуттів необхідна умова під час навчання хореографії та музичного мистецтва» (Хоцяновська, 2018: 30).

Саме тут закладається теоретичне підґрунтя для практичної роботи звукорежисера. Без розуміння такту і меж музичної фрази неможливо грамотно та непомітно здійснити «склейку» (монтаж) аудіотреку. Найпоширеніша помилка початківців під час самостійного монтажу фонограм полягає у

механічному різанні звукового файлу виключно за часовою шкалою (секундами), ігноруючи музичну логіку. Це призводить до розриву музичної фрази, зміщення сильної долі або руйнування «квадрата» (наприклад, утворення фрази із семи або дев'яти тактів замість класичних восьми). Такий неграмотний монтаж викликає в танцівників явище «ритмічної дезорієнтації» («випадання з рахунку»), а у глядача – відчуття естетичного та слухового дискомфорту. Лише ґрунтовні знання про те, де починається і закінчується музична думка (фраза, речення), дозволяють хореографу застосувати цифровий інструмент (утиліту різання в редакторі) з хірургічною точністю – виключно на межі тактів.

Не менш важливим є вивчення складних ритмічних конструкцій: пунктирного ритму, синкопа та специфіки групування тривалостей у різних музичних розмірах (2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8). Синкопа, як перенесення акценту з сильної долі на слабку, диктує хореографу специфічну тілесну пластику та динаміку рухів. Під час створення компіляцій (поєднання кількох різних треків в один) або зміни темпу (time-stretching) у другому семестрі, балетмейстер повинен враховувати ці ритмічні особливості. Несумісність групування тривалостей (наприклад, раптовий перехід від жорсткого маршового поділу у 4/4 до тридольної пульсації у 6/8) руйнує цілісність постановки. Як зазначає Л. Гладка: «Надзвичайно цінним професійним здобутком для сучасного хореографа є вміння диригувати, тобто тактувати прості музичні розміри. В основі прийомів тактування лежать дводольні, тридольні і чотиридольні схеми-фігури диригентських змахів. Володіння такими навичками значною мірою допомагає в слуховому сприйнятті студентами-хореографами музичних творів і визначенні ними на слух музичних розмірів» (Гладка, 2023: 109). Г. Ніколаї констатує: «Ритміка дозволяє особистості пізнавати музику через співвіднесення її з власним внутрішнім світом, верифікує світовідчуття особистості через тілесну пластику, гармонізує її духовний, психічний і фізичний стани» (Ніколаї, 2018: 222).

Таким чином, у межах першого семестру музична теорія декодується для студентів-хореографів як система математичних координат. Здобувачі вчать аналізувати нотний текст і сприймати музику на слух не лише естетично, а й структурно. Це формує у них так зване «аналітичне вухо», що є обов'язковою передумовою для переходу до другого семестру – етапу цифрового моделювання аудіоконтенту, де теоретичні знання стануть ключем до професійного управління музичним часом і формою.

Другий змістовий модуль навчальної дисципліни знаменує перехід від теоретико-аналітичної роботи з музичним текстом до етапу безпосереднього цифрового моделювання звукового простору. Цей семестр присвячений опануванню базового функціоналу цифрових звукових робочих станцій (DAW – DigitalAudio Workstation). Для реалізації освітніх завдань нами було обрано хмарний сервіс BandLab, інтеграція якого у навчальний процес має низку беззаперечних методологічних переваг: платформа є безкоштовною, крос-платформною, має інтуїтивно зрозумілий інтерфейс та забезпечує можливість дистанційної колаборації між викладачем і студентом у режимі реального часу.

Навчально-практичний комплекс другого семестру побудований як послідовний алгоритм професійної роботи сучасного балетмейстера над створенням фонограми для хореографічної постановки. Цей алгоритм складається з чотирьох ключових етапів:

Першим етапом роботи є підготовка вихідних медіафайлів. Сучасний хореограф часто знаходить музичний матеріал не у вигляді готових студійних аудіо-треків, а на відео-хостингах (наприклад, YouTube) або у відеозаписах інших перформансів. Відтак, базовою компетентністю є вміння працювати з форматами файлів. Здобувачі на практиці опановують процеси сепарації (відокремлення аудіодоріжки від відеоряду) та конвертації медіафайлів (з YouTube та YouTube Music) у необхідні для подальшого монтажу аудіоформати (.wav, .mp3). Цей етап формує розуміння технічних параметрів звуку (бітрейт, частота дискретизації) та способів збереження якості вихідного матеріалу.

Наступний етап – це макроструктурна робота з музичною формою, де здобувачі застосовують теоретичні знання з першого семестру. Студенти отримують завдання здійснити різання та склейку аудіотреку за чітко визначеними таймкодами. Тут критично важливою стає навичка візуального читання звукової хвилі (waveform) та ідентифікації на ній сильних і слабких долей. Алгоритм склейки вимагає від балетмейстера з'єднувати фрагменти виключно на межі музичних тактів чи фраз, уникаючи руйнування «музичного квадрата» та збереження логіки розвитку мелодії. Це дозволяє створювати цілісні музично-хореографічні форми з різних за настроєм чи фактурою частин (наприклад, формування повільного вступу, швидкої основної частини та кульмінаційної коди).

Одна з найчастіших проблем у репетиційному процесі – невідповідність темпу оригінальної фонограми технічним або віковим можливостям

виконавців. Традиційне механічне сповільнення треку часто призводить до зниження висоти звуку (pitchshift), що спотворює тембр інструментів і робить музику непридатною для сцени. У межах курсу студенти опановують технологію тайм-стретчингу (time-stretching) – алгоритм зміни темпу (заповільнення або пришвидшення), який дозволяє зберігати оригінальну тональність і якість звучання треку. Цей інструмент надає балетмейстеру безпрецедентну гнучкість: він може адаптувати музику до біомеханіки танцівників на початкових етапах вивчення рухів, а згодом поступово повертати її до оригінального темпу.

Завершальним етапом створення професійної фонограми є міксування та саунд-дизайн. Студенти вивчають принципи ускладненої склейки (кросфейди / crossfades), яка забезпечує безшовний, плавний перехід між двома різними музичними треками без звукових «клацань» та різких перепадів гучності. Окрім цього, алгоритм включає накладання базових звукових ефектів (еквалізація, реверберація, fadein/fadeout) на визначені відрізки за таймкодами. Такі навички дозволяють хореографу посилювати драматургію постановки: робити музику більш «об'ємною», додавати ефект простору, створювати раптові паузи або плавні затухання звуку в кінці танцювального номера.

Таким чином, інтеграція хмарного аудіо редактора BandLab у навчальний процес дозволяє трансформувати студента-хореографа з пасивного споживача музичного контенту на активного творця звукового середовища. Оволодіння алгоритмами цифрового саунд-дизайну значно розширює режисерські можливості майбутнього балетмейстера, оптимізує його комунікацію з музикантами та звукорежисерами, а також формує високий рівень його професійної самостійності.

Висновки. Отже, проведене дослідження дає підстави стверджувати, що в умовах стрім-

кого розвитку сценічних технологій традиційна музично-теоретична підготовка майбутніх хореографів потребує суттєвої модернізації. Запропонована нами авторська інтегрована модель викладання дисципліни «Основи теорії музики» доводить свою ефективність через органічне поєднання класичної академічної бази (метроритміка, музична форма) з прикладним цифровим інструментарієм сучасного саунд-дизайну.

Впровадження такого підходу дозволяє виховати технічно незалежного та конкурентоспроможного балетмейстера. Принциповою відмінністю оновленого курсу є те, що студент не просто вивчає теорію музики заради самої теорії, а глибоко усвідомлює її важливе значення. Музична грамота стає для нього практичною системою координат, яка дозволяє грамотно здійснювати монтаж фонограми: зберігати музичний «квадрат», орієнтуватися в ритмічних малюнках під час тайм-стретчингу та здійснювати безшовну склейку треків виключно на межі музичних фраз. Опанування хмарних аудіоредакторів (на прикладі платформи BandLab) перетворює хореографа з пасивного слухача на активного режисера звукового простору власної постановки.

Окреслена проблематика не вичерпується виключно питаннями самостійної підготовки фонограм. Широкі перспективи для подальших наукових розвідок вбачаються у вивченні впливу цифрової музичної компетентності хореографа на ефективність його фахової комунікації. Оволодіння термінологією та базовими алгоритмами звукорежисури здатне якісно трансформувати професійний діалог між балетмейстером та професійними звукорежисерами, апаратом студій звукозапису, а також концертмейстерами. Дослідження цих комунікативних аспектів дозволить оптимізувати процеси колективної співтворчості в сучасному хореографічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бикова О. Розвиток музично-ритмічних здібностей як складової індивідуальних творчих здібностей майбутніх педагогів-хореографів. *Наука і освіта. Педагогіка*. 2016. № 6. С. 40–45.
2. Благоева Т. Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітнологічний дискурс*. 2014. № 4. С. 22–33.
3. Боровик Т., Федорчук В., Вінової К. Професійний розвиток майбутніх хореографів засобами музики в умовах університетської освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 89. Т. 1. С. 126–133. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-17>
4. Вороновська О. Комплексний аналіз багатопластової ієрархічної структури українського народного танцю: від людського руху до музичної інтонації. *Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура»*. 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 118–133.
5. Гладка Л. Особливості викладання дисципліни «Історія та основи теорії музики» у студентів-хореографів ЗВО фізичного виховання і спорту. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 3. С. 64–68. DOI: <https://doi.org/10.32652/tmfvs.2022.3.64-68>
6. Гладка Л. Ритміка у вихованні студентів-хореографів ЗВО України. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ 1–2 червня 2023 р)*.

Київ: НАКККІМ, 2023. С. 107–110. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/ZBIRKA_2022_03_06_VII_Mizhnar_konf_NAKKKiM.pdf

7. Ніколаї Г. Методичні засади ритмічної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва і хореографії. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2018. № 6. С. 221–232.

8. Медвідь Т. Компетентнісні засади професійної підготовки майбутніх хореографів у класичному університеті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 234–238.

9. Хочяновська Виховання відчуття метроритму в хореографів. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Ч. 1. С. 30–35.

10. Хмарний музичний редактор BandLab. URL: <https://www.bandlab.com/dashboard/overview> (дата звернення 10.04.2026)

REFERENCES

1. Bykova, O. (2016). *Rozvytok muzychno-rytmichnykh zdibnostei yak skladovoi indyvidualnykh tvorchykh zdibnostei maibutnikh pedahohiv-khoreohrafov* [Development of musical and rhythmic abilities as a component of individual creative abilities of future teachers-choreographers]. *Nauka i osvita. Pedahohika*. № 6. Pp. 40–45. [in Ukrainian].

2. Blahova, T. (2014). *Rytmika u systemi neperervnoi khoreografichnoi osvity: istoryko-pedahohichnyi aspekt* [Rhythm in the system of continuous choreographic education: historical and pedagogical aspect]. *Osvitohichnyi dyskurs*. № 4. Pp. 22–33. [in Ukrainian].

3. Borovyk, T., Fedorchuk, V. & Vinovoi, K. (2025). *Profesiyni rozvytok maibutnikh khoreohrafov zasobamy muzyky v umovakh universytetskoï osvity* [Professional development of future choreographers by means of music in the conditions of university education]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Drohobych : Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vyp. 89. T. 1. Pp. 126–133. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-17> [in Ukrainian].

4. Voronovska, O. (2019). *Kompleksnyi analiz bahatoplastovoi iierarkhichnoi struktury ukrainskoho narodnoho tantsiu: vid liudskoho rukhu do muzychnoi intonatsii* [Complex analysis of the multi-layered hierarchical structure of Ukrainian folk dance: from human movement to musical intonation]. *Naukovyi visnyk «Muzychne mystetstvo i kultura»*. Vyp. 28. Kn. 2. Pp. 118–133. [in Ukrainian].

5. Hladka, L. (2022). *Osoblyvosti vykladannia dysypliny «Istoriia ta osnovy teorii muzyky» u studentiv-khoreohrafov ZVO fizychnoho vykhovannia i sportu* [Peculiarities of teaching the discipline «History and basics of music theory» to students-choreographers of the ZVO of Physical Education and Sports]. *Teoriia i metodyka fizychnoho vykhovannia i sportu*. № 3. Pp. 64–68. DOI: <https://doi.org/10.32652/tmfvs.2022.3.64-68> [in Ukrainian].

6. Hladka, L. (2023). *Rytmika u vykhovanni studentiv-khoreohrafov ZVO Ukrainy* [Rhythmicity in the education of choreographer students of the ZVO of Ukraine]. *Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori: zb. Mater. VIII Mizhnar. nauk.- prakt. konf. (Kyiv 1-2 chervnia 2023)*. Kyiv: NAKKKIM, Pp. 107–110. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/ZBIRKA_2022_03_06_VII_Mizhnar_konf_NAKKKiM.pdf [in Ukrainian].

7. Nikolai, H. (2018). *Metodychni zasady rytmichnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva i khoreografii* [Methodical principles of rhythmic training of future teachers of musical art and choreography]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*. № 6. Pp. 221–232. [in Ukrainian].

8. Medvid, T. (2018). *Kompetentnisni zasady profesiinoi pidhotovky maibutnikh khoreohrafov u klasychnomu universyteti* [Competence-based principles of professional training of future choreographers at a classical university]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. № 2. Pp. 234–238 [in Ukrainian].

9. Khotsianovska, L. (2018). *Vykhovannia vidchuttia metrorytmu v khoreohrafov* [Cultivating a sense of metro-rhythm in choreographers]. *Studii mystetstvoznachchi*. Ch. 1. Pp. 30–35 [in Ukrainian].

10. Cloud music editor BandLab. URL: <https://www.bandlab.com/dashboard/overview> (data zvernennia 10.04.2026)

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)



Євгеній КУПРІЄНКО,

orcid.org/0009-0001-9240-1404

*аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) ujeankuprienko@gmail.com*

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ФІЛЬМУ: ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ

Метою статті є визначення художніх функцій музики в системі звукового образу фільму та виявлення комплексу засобів відтворення, за допомогою яких музика бере участь у побудові простору, часу, емоційної модальності, образної пам'яті, культурної означеності та змістової напруги аудіовізуального твору. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні музикознавчого, культурологічного, аналітико-інтерпретаційного та компаративного підходів, що дало змогу розглянути музику як складник цілісної звукової організації фільму в її взаємодії з мовленням, шумами, тишею, монтажем, ритмом і візуальною пластикою. Наукова новизна полягає в тому, що художні функції музики проаналізовано в нерозривному зв'язку із засобами їх відтворення та з формами їх реалізації у взаємодії з іншими складниками звукового образу фільму. У статті визначено просторово-часову, емоційно-психологічну, характеристичну та меморативну, соціокультурну та ідентифікаційну, символічно-узагальнювальну, дистанціювально-іронічну функції музики, а також окреслено основні засоби їх відтворення: остинато, лейтмотив, лейттембр, темброво-регістрові контрасти, монтажну синхронізацію, стилістичний контрапункт, повтор, паузу, попередньо існуючу музику, фольклорно-інтонаційний матеріал та інші елементи звукової організації. Висновки. Доведено, що музика в системі звукового образу фільму є не допоміжним супровідним елементом, а повноцінним складником аудіовізуальної цілісності, який бере участь у формуванні просторово-часової, психологічної, меморативної, культурної та символічної організації твору, а також у творенні його змістової напруги. Аналіз кінематографічних прикладів засвідчив, що музика виявляє свою художню дію саме в системі зв'язків з іншими складниками звукового образу та дає змогу перейти від загальних тверджень про значущість кіномузики до конкретизованого опису її художніх функцій і засобів відтворення.

Ключові слова: звуковий образ фільму, кіномузика, художні функції музики, засоби відтворення, аудіовізуальна цілісність, дієгетичне звучання, недієгетичне звучання.

Yevhenii KUPRIENKO,

orcid.org/0009-0001-9240-1404

*Postgraduate Student at the Department of Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) ujeankuprienko@gmail.com*

THE SOUND IMAGE OF FILM: ARTISTIC FUNCTIONS AND MEANS OF REPRODUCTION

The purpose of the article is to identify the artistic functions of music in the system of the film's sonic image and to determine the complex of means of their realization through which music participates in the construction of space, time, emotional modality, figurative memory, cultural markedness, and semantic tension of an audiovisual work. The research methodology is based on a combination of musicological, cultural, analytical-interpretative, and comparative approaches, which made it possible to consider music as a component of the integral sound organization of film in its interaction with speech, noises, silence, editing, rhythm, and visual plasticity. The scientific novelty lies in the fact that the artistic functions of music are analysed in inseparable connection with the means of their realization and with the forms of their manifestation in interaction with other components of the film's sonic image. The article identifies the spatial-temporal, emotional-psychological, characterological and mnemonic, socio-cultural and identificational, symbolic-generalizing, and distancing-ironic functions of music, and also outlines the main means of their realization: ostinato, leitmotif, leit-timbre, timbral and register contrasts, editing synchronization, stylistic counterpoint, repetition, pause, pre-existing music, folklore-intonational material, and other elements of sound organization. Results. It has been proved that music in the system of the film's sonic image is not an auxiliary accompanying element but a full-fledged component of audiovisual integrity that participates in the formation of the spatial-temporal, psychological, mnemonic, cultural, and symbolic organization of the work as well as in the creation of its semantic tension. The analysis of cinematic examples has shown that music reveals its artistic agency precisely within the system of relations with other components of the sonic image and makes it possible to move from general statements about the significance of film music to a more concrete description of its artistic functions and means of realization.

Key words: film sonic image, film music, artistic functions of music, means of realization, audiovisual integrity, diegetic sound, nondiegetic sound.

Актуальність. Стрімкий розвиток цифрового кіновиробництва, багатоканального звуку, платформених форм перегляду та міждисциплінарних студій сприйняття загострив інтерес до місця музики в структурі звукового образу фільму. Сучасні дослідження Р. Брауна, М. Чіона, П. Франкліна, К. Горбман, Ч. Спенса, Н. Ді Стефано, Б. Вінтерса переконливо засвідчують, що музика впливає не лише на емоційний стан глядача, а й на сприйняття простору, дії, характеру, часової організації події та культурної означеності екранного матеріалу. В українському науковому дискурсі, попри вагомі праці М. Лігус, О. Лігус і Н. Рябухи, музика у фільмі ще не отримала достатньо повного музикознавчого опису саме як складова звукового образу. Зарубіжні дослідження також не демонструють повної одностайності щодо способу її наукового опису в аудіовізуальній цілісності. Саме тому актуальність дослідження визначається суперечністю між доведеним впливом музики на сприйняття фільму та недостатнім опрацюванням її художніх функцій і засобів відтворення в системі звукового образу фільму.

Аналіз досліджень і публікацій. Науковий дискурс щодо означеної проблематики формують три взаємопов'язані напрями. Перший об'єднує праці теоретичного характеру, присвячені співвідношенню музики та фільмової дії, статусу джерела звучання, особливостям дієгетичного й недієгетичного звучання та аудіовізуальному сприйняттю. К. Горбман окреслила дієгезис як просторово-часовий світ дії та персонажів, а дієгетичну музику – як таку, що нібито походить із джерела всередині екранної події. М. Чіон доводить, що звукове кіно створює новий тип цілісного сприйняття, а не просту суму зорових і слухових вражень. Б. Вінтерс пропонує розуміти музику як показник і носій оповідного простору. Н. Пеннер вказує на обмеженість жорсткого розмежування дієгетичного й недієгетичного звучання. Саме цей напрям сформував теоретичне підґрунтя для пояснення локалізації музики в структурі фільму, її зв'язку з екранною дією та впливу на сприйняття зорово-звукової цілісності (Chion, 2019; Gorbman, 1987; Penner, 2017; Winters, 2010).

Другий напрям репрезентують емпіричні студії, присвячені емоційному ефекту, напруженню, темпоритму та формуванню образних уявлень під впливом саундтреку. Дослідження Г. Бенте, К. Крістона, Н. Яна та Р. Шмельцле показало, що напружена музика може самотійно викликати переживання саспенсу навіть за мінімалізованих сюжетних підказок. Праця Л. Майнелі і К. Буллер'ян засвідчила значущість моменту вхо-

дження музики в сцену, оскільки саме музичний акцент перед шоківим епізодом посилює очікування небезпеки та змінює психофізіологічну реакцію глядача. К. Гровз і співавтори встановили, що темп, гучність, висотність і дисонантність інструментального саундтреку корелюють не лише з емоційними оцінками, а й з уявленнями про яскравість сцени, температуру, тип дії, характер персонажа та предметне середовище. Отже, емпіричний напрям доводить, що музика в кіно формує не лише афективний стан, а й конкретні образні очікування щодо події на екрані (Bente et al., 2022; Groves et al., 2025; Meinel & Bullerjahn, 2022).

Третій напрям охоплює музикознавчі й культурологічні дослідження, в яких кіномузика осмислюється як носій історичної пам'яті, стильової визначеності, культурної ідентифікації та образної символізації. М. Лігус і О. Лігус розглядають музику українського поетичного кіно в контексті національної культурної самоідентифікації. Н. Рябуха зосереджує увагу на історичному розвитку української кіномузики та її місці в національній культурі. П. Франклін на матеріалі «Casablanca» показує здатність музики виконувати функції пам'яті, емоційного повернення та композиційного згущення. Д. Паттерсон у дослідженні «2001: A Space Odyssey» розкриває структуруювальну та символічно-узагальнювальну роль музики у фільмі. Сукупність цих праць дозволяє визначити третій напрям як поле, в якому кіномузика постає не лише емоційним чинником, а й складовою культурної пам'яті, історичного стилю та образної концепції твору (Franklin, 2016; Lihus & Lihus, 2023; Patterson, 2004; Riabukha, 2022).

Попри інтенсивний розвиток досліджень, у вивченні кіномузики зберігається розрив між емпіричними даними, гуманітарною інтерпретацією та музикознавчим описом конкретних засобів. Емпіричні студії фіксують реакції глядача на окремі акустичні параметри, тоді як музикознавчі й культурологічні праці аналізують цілісний фільм, його стиль, символіку, культурну пам'ять та ідентифікаційний потенціал. Через це бракує досліджень, у яких конкретні музичні засоби були б одночасно описані і як елементи художньої побудови фільму, і як чинники підтвердженого глядацького сприйняття.

Сутність проблеми полягає в тому, що сучасне вивчення кіномузики вже має розвинену теоретичну основу, переконливі емпіричні спостереження та змістовні музикознавчі інтерпретації, проте ці напрями ще не поєднані в єдину аналітичну логіку. Саме тому одним із головних завдань статті є поєднання цих рівнів аналізу та

перехід від загальних тверджень про значущість кіномузики до точного опису її художніх функцій і засобів відтворення.

Мета статті полягає у визначенні художніх функцій музики в системі звукового образу фільму та у виявленні комплексу засобів відтворення, за допомогою яких музика бере участь у побудові простору, часу, емоційної модальності, образної пам'яті, культурної означеності та смислової напруги аудіовізуального твору.

Виклад основного матеріалу. Звуковий образ фільму доцільно визначати як впорядковану єдність мовлення, шумів, атмосфер, музики й тиші, що перебуває в постійному співвідношенні з кадром, монтажем, ритмом дії та культурною стилістикою твору, оскільки саме такий підхід відповідає сучасному розумінню звукового кіно як цілісного аудіовізуального сприйняття, в якому зоровий і слуховий ряди функціонують не ізольовано, а в нерозривній взаємодії (Chion, 2019). За такого визначення музика не є зовнішнім додатком до візуального ряду, а постає складником фільмової цілісності, що бере участь в організації простору, психологічного стану, випередженні події, формуванні образної пам'яті, урочистої тональності або, навпаки, дистанціювального й іронічного ефекту. Підставою для такого висновку є, з одного боку, дослідження К. Горбман, у якому кіномузику розглянуто як складову оповідної побудови фільму, а з другого – праця Б. Вінтерса, де музику осмислено як показник і носій оповідного простору, а не як зовнішній супровід екранної дії (Gorbman, 1987; Winters, 2010). Саме тому поняття звукового образу фільму є продуктивнішим за вузьке розуміння музики як тла чи ілюстрації.

Схема 1 репрезентує місце музики в структурі звукового образу фільму та унаочнює характер її взаємозв'язку з іншими звуковими складниками екранного твору. У лівій частині схеми подано мовлення, шуми й тишу як базові компоненти звукової

організації фільму. Їх співвідношення спрямоване до музики, яка в цій моделі посідає центральне місце як елемент, через який найвиразніше виявляється перехід від окремих звукових складників до художнього результату. Наступний блок схеми – «художні функції» – фіксує, що музика в кіно не зводиться до факту звучання, а реалізується через систему конкретних художніх дій. Завершальний блок – «звуковий образ фільму» – відображає підсумковий рівень інтеграції, на якому музика разом з мовленням, шумами й тишею формує цілісну аудіовізуальну якість твору. Нижній сегмент схеми акцентує, що ця система функціонує в постійному співвідношенні з кадром, монтажем, ритмом і пластикою екранної події.

Джерело: складено автором на основі узагальнення сучасних теоретичних, емпіричних і музикознавчих праць про кіномузику.

За такого розуміння звукового образу фільму закономірним є звернення до художніх функцій музики, оскільки саме через них конкретизується її участь у побудові аудіовізуального цілого. У цьому зв'язку доцільно виокремити просторово-часову, емоційно-психологічну, характеристичну та меморативну, соціокультурну та ідентифікаційну, символічно-узагальнювальну, дистанціювально-іронічну функції.

Просторово-часова функція охоплює звукове впорядкування тривалості, переходу, монтажного стрибка, масштабу події та внутрішньої зв'язності епізодів. Її реалізацію забезпечують метрична пульсація, повтор, остинато, тривале гармонічне утримання, темпові акценти та музично-монтажна синхронізація. Вияв цієї функції зосереджується у співвідношенні музики з монтажем, ритмом кадру та послідовністю зорових переходів. У «2001: A Space Odyssey» попередньо існуюча музика має структурне й метафоричне навантаження. У «Run Lola Run» електронний саундтрек формує відчуття урбаністичного часу, циклічності та повтору. В обох випадках музика визначає спосіб

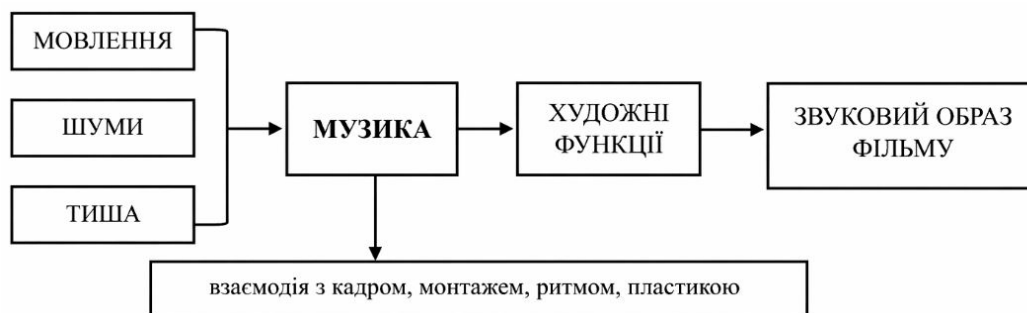


Схема 1. Взаємодія музики з іншими складниками звукового образу фільму

переживання екранного часу, а не ілюструє рух (Hexel, 2010; Patterson, 2004).

Емоційно-психологічна функція полягає в регуляції очікування, дозуванні тривоги, формуванні напруження або полегшення, зміні глядацької уваги до зорової кульмінації. Її реалізацію забезпечують темброва загостреність, динамічне наростання, дисонантність, регістрові контрасти, глісандо, ритмічний повтор і пауза. Вияв цієї функції пов'язаний із взаємодією музики з тишею, шумовим середовищем і передкульмінаційною побудовою сцени. У «Psycho» цю дію формують струнний склад, різкість атаки, глісандо, регістрові контрасти та пульсація. У «Jaws» її забезпечує мінімальний двозвуковий остинатний матеріал, семантична виразність якого ґрунтується на повторі, наростанні та випереджальному характері музичного попередження (Bente et al., 2022; Brown, 1982; Meinel & Bullerjahn, 2022; Moormann, 2012).

Характеристична та меморативна функція пов'язує музику з образом персонажа, лінією стосунків, утратою, спогадом і повторним упізнанням. Її реалізацію забезпечують лейтмотив, лейттебр, повтор пісенного матеріалу, варіантне повернення теми, зміна фактури й темброве маркування емоційного стану. Вияв цієї функції найчіткіше простежується у зв'язку музики з образом персонажа, драматургією спогаду та повторними вузловими ситуаціями сюжету. У «Casablanca» пісня «As Time Goes By» постає осередком афективної пам'яті, що повертає глядача до досвіду втрати й незавершеного кохання. Сюжетна пам'ять у такому разі набуває музичної матеріальності (Franklin, 2016).

Соціокультурна та ідентифікаційна функція найпосплідовніше простежується в «Тінях забутих предків». Її реалізацію забезпечують фольклорний інтонаційний матеріал, національний інструментарій, лейттебри, жанрові алюзії, ритуальні звукові формули, поєднання музики з природними шумами й мовленням. Вияв цієї функції полягає у включенні музики в ширший культурний контекст, де вона діє як засіб культурної самоідентифікації. Дослідження М. Лігус і О. Лігус показує, що звук у поетичному кіно формує поліфонію кадру, в якій музика, людський голос, діалектна мова, тиша й природні звучання спільно беруть участь у творенні культурної самоідентифікації. Н. Рябуха також наголошує на потребі глибшого вивчення національного матеріалу (Lihus & Lihus, 2023; Riabukha, 2022).

Символічно-узагальнювальна функція виявляється там, де музика не дублює дію, а підносить її

до ширшого образного плану. Її реалізацію забезпечують попередньо існуюча музика, стилістичний контрапункт, масштабна оркестрова фактура, урочисті темброві комплекси та повторне включення музичного матеріалу у вузлових точках композиції. Вияв цієї функції пов'язаний зі співвідношенням музики й візуального ряду на рівні концептуального узагальнення. У «2001: A Space Odyssey» добір музики змінює масштаб бачення: інтимна подія прочитується як антропологічна, технологічна або космогонічна. У «The Hours» повторна монтажна інтеграція музичного матеріалу підтримує єдність розірваної часової побудови й стає засобом оповідної зв'язності (Patterson, 2004; Wang, 2025).

Дистанційовально-іронічна функція набуває значення у фільмах, де музика створює напруження між зоровим і звуковим рядом. Її реалізацію забезпечують розходження музики й події, сценічний номер, стилістичний зсув, повтор із новим смисловим акцентом і контрапункт між видимим та чутним. Вияв цієї функції найвиразніше простежується там, де музика суперечить безпосередньому змісту сцени й виявляє її приховану соціальну або психологічну напругу. На матеріалі мюзиклу Н. Пеннер показала обмеженість жорсткої схеми «дієгетичне / недієгетичне», а Ф. Ціцельсбергер і Г. Картер на прикладі «Cabaret» довели, що сценічний номер може виконувати функцію гострого соціального коментаря (Carter, 2019; Penner, 2017; Zitzelsberger, 2019).

Новітні експериментальні праці уточнюють, що музика в кіно пов'язана не лише з уже наявною емоцією кадру, а й з уявною матеріальністю майбутньої сцени. Дослідження К. Гровз та співавторів показало, що темп, середня гучність, варіативність гучності, висотність і дисонантність систематично корелюють з уявленнями про яскравість або темряву сцени, її температурні характеристики, швидкість, а також з образом дії та предмета. Це свідчить про методологічну недостатність узагальнених означень на кшталт «тривожна» чи «лірична» та зумовлює потребу в точнішому описі музики через конкретні засоби – остинато, глісандо, тембровий склад, ритмічну щільність, фактурну розрідженість, регістровий тиск, повтор, паузу, контрапункт, лейттебр, монтажну синхронізацію або навмисну асинхронію (Groves et al., 2025; Spence & Di Stefano, 2025; Zhang et al., 2026).

На цій підставі виникає потреба перейти від загального констатування значущості музики в кіно до систематизації її художніх функцій, засобів реалізації та форм вияву у взаємодії з іншими складниками звукового образу фільму. Відповідне узагальнення подано в Таблиці 1.

Таблиця 1

**Узагальнення художніх функцій музики в системі звукового образу фільму
та засобів їх відтворення**

Художня функція	Провідні музичні засоби відтворення	Спосіб взаємодії з іншими звуковими складниками
Просторово-часова організація	остинато, метрична пульсація, монтажна синхронізація, тривале гармонічне утримання, повтор	поєднання з ритмом монтажу, переходами, зміною масштабу кадру
Емоційно-психологічна модуляція	темброві заостреність, дисонантність, регістрові контрасти, динамічне наростання, музична пауза	взаємодія з тишею, шумом, передкульмінаційним напруженням
Характеристична та меморативна функція	лейтмотив, лейттембр, повтор пісенного матеріалу, варіантність теми	зв'язок із образом персонажа, спогадом, афективним поверненням
Символічно-узагальнювальна функція	попередньо існуюча музика, стилістичний контрапункт, масштабна оркестрова вертикаль	виведення сцени за межі побутового плану, піднесення до філософського виміру
Соціокультурна та ідентифікаційна функція	фольклорний інтонаційний матеріал, національний інструментарій, жанрові алюзії, обрядовий звук	поєднання з мовленням, природними шумами, ритуальною дією
Дистанційовально-іронічна функція	розходження музики й події, сценічний номер, повтор із новим семантичним акцентом	напруження між видимим і чутним, соціальна характеристика середовища

Джерело: складено автором на основі узагальнення сучасних теоретичних, емпіричних і музикознавчих праць про кіномузику.

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що музика в кіно виявляє свою художню дію на кількох взаємопов'язаних рівнях – композиційному, темброво-фактурному, монтажному, перцептивному та соціокультурному.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що музика в системі звукового образу фільму є повноцінним складником аудіовізуальної цілісності. Її дія виявляється у формуванні простору, часу, емоційної модальності, образної пам'яті, культурної означеності та змістової напруги твору. Звернення до поняття звукового образу фільму дозволило розглядати музику в постійному співвідношенні з мовленням, шумами, тишею, монтажем і візуальною пластикою.

У результаті аналізу виокремлено основні художні функції музики: просторово-часову, емоційно-психологічну, характеристичну та меморативну, соціокультурну та ідентифікаційну, символічно-узагальнювальну, дистанційовально-

іронічну. Встановлено, що вони реалізуються через конкретні музичні засоби: остинато, лейтмотив, лейттембр, темброві й регістрові контрасти, монтажну синхронізацію, стилістичний контрапункт, паузу, повтор, попередньо існуючу музику, фольклорно-інтонаційний матеріал та інші елементи звукової організації. Аналіз прикладів показав, що художня дія музики формується у взаємодії з іншими складниками звукового образу.

Наукове значення роботи полягає в поєднанні теоретичного, емпіричного, музикознавчого й культурологічного рівнів аналізу. Практична цінність пов'язана з можливістю використання результатів у музикознавчих студіях, курсах із кіномузики, композиторській і звукорежисерській практиці. Перспективу подальших досліджень становить розширення корпусу аналізованих фільмів і поглиблення аналізу співвідношення музичних засобів із моделями глядацького сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bente G., Kryston K., Jahn N. T., Schmälzle R. Building blocks of suspense: subjective and physiological effects of narrative content and film music. *Humanities and Social Sciences Communications*. 2022. Vol. 9. Art. 449. DOI: 10.1057/s41599-022-01461-5.
2. Brown R. S. Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*. 1982. Vol. 21, no. 2. P. 14–49. DOI: 10.2307/1225034.
3. Carter G. Willkommen, Bienvenue, Welcome: The Emcee and the Master of Metaphors in Bob Fosse's Cabaret. *Miranda*. 2019. No. 19. DOI: 10.4000/miranda.21233.
4. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. 2nd ed. New York : Columbia University Press, 2019. 296 p.
5. Franklin P. Returning to Casablanca. In: Cooke M., Ford F. (eds.). *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. P. 126–137. DOI: 10.1017/9781316146781.009.
6. Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press ; London : BFI Publishing, 1987. 186 p.
7. Groves K., Farbood M. M., Carone B., Ripollés P., Zuanazzi A. Acoustic features of instrumental movie soundtracks elicit distinct and mostly non-overlapping extra-musical meanings in the mind of the listener. *Scientific Reports*. 2025. Vol. 15. Art. 2327. DOI: 10.1038/s41598-025-86089-6.

8. Hexel V. The use of dance music and the synergy of narrative vehicles in Run Lola Run. *The Soundtrack*. 2010. Vol. 3, no. 2. P. 83–96. DOI: 10.1386/st.3.2.83_1.
9. Lihus M., Lihus O. Music of Ukrainian Poetic Cinema as a Space for Constructing National Identity in Ukrainian Culture. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 31–43. DOI: 10.34619/kw19-wiyn.
10. Meinel L. S., Bullerjahn C. More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*. 2022. Vol. 50, no. 6. P. 1837–1852. DOI: 10.1177/03057356211073478.
11. Moormann P. Composing with Types and Flexible Modules: John Williams' Two-Note Ostinato for Jaws and its Use in Film-Music History. *Journal of Film Music*. 2012. Vol. 5, no. 1–2. P. 165–168. DOI: 10.1558/jfm.v5i1-2.165.
12. Penner N. Rethinking the Diegetic/Nondiegetic Distinction in the Film Musical. *Music and the Moving Image*. 2017. Vol. 10, no. 3. P. 3–20. DOI: 10.5406/musimoviimag.10.3.0003.
13. Patterson D. W. Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. *American Music*. 2004. Vol. 22, no. 3. P. 444–474. DOI: 10.2307/3592986.
14. Riabukha N. Ukrainian Film Music: History and Modernity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*. 2022. Vol. 5, no. 1. P. 127–130. DOI: 10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188.
15. Scotto le Massese A. Sound and Perception in Ridley Scott's Blade Runner (1982). *Arts*. 2024. Vol. 13, no. 5. Art. 154. DOI: 10.3390/arts13050154.
16. Spence C., Di Stefano N. Mood Music: Studying the Impact of Background Music on Film. *Multisensory Research*. 2025. Vol. 39, no. 1. P. 1–45. DOI: 10.1163/22134808-bja10172.
17. Wang B. Music and Narrative: Philip Glass's Post-Minimalist Technique in The Hours Interacts with the Structure of the Film. *Arts*. 2025. Vol. 14, no. 5. Art. 117. DOI: 10.3390/arts14050117.
18. Winters B. The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters*. 2010. Vol. 91, no. 2. P. 224–244. DOI: 10.1093/ml/gcq019.
19. Zhang H., Chen C., Song M., Chen T., Jiang D., Liu L., Liu X. MEMA: Multimodal Aesthetic Evaluation of Music in Visual Contexts. *Sensors*. 2026. Vol. 26, no. 4. Art. 1395. DOI: 10.3390/s26041395.
20. Zitzelsberger F. The American Film Musical and the Place(less)ness of Entertainment: Cabaret's "International Sensation" and American Identity in Crisis. *Humanities*. 2019. Vol. 8, no. 2. Art. 99. DOI: 10.3390/h8020099.

REFERENCES

1. Bente, G., Kryston, K., Jahn, N. T., & Schmäzle, R. (2022). Building blocks of suspense: subjective and physiological effects of narrative content and film music. *Humanities and Social Sciences Communications*, 9, 449. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01461-5>
2. Brown, R. S. (1982). Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*, 21(2), 14–49. <https://doi.org/10.2307/1225034>
3. Carter, G. (2019). Willkommen, Bienvenue, Welcome: The Emcee and the Master of Metaphors in Bob Fosse's Cabaret. *Miranda*, 19. <https://doi.org/10.4000/miranda.21233>
4. Chion, M. (2019). *Audio-Vision: Sound on Screen* (2nd ed.). New York: Columbia University Press.
5. Franklin, P. (2016). Returning to Casablanca. In M. Cooke & F. Ford (Eds.), *The Cambridge Companion to Film Music* (pp. 126–137). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316146781.009>
6. Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press; London: BFI Publishing.
7. Groves, K., Farbood, M. M., Carone, B., Ripollés, P., & Zuanazzi, A. (2025). Acoustic features of instrumental movie soundtracks elicit distinct and mostly non-overlapping extra-musical meanings in the mind of the listener. *Scientific Reports*, 15, 2327. <https://doi.org/10.1038/s41598-025-86089-6>
8. Hexel, V. (2010). The use of dance music and the synergy of narrative vehicles in Run Lola Run. *The Soundtrack*, 3(2), 83–96. https://doi.org/10.1386/st.3.2.83_1
9. Lihus, M., & Lihus, O. (2023). Music of Ukrainian Poetic Cinema as a Space for Constructing National Identity in Ukrainian Culture. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 15(1), 31–43. <https://doi.org/10.34619/kw19-wiyn>
10. Meinel, L. S., & Bullerjahn, C. (2022). More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*, 50(6), 1837–1852. <https://doi.org/10.1177/03057356211073478>
11. Moormann, P. (2012). Composing with Types and Flexible Modules: John Williams' Two-Note Ostinato for Jaws and its Use in Film-Music History. *Journal of Film Music*, 5(1–2), 165–168. <https://doi.org/10.1558/jfm.v5i1-2.165>
12. Penner, N. (2017). Rethinking the Diegetic/Nondiegetic Distinction in the Film Musical. *Music and the Moving Image*, 10(3), 3–20. <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.10.3.0003>
13. Patterson, D. W. (2004). Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. *American Music*, 22(3), 444–474. <https://doi.org/10.2307/3592986>
14. Riabukha, N. (2022). Ukrainian Film Music: History and Modernity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 5(1), 127–130. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188>
15. Scotto le Massese, A. (2024). Sound and Perception in Ridley Scott's Blade Runner (1982). *Arts*, 13(5), 154. <https://doi.org/10.3390/arts13050154>
16. Spence, C., & Di Stefano, N. (2025). Mood Music: Studying the Impact of Background Music on Film. *Multisensory Research*, 39(1), 1–45. <https://doi.org/10.1163/22134808-bja10172>
17. Wang, B. (2025). Music and Narrative: Philip Glass's Post-Minimalist Technique in The Hours Interacts with the Structure of the Film. *Arts*, 14(5), 117. <https://doi.org/10.3390/arts14050117>
18. Winters, B. (2010). The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters*, 91(2), 224–244. <https://doi.org/10.1093/ml/gcq019>
19. Zhang, H., Chen, C., Song, M., Chen, T., Jiang, D., Liu, L., & Liu, X. (2026). MEMA: Multimodal Aesthetic Evaluation of Music in Visual Contexts. *Sensors*, 26(4), 1395. <https://doi.org/10.3390/s26041395>
20. Zitzelsberger, F. (2019). The American Film Musical and the Place(less)ness of Entertainment: Cabaret's "International Sensation" and American Identity in Crisis. *Humanities*, 8(2), 99. <https://doi.org/10.3390/h8020099>

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)



Ольга ЛАВРЕНЮК,

orcid.org/0000-0003-0862-796X

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) *lavrenyukolga@ukr.net*

ВПЛИВ ДИЗАЙНУ НА СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ

У статті дизайн розглянуто як проєктно-художню діяльність, яка бере участь у творенні соціокультурного простору України. Упродовж останніх десятиліть коло його завдань суттєво ширишає: поряд із суто прикладними функціями він дедалі більше працює зі смислами, налагоджує комунікацію між людьми та впорядковує повсякдення. Головна мета роботи полягала в тому, щоб простежити, яким чином проєктні рішення співвідносяться зі зрушеннями у ціннісних орієнтирах, візуальних уявленнях і щоденних звичках мешканців українських міст у період 2020–2025 років. Ці роки припали на складний збіг подій – пандемію, повномасштабну війну, а також перехід чималої частини людських контактів у цифрове середовище. В основу методології лягло поєднання мистецтвознавчої, соціологічної та культурологічної оптик. Такий ракурс дозволив простежити, як окремі дизайнерські рішення перегукуються зі змінами у колективній ідентичності, способах пам'ятання, облаштуванні міських публічних місць та поведінці людей у мережі. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого, соціологічного та культурологічного підходів. Таке поєднання дало змогу побачити зв'язок між конкретними дизайнерськими рішеннями і змінами у сфері колективної ідентичності, практик пам'яті, облаштування публічних просторів та цифрової поведінки користувачів. До емпіричної бази увійшли приклади ребрендингу Львова, Вінниці й Маріуполя, інтерфейсні рішення державних сервісів «Дія» та «eCherga», візуальні кампанії воєнного часу, створені професійними студіями й волонтерами, а також підходи до облаштування тимчасових просторів – укриттів, транзитних пунктів і житла для внутрішньо переміщених осіб. Окремо розглянуто роботу дизайн-бюро, які долучилися до створення інформаційних матеріалів і навігації для об'єктів гуманітарної інфраструктури. Порівняння опрацьованої літератури, зібраних у полі даних та власних спостережень підвело до думки про двояку природу дизайну: він водночас є дзеркалом суспільного стану і чинником, що підштовхує це суспільство до подальших перетворень. Напрацювання статті можуть стати у пригоді для майбутніх розвідок у царині культурології дизайну, візуальних комунікацій та урбаністичних студій.

Ключові слова: дизайн, соціокультурне середовище, візуальна ідентичність, український графічний дизайн, цифрові сервіси, воєнний час, повсякдення.

Olha LAVRENYUK,

orcid.org/0000-0003-0862-796X

PhD in Art Studies,

Senior Lecturer at the Graphic Design Department

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *lavrenyukolga@ukr.net*

THE IMPACT OF DESIGN ON THE CONTEMPORARY SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT

The article examines the question of how design as a holistic design and artistic practice intervenes in human everyday life and shapes the contours of the modern socio-cultural environment. The author proceeds from the fact that design has ceased to be a purely applied field aimed at the aestheticization of an industrial product, and has turned into a powerful tool for meaning-making, communication, and imperceptible regulation of daily social practices. The aim of the present study is to reflect upon the part that design plays in reshaping value orientations, visual habits and everyday behavioural patterns of those who live in Ukrainian cities, both larger and smaller ones, throughout 2020–2025 – a period hardly to be called easy, since it was marked at once by the pandemic, by full-scale war and by a rapid move of almost every sphere of daily life into the digital realm. In order to approach the subject in a sufficiently nuanced manner, the article draws together three different lenses – those of cultural studies, sociology and art history – and it is precisely this combination that has made it possible to follow the thread linking particular design decisions with the slow, step-by-step shifts occurring in the domains of identity, historical memory, the arrangement of public space and the digital conduct of an ordinary user. Special attention is paid to practical analysis of cases: rebranding of Ukrainian cities, including Lviv, Vinnytsia and Mariupol, design of mobile applications «Diya» and «eCherga», a number of visual campaigns created by artists and volunteer studios during the full-scale invasion, as well as the arrangement of shelters, transit points and temporary housing for internally displaced persons. The experience of those design bureaus that from the first

days of the war prepared posters, infographics and navigation signs for shelters and humanitarian headquarters free of charge is also considered. Based on the processed sources, field notes and own observations, the conclusion is made that modern design appears at the same time as a mirror in which society looks at itself, and as a cautious lever that pushes it to certain changes, sometimes barely noticeable at first glance. The author argues that it is in the borderline situation of wartime that the Ukrainian school of design gradually develops its own language, different from borrowed Western models, and that this language is already becoming an object of interest in foreign professional publications, at biennials and specialized conferences. Keywords: design, everyday life, visual culture, identity, war, digitalization, Ukrainian city.

Key words: design, sociocultural environment, visual identity, Ukrainian graphic design, digital services, wartime, everyday life.

Постановка проблеми. В українській гуманітаристиці дизайн тривалий час розглядався переважно в межах історії ужиткового мистецтва, з акцентом на предметних категоріях – меблі, поліграфія, пакування. Такий підхід не відображає повною мірою сучасний функціональний статус дизайну, який вийшов за межі прикладної сфери і набув ознак соціокультурного чинника. Проектні рішення у галузях графічного, промислового, середовищного та інтерфейсного дизайну сьогодні опосередковують значну частину щоденних соціальних практик: від користування мобільними державними сервісами до сприйняття символіки публічного простору. Відповідно, питання про вплив дизайну на соціокультурне середовище виходить за межі суто мистецтвознавчої проблематики і потребує міждисциплінарного осмислення із залученням соціологічного, культурологічного та педагогічного інструментарію (Алексєєва, 2020: 178).

Аналіз досліджень. Проблематика взаємодії дизайну і суспільства останніми роками стала однією з найжвавіших в українській науці. Концептуальні питання підготовки майбутніх фахівців і їхнього впливу на середовище розглядає С. Алексєєва (Алексєєва, 2020: 178). Комплексний підхід до формування професійних компетенцій дизайнера через кваліфікаційну роботу обґрунтовують О. Ганоцька та Н. Більдер, наголошуючи на соціальній відповідальності проектних рішень (Ганоцька, Більдер, 2025: 210). Питання гармонізації дизайнерської практики з цілями сталого розвитку на прикладі індустрії моди ґрунтовно розкриває І. Гардабхадзе (Гардабхадзе, 2025: 402). Проблеми візуальної комунікації в умовах суспільних трансформацій та оновлення семантичного простору аналізує Н. Удріс, показуючи, як графічна мова перетворюється на інструмент творення спільнотних значень (Удріс, 2015: 62). Емпіричну базу для осмислення цифрового виміру державних сервісів становлять матеріали Київського міжнародного інституту соціології (Київський міжнародний інститут соціології, 2023) та Міністерства цифрової трансформації України (Міністерство цифрової трансформації України, 2024),

а також повідомлення про динаміку аудиторії застосунку «Дія» (Федоров, 2022; Федоров, 2023; Федоров, 2024). Попри помітний інтерес, поза увагою лишається комплексний розгляд українського досвіду як цілісного явища, що й зумовлює потребу у цій розвідці.

Мета статті – простежити, як дизайнерські рішення, ухвалені у різних сегментах (міський брендинг, цифрові сервіси, плакат, облаштування прихистків), впливають на сучасне українське соціокультурне середовище, та на основі конкретних прикладів показати, у які соціальні практики вони втручаються найбільш відчутно.

Виклад основного матеріалу. Соціокультурне середовище тлумачимо як сукупність матеріальних і символічних умов, у яких людина здобуває досвід, формує уподобання та встановлює стосунки з іншими і зі спільнотою загалом. Таке визначення ширше за побутове: воно охоплює не лише речі, будівлі й міський простір, а й знаки, шрифти, інтерфейси та кольорові рішення, з якими людина стикається щодня. Дизайн розглядаємо як свідому організацію форми предмета, простору чи екрана, метою якої є забезпечити зручність, зрозумілість і смислову повноту користувацького досвіду. За такого підходу дизайнер виступає не виконавцем чужого задуму, а активним учасником формування повсякденних практик. С. Алексєєва обґрунтовує саме таку рамку, коли зазначає, що підготовка сучасного фахівця має орієнтуватися на самостійне формулювання проектної позиції у взаємодії із суспільством, а не на обслуговування готових рішень (Алексєєва, 2020: 178). Подібний підхід обстоюють О. Ганоцька та Н. Більдер: на їхню думку, кваліфікаційна робота дизайнера сьогодні оцінюється передусім за здатністю автора враховувати соціальний ефект проектних рішень, а не лише за їхніми естетичними характеристиками (Ганоцька, Більдер, 2025: 210).

В українському дизайнознавстві поступово закріплюється погляд на дизайн як на інструмент регуляції поведінки користувача – не директивної, а опосередкованої через форму. Н. Удріс, аналізуючи візуальну комунікацію в умовах суспільних трансформацій, доводить, що в періоди швидких

Таблиця 1

**Чотири сегменти впливу дизайну
на соціокультурне середовище України
(2020–2026 рр.)***

Сегмент	Приклади	Ефект на середовище
Міський брендинг	ребрендинг Львова, Вінниці, Мукачєва	зміцнення локальної ідентичності, туристична впізнаваність
Цифрові сервіси	«Дія», «єЧерга», «єДопомога»	скорочення часу на бюрократію, зростання довіри до держави
Плакат воєнного часу	роботи Nebo Agency, «Pictoric»	мобілізація, переживання спільного досвіду
Прихистки і укриття	проекти RE:Ukraine, Co-Haty	повернення гідності у ситуації втрати дому

**Джерело: складено автором на основі (Федоров, 2022; Федоров, 2023; Федоров, 2024; Київський міжнародний інститут соціології, 2023; Крепих, 2025; Крепих, 2026; Міністерство цифрової трансформації України, 2024).*

змін візуальна мова перебирає на себе частину функцій вербальної: знак, колір і композиційний ритм передають зміст, який раніше потребував розгорнутих пояснень (Удріс, 2015: 62). Із цього випливає висновок: робота дизайнера над такими, на перший погляд, суто формальними параметрами, як гарнітура шрифту, колірна палітра чи ієрархія елементів, є втручанням у семантичний простір суспільства. Для українського контексту ця теза має практичне підтвердження, оскільки за короткий період відбулося переосмислення значень низки усталених візуальних образів – від державної символіки до позначень, пов'язаних із безпекою та укриттям.

Окремої уваги потребує етичний зріз дизайнерської праці в обставинах затяжної невизначеності. Проектувальник опиняється перед необхідністю ухвалювати такі рішення, які далеко переростають рамки технічного завдання й безпосередньо торкаються його відповідальності перед людиною, що перебуває у психологічно вразливому стані. Саме цією обставиною можна пояснити те, чому чимало українських дизайнерів періоду війни свідомо відмовилися від експресивних, надто різких за емоційним забарвленням художніх ходів і схилилися до стриманої, майже приглушеної візуальної мови. Подібний вибір лежить не у площині стилю, а радше у площині моральних засад фаху: за ним прочитується чітке усвідомлення того, що проєктна форма має здатність як послаблювати, так і, навпаки, підсилювати психологічний тиск на того, хто з нею стикається.

Зазначені аргументи дають підстави стверджувати, що вплив дизайну на соціокультурне середовище України розгортається щонайменше на трьох рівнях одночасно: на рівні повсякденної взаємодії з предметами та інтерфейсами, на рівні символічних рішень, що стосуються колективної ідентичності, і на рівні етичного вибору, який дизайнер здійснює від імені спільноти. Через цю багаторівневість описати вплив дизайну через один приклад чи окрему цитату некоректно – потрібне зіставлення кількох сегментів проєктної практики за спільними критеріями. З огляду на це для подальшого аналізу обрано чотири сегменти, у яких вплив дизайну на українське суспільство 2020–2024 рр. виявився найвиразніше: брендинг територій, цифрові державні сервіси, плакат і соціальна реклама періоду повномасштабної війни, а також облаштування прихистків для внутрішньо переміщених осіб.

Порівняння цих сегментів за параметрами провідного типу проєктного рішення, адресата, ключового соціального ефекту та характеру залученості дизайнера подано в таблиці 1.

Щодо першого сегмента. Ребрендинг Львова, запропонований 2020 року студією Banda, не просто дав місту новий знак – він запропонував мешканцям і гостям побачити Львів не як «туристичну листівку», а як живе середовище з гумором і самоіронією. Подібну логіку зафіксовано у Вінниці та Мукачєвому, де локальні студії спиралися на мотиви, зрозумілі саме цій громаді. Н. Удріс доречно зауважує, що міський бренд сьогодні функціонує як форма самопрезентації громади, а не як рекламний інструмент місцевої влади, адже візуальна мова в періоди трансформації перебирає на себе функції творення спільних значень (Удріс, 2015: 63). О. Ганоцька та Н. Більдер, своєю чергою, наголошують, що успішність таких проєктів визначається здатністю дизайнера враховувати соціальний ефект прийнятих рішень, а не лише їхню естетичну виразність (Ганоцька, Більдер, 2025: 212).

Другий сегмент – цифрові сервіси – потребує окремого розгляду, позаяк саме через нього відбувається найбільш масовий щоденний дотик громадянина до продуктів дизайнерської праці. Мобільний застосунок «Дія», що розпочав роботу наприкінці 2019 року і зазнав ґрунтового переосмислення впродовж 2022–2023 років, об'єднав стриману типографіку з дбайливо вибудованими сценаріями користувацької поведінки. Як зауважує М. Федоров, уже за підсумками 2021 року коло його користувачів перетнуло позначку 13 млн осіб, а щоденний приріст тримався у межах 50–70 тис. нових реєстрацій (Федоров, 2022). Результати соціологічної розвідки, здійсненої Київським міжнародним інститутом соціології на

замовлення ПРООН, засвідчили, що спрощення навігації та уважне пропрацювання сценаріїв помітно пом'якшили те відчуття бюрократичного спротиву, яке донедавна супроводжувало будь-який контакт пересічної людини з державною машиною (Київський міжнародний інститут соціології, 2023). Динаміку звернень до найбільш запитуваних цифрових послуг умовно унаочнено на рисунку 1.

Варто наголосити, що йдеться не про захоплення технологіями як самоціль, а передусім про дизайнерську їх складову – про те, яким чином колористична гама, ритміка розташування кнопок і тональність системних підказок позначаються на емоційному самопочутті користувача. І. Гардабхадзе слушно звертає увагу на те, що в момент контакту з проєктованою формою людина зчитує ставлення інституції до себе особисто, а відповідальність проєктувальника сягає далеко за межі естетики й охоплює довготривалі соціальні наслідки ухвалених рішень (Гардабхадзе, 2025: 405). Український матеріал цю думку лише увиразнює: за підрахунками А. Крепих, у 2025 році 59 відсотків громадян віддавали перевагу отриманню послуг у цифровому форматі, що можна трактувати як красномовний показник довіри до інтерфейсу, котрий посів місце посередника між людиною та державою (Крепих, 2025). Станом на січень 2024 року аудиторія застосунку налічувала понад 20 млн унікальних користувачів, а перелік доступних функцій охоплював понад 30 сервісів і 14 цифрових документів (Федоров, 2024).

Третій сегмент – плакат і соціальна реклама доби повномасштабної війни – став, мабуть, найпомітнішим у закордонному сприйнятті. Роботи

колективу «Pictoric», агенції Nebo, а також численних незалежних авторів з'явилися на вулицях європейських міст, у соціальних мережах і навіть у музейних експозиціях. Н. Удріс слушно зауважує, що у періоди суспільних зрушень візуальна мова перебирає на себе частину функцій вербальної комунікації, передаючи через знак, колір і ритм ті значення, які раніше потребували розгорнутих пояснень (Удріс, 2015: 64). Український плакат 2022–2024 років виконує подвійну роль: він одночасно фіксує травму і пропонує мову, якою цю травму можна прожити разом зі спільнотою. Приклад такого поєднання – серія «Postcards from Ukraine», де зображення зруйнованих будівель накладаються на довоєнні листівки.

Четвертий сегмент – облаштування прихистків. Проєкти RE:Ukraine Housing (архітектурне бюро балбек бюро) та Co-Naty (ініціатива з Івано-Франківщини) показали, що навіть у тимчасовому модулі можна передбачити місце для особистих речей, куточок для дитячих малюнків, нейтральну кольорову гаму, яка не тисне на психіку. Саме ці, здавалося б, дрібниці перетворюють «койко-місце» на домівку. Така логіка проєктування суголосна позиції І. Гардабхадзе, яка обстоює думку про розширення відповідальності дизайнера до рівня довгострокових соціальних наслідків тих форм, що впроваджуються у широкий обіг, зокрема у ситуаціях вразливості адресата (Гардабхадзе, 2025: 407). У цьому сенсі дизайн прихистків можна кваліфікувати як практику турботи, у якій проєктне рішення безпосередньо впливає на психоемоційний стан мешканця.

Підсумовуючи чотири сегменти, варто сказати про спільний знаменник. У кожному випадку

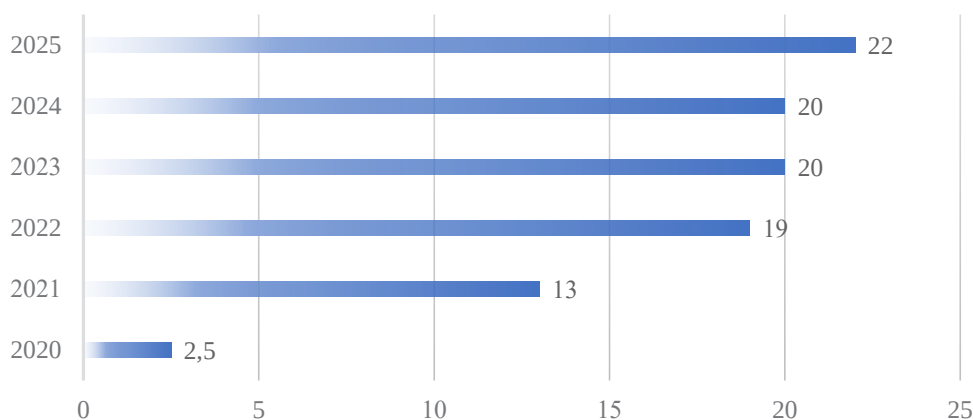


Рис. 1. Умовна динаміка кількості активних користувачів застосунку «Дія» за 2020–2025 рр., млн осіб (за даними Міністерства цифрової трансформації)*

*Джерело: складено автором на основі (Федоров, 2024; Київський міжнародний інститут соціології, 2023; Міністерство цифрової трансформації України, 2024; Крепих, 2025).

дизайнер працював не з абстрактним «споживачем», а з людиною у конкретній, часто драматичній ситуації. Саме ця зміна оптики – від споживача до співрозмовника – і є, на нашу думку, головним здобутком української школи дизайну останніх років. Показово, що частка громадян, які свідомо обирають цифрову форму комунікації з державою, за даними ПРООН та Київського міжнародного інституту соціології, стабільно зростає, а у 2025 році перевищила половину дорослого населення (Крепих, 2025; Крепих, 2026).

Висновки. Опрацьований матеріал дозволяє дійти висновку, що дизайн в Україні впродовж останнього півдесятиліття вийшов за межі прикладного фаху і закріпився серед тих чинників, без яких сучасне соціокультурне середовище вже важко описати. Він виявляє себе на двох нерівнозначних, але однаково важливих рівнях. Перший – дрібний, майже непомітний: кнопка у застосунку, піктограма біля входу в метро, відтінок стіни у кімнаті для переселенців, шрифт на наліпці з номером під'їзду. Другий – ширший: від територіального брендингу до плакатних серій, які від 2022 року циркулюють не тільки українськими вулицями, а й закордонними виставковими залами.

Обидва рівні працюють у зв'язці, і саме тому зводити вплив дизайну до якоїсь однієї функції було б спрощенням.

Чотири сегменти, розглянуті у статті, вказують на те, що цей вплив рухається у двох напрямках одночасно. З одного боку, дизайн вловлює настрої, тривоги й запити громади та перекладає їх на мову форми. З іншого – сам цю громаду непомітно скеровує, підказуючи, які способи дії є зручнішими, які образи – прийнятнішими, а які – такими, що їх варто переосмислити. Ця подвійність і робить дизайн предметом, який заслуговує на окрему увагу з боку гуманітаристики, а не лише з боку мистецтвознавства у вузькому сенсі.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо передусім в етичному вимірі. У звичайні часи межа між тим, що можна назвати допомогою користувачеві, і тим, що вже підпадає під визначення маніпуляції, тонка сама собою; в умовах війни вона тоншає ще більше, а ціна помилки зростає. Окремого розгляду потребує також питання про те, як українська школа дизайну, яка зараз перебуває у стадії активного самовизначення, інституційно закріплюватиме ті етичні принципи, що їх її представники наразі формулюють радше інтуїтивно, ніж системно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева С. Концепція підготовки майбутніх дизайнерів до розвитку професійної кар'єри. Науковий вісник Інституту професійно-технічної освіти НАПН України. Професійна педагогіка: зб. наук. пр. Київ, 2020. Вип. 19. С. 177–184. URL: https://www.researchgate.net/publication/330350495_KONCEPCIA_PIDGOTOVKI_MAJBUTNIH_DIZAJNERIV_DO_ROZVITKU_PROFESIJOI_KAR'ERI
2. Виступ М. Федорова на конференції Forbes Tech у Львові (листопад 2023 р.), де озвучено цифри: травень 2023 р. – 19 млн користувачів, листопад 2023 р. – майже 20 млн. Опубліковано: Forbes Україна, 23 листопада 2023 р., URL: <https://forbes.ua/news/dodatkom-diya-koristuyutsya-vzhe-ponad-20-mln-ukrainsiv-nad-yakimi-novimi-poslugami-pratsyue-mintsifri-23112023-17470>; а також MediaSapiens, URL: <https://ms.detector.media/trendi/post/33554/>
3. Ганоцька О., Більдер Н. Комплексний підхід до формування професійних компетенцій через кваліфікаційну роботу в графічному дизайні. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2025. Вип. 8(2). С. 207–225. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.8.2.2025.347377>
4. Гардабхадзе І. Гармонізація концепції управління екосистемою індустрії моди з цілями сталого розвитку. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. Київ, 2025. Вип. 8(2). С. 398–414. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.8.2.2025.347587>
5. Довідкова стаття «Дія (сервіс)» в українській Вікіпедії з покликанням на офіційні заяви Мінцифри, де наведено узагальнену цифру: у 2024 р. аудиторія застосунку перевищила 21 млн осіб. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Дія_\(сервіс\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Дія_(сервіс))
6. Київський міжнародний інститут соціології. Українці та електронні послуги: всеукраїнське опитування на замовлення ПРООН в Україні за підтримки Уряду Швеції у партнерстві з Міністерством цифрової трансформації України. 2023. URL: <https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=1471&page=1>
7. Крепих А. 59% українців обирають послуги онлайн – дослідження ПРООН. Прес-офіс Міністерства. 23 січня 2025 р. URL: <https://thedigital.gov.ua/news/progress/59-ukrayintsiv-korystuiutsia-posluhamy-onlayn-doslidzennia-proon>
8. Крепих А. Думки і погляди населення України щодо державних електронних послуг у 2025 році: пресреліз, підготовлений командою ПРООН в Україні. Київ, 23 січня 2026 р. URL: <https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=1582&page=1>
9. Міністерство цифрової трансформації України. Понад 60% українців отримують держпослуги онлайн: результати дослідження. 2024. URL: <https://thedigital.gov.ua/news/technologies/ponad-60-ukrainsiv-otrimuyut-derzhposlugi-onlayn-rezultati-doslidzhennya>
10. Офіційне повідомлення віцепрем'єра – міністра цифрової трансформації про подолання позначки у 20 млн унікальних користувачів (січень 2024 р.), де також зазначено, що у застосунку на той момент було доступно понад 30 сервісів і 14 цифрових документів. Опубліковано: LB.ua, 25 січня 2024 р., URL: https://lb.ua/tech/2024/01/25/595381_kilkist_koristuvachiv_dii.html

11. Повідомлення міністра цифрової трансформації М. Федорова (січень 2022 р.) про подолання позначки у 13 млн унікальних користувачів застосунок «Дія» за підсумками 2021 р., зі згадкою про щоденний приріст у 50–70 тис. осіб та п'ятикратне зростання аудиторії за рік. Опубліковано: Дзеркало тижня, 3 січня 2022 р., URL: <https://zn.ua/ukr/ECONOMICS/kilkist-koristuvachiv-diji-zrostaie-bozhevilnimi-tempami-fedorov-.html>; а також Інтерфакс-Україна, URL: <https://interfax.com.ua/news/telecom/789592.html>

12. Удріс Н. С. Візуальна комунікація в умовах суспільних трансформацій: оновлення семантичного простору. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. Харків, 2015. Вип. 35. С. 60–66. URL: <https://periodicals.karazin.ua/ssms/article/download/5494/5036/>

REFERENCES

1. Aliksieieva S. (2020) Kontsepsiia pidhotovky maibutnikh dizaineriv do rozvytku profesiinoi kariery [The concept of training future designers for the development of a professional career]. Naukovyi visnyk Instytutu profesiino-tekhnichnoi osvity NAPN Ukrainy. Profesiina pedahohika, 19, 177–184. URL: https://www.researchgate.net/publication/330350495_KONCEPCIJA_PIDGOTOVKI_MAJBUTNIH_DIZAJNERIV_DO_ROZVITKU_PROFESIINOI_KAR'ERI [in Ukrainian].

2. Fedorov M. (2023) Vystup na konferentsii Forbes Tech u Lvovi (lystopad 2023 r.) [Speech at Forbes Tech conference in Lviv]. Forbes Ukraina. URL: <https://forbes.ua/news/dodatkom-diya-koristuyutsya-vzhe-ponad-20-mln-ukraintsiv-nad-yakimi-novimi-poslugami-pratsyue-mintsifri-23112023-17470>; MediaSapiens. URL: <https://ms.detector.media/trendi/post/33554/> [in Ukrainian].

3. Hanotska O., Bilder N. (2025) Kompleksnyi pidkhid do formuvannia profesiinykh kompetentsii cherez kvalifikatsiinu robotu v hrafichnomu dyzaini [A comprehensive approach to the formation of professional competencies through qualification work in graphic design]. Demiurh: idei, tekhnologii, perspektyvy dyzainu, 8(2), 207–225. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.8.2.2025.347377> [in Ukrainian].

4. Hardabkhadze I. (2025) Harmonizatsiia kontsepsiï upravlinnia ekosystemoiu industrii mody z tsilamy staloho rozvytku [Harmonization of the fashion industry ecosystem management concept with sustainable development goals]. Demiurh: idei, tekhnologii, perspektyvy dyzainu, 8(2), 398–414. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.8.2.2025.347587> [in Ukrainian].

5. Wikipedia contributors (2024) Diia (servis) [Diia (service)]. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Дія_\(сервіс\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Дія_(сервіс)) [in Ukrainian].

6. Kyivskiy mizhnarodnyi instytut sotsiologii (2023) Ukraintsi ta elektronni posluhy: vseukrainske opytuvannia na zamovlennia PROON v Ukraini [Ukrainians and electronic services: nationwide survey commissioned by UNDP in Ukraine]. URL: <https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=1471&page=1> [in Ukrainian].

7. Krepykh A. (2025) 59% ukraintsiv obyraiut posluhy onlain – doslidzhennia PROON [59% of Ukrainians choose online services – UNDP study]. Ministerstvo tsyfrovoy transformatsii Ukrainy. URL: <https://thedigital.gov.ua/news/progress/59-ukrayintsiv-korystuiutsia-posluhamy-onlayn-doslidzhennia-proon> [in Ukrainian].

8. Krepykh A. (2026) Dumky i pohliady naselennia Ukrainy shchodo derzhavnykh elektronnykh posluh u 2025 rotsi [Public opinion on state e-services in Ukraine in 2025]. Kyiv, January 23. URL: <https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=1582&page=1> [in Ukrainian].

9. Ministerstvo tsyfrovoy transformatsii Ukrainy (2024) Ponad 60% ukraintsiv otrymuiut derzhposluhy onlain: rezultaty doslidzhennia [More than 60% of Ukrainians receive public services online: research results]. URL: <https://thedigital.gov.ua/news/technologies/ponad-60-ukraintsiv-otrimuyut-derzhposlugi-onlayn-rezultati-doslidzhennia> [in Ukrainian].

10. Fedorov M. (2024) Kilkist korystuvachiv Dii perevyschyla 20 mln [The number of Diia users exceeded 20 million]. LB.ua. URL: https://lb.ua/tech/2024/01/25/595381_kilkist_koristuvachiv_dii.html [in Ukrainian].

11. Fedorov M. (2022) Kilkist korystuvachiv Dii zrostaie bozevilnymi tempamy [The number of Diia users is growing rapidly]. Dzerkalo tyzhnia. URL: <https://zn.ua/ukr/ECONOMICS/kilkist-koristuvachiv-diji-zrostaie-bozhevilnimi-tempami-fedorov-.html>; Interfax-Ukraina. URL: <https://interfax.com.ua/news/telecom/789592.html> [in Ukrainian].

12. Udris N. S. (2015) Vizualna komunikatsiia v umovakh suspilnykh transformatsii: onovlennia semantychnoho prostoru [Visual communication in conditions of social transformations: renewal of semantic space]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V. N. Karazina. Sotsiologichni doslidzhennia suchasnoho suspilstva: metodolohiia, teoriia, metody, 35, 60–66. URL: <https://periodicals.karazin.ua/ssms/article/download/5494/5036/> [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 738.1:7.072.2:339.12:061.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-12>

Наталія ЛЕВКОВИЧ,

orcid.org/0000-0002-4440-204X

доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) natlevkovych@lnam.edu.ua

Марта КРАВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-0742-9147

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) kravchenkomarta@lnam.edu.ua

Каріна ДАВИДОВА,

orcid.org/0000-0003-0739-2740

доктор філософії,
викладач кафедри Історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) karinadavydova@lnam.edu.ua

АНТИКВАРНА ПОРЦЕЛЯНА В СИСТЕМІ АУКЦІОННИХ ПРОДАЖІВ: ЕКСПЕРТИЗА, ПРОВЕНАНС І ЦІНОУТВОРЕННЯ

Стаття присвячена дослідженню аукціонів як ключовому механізму функціонування сучасного ринку антикварної порцеляни, зокрема у контексті формування цін, диференціації ринкових сегментів і ролі культурно-історичних чинників у визначенні вартості об'єктів. У роботі порцеляна розглядається не лише як предмет декоративно-ужиткового мистецтва, але як специфічний тип культурного товару, що поєднує естетичну, історичну, символічну та економічну цінності. Такий підхід дозволяє інтегрувати мистецтвознавчий і економічний аналіз, що є особливо актуальним для дослідження антикварного ринку в умовах глобалізації та зростання ролі культурної спадщини як інвестиційного ресурсу. Підкреслено, що аукціони виконують багатofункціональну роль: вони є не лише каналом реалізації об'єктів, але й механізмом публічного ціноутворення, інструментом легітимації культурних цінностей і середовищем соціальної взаємодії між учасниками ринку. Особливу увагу приділено тому, що аукціонна ціна формується у процесі відкритої конкуренції, що дозволяє максимально реалізувати потенційну вартість об'єкта і створює динамічну модель ринку, залежну від попиту, контексту продажу та символічної значущості предмета. Дослідження присвячено аналізу сегментованості ринку порцеляни. Встановлено, що він має багаторівневу структуру, у межах якої можна виокремити масовий, колекційний і високий сегменти. Кожен із них характеризується власними критеріями оцінки та механізмами ціноутворення. Особливу увагу у статті приділено провенансу як одному з ключових чинників формування ціни. Доведено, що наявність документованого походження суттєво підвищує ринкову вартість об'єкта, оскільки забезпечує довіру з боку покупців і знижує ризики, пов'язані з можливими юридичними або етичними проблемами. Водночас відсутність або сумнівність провенансу призводить до зниження ліквідності і обмежує можливості подальшого обігу предмета на ринку. Таким чином, провенанс виступає не лише історичною характеристикою, але й важливим економічним ресурсом.

У підсумку доведено, що аукціони відіграють визначальну роль у формуванні сучасного ринку антикварної порцеляни, забезпечуючи не лише її обіг, але й встановлення цінових і культурних ієрархій. Ринок порцеляни постає як складна система, у якій взаємодіють економічні, соціальні та культурні чинники, а ціна виступає результатом їхньої синергії. Отримані результати можуть бути використані для подальших досліджень у галузі історії мистецтва, музейної справи, а також для практичної діяльності колекціонерів, експертів і аукціонних домів.

Ключові слова: порцеляна, антикваріат, аукціон, ринок мистецтва, формування ціни, культурна спадщина, експертиза.

Nataliya LEVKOVYCH,
orcid.org/0000-0002-4440-204X

Doctor of Art History,
Associate Professor at the Department of History and Theory of Art
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) natlevkovych@lnam.edu.ua

Marta KRAVCHENKO,
orcid.org/0000-0002-0742-9147

Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of History and Theory of Art
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) kravchenkomarta@lnam.edu.ua

Karina DAVYDOVA,
orcid.org/0000-0003-0739-2740

Doctor of Philosophy (PhD),
Lecturer at the Department of History and Theory of Art
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) karinadavydova@lnam.edu.ua

ANTIQUE PORCELAIN IN THE AUCTION SALES SYSTEM: EXPERTISE, PROVENANCE, AND PRICE FORMATION

The article is devoted to the study of auctions as a key mechanism in the functioning of the contemporary market of antique porcelain, particularly in the context of price formation, differentiation of market segments, and the role of cultural and historical factors in determining the value of objects. Porcelain is considered not only as an object of decorative and applied art, but also as a specific type of cultural commodity that combines aesthetic, historical, symbolic, and economic values. This approach makes it possible to integrate art historical and economic analysis, which is especially relevant for the study of the antiques market in the context of globalization and the growing role of cultural heritage as an investment asset.

It is emphasized that auctions perform a multifunctional role: they are not only a channel for the sale of objects, but also a mechanism of public price formation, a tool for the legitimization of cultural values, and a space for social interaction among market participants. Particular attention is paid to the fact that auction prices are formed through open competition, which allows for the maximum realization of the potential value of an object and creates a dynamic market model dependent on demand, the context of sale, and the symbolic significance of the item.

The study focuses on the analysis of the segmentation of the porcelain market. It is established that the market has a multi-level structure, within which mass, collectible, and high-end segments can be distinguished. Each of these segments is characterized by its own evaluation criteria and pricing mechanisms. Special attention is given to provenance as one of the key factors in price formation. It is demonstrated that the presence of documented provenance significantly increases the market value of an object, as it ensures buyer confidence and reduces risks associated with potential legal or ethical issues. Conversely, the absence or questionable nature of provenance leads to reduced liquidity and limits the possibilities for the further circulation of the object in the market. Thus, provenance acts not only as a historical characteristic but also as an important economic resource.

In conclusion, it is argued that auctions play a decisive role in shaping the contemporary market of antique porcelain, ensuring not only its circulation but also the establishment of price and cultural hierarchies. The porcelain market appears as a complex system in which economic, social, and cultural factors interact, while price emerges as the result of their synergy. The findings may be used for further research in the fields of art history and museum studies, as well as for practical activities of collectors, experts, and auction houses.

Key words: *porcelain, antiques, auction, art market, price formation, cultural heritage, expertise.*

Постановка проблеми. Упродовж останніх років ринок творів мистецтва зазнає суттєвих трансформацій, пов'язаних із глобалізацією та цифровізацією аукціонних процесів, зміною моделей та значною демократизацією колекціонування, а також посиленням процесів збереження та захисту культурної спадщини. Відповідно порцеляна, як художній твір, що поєднує функції-

ональні, естетичні та символічні характеристики, набуває нового значення як об'єкт інвестицій, наукового аналізу та культурної репрезентації. Актуальність дослідження полягає в зростанні ролі аукціонів в обігу антикварної порцеляни, оскільки саме аукціони забезпечують не лише продаж об'єктів, але й формують систему оцінювання, що впливає на увесь ринок. Сьогодні,

коли ціни на мистецькі об'єкти все частіше використовуються як індикатори інвестиційної привабливості, аукціонні результати стають базою для формування ринкових стратегій інституційних та приватних колекціонерів, дилерів. У сучасних умовах зростає увага до збереження, атрибуції та інтерпретації історичних виробів, що пов'язано як із діяльністю музейних інституцій, так і з розвитком приватного колекціонування. Аукціони у цьому процесі виконують функцію посередника між науковим і комерційним дискурсами, трансформуючи результати експертного аналізу у ринкову вартість.

Аналіз досліджень. діяльність аукціонів, особливості ринку антикварної порцеляни є темою низки досліджень на перетині кількох наукових напрямів, а саме історії декоративно-ужиткового мистецтва, економіки ринку мистецтва, досліджень провенансу та особливостей аукціонної взаємодії. Одним із базових досліджень є вивчення аукціонного ринку мистецтва, особлива увага в яких зосереджена на особливостях формування цінової політики. До таких праць слід віднести дисертаційне дослідження Марі Блюм «Механізм аукціонів та формування цін на ринку мистецтва» (Blum, 2021). Аукціони як інтенсивну соціальну взаємодію між аукціоністами, учасниками торгів, дистанційними покупцями та залом розглядає Крістіан Гіт в праці «Динаміка аукціону: соціальна взаємодія та продаж образотворчого мистецтва і антикваріату» (Heath, 2013). Важливість провенансу і правову легітимність об'єктів мистецтва на сучасному ринку досліджує Ніл Броді в статті «Провенанс і ціна: авторегуляція ринку антикваріату» (Brodie, 2014). Окремий напрям досліджень становлять історії аукціонних домів та колекцій, серед яких стаття «Аукціонні продажі Севрської та паризької порцеляни 1800–1847 рр.» (Preaud, 1991), а також каталоги провідних аукціонів.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні аукціонів як ключового механізму функціонування ринку антикварної порцеляни, зокрема у виявленні закономірностей формування ціни на порцелянові об'єкти та аналізі диференціації ринкових сегментів.

Виклад основного матеріалу. Мистецькі аукціони як інституційна форма торгівлі та обігу пам'яток є одним із ключових механізмів функціонування сучасного антикварного ринку, зокрема у сегменті порцеляни. Їх роль виходить за межі простого обміну товарами, оскільки саме аукціони значною мірою формують цінові орієнтири, визначають репутаційні та інвестиційні параметри об'єктів. В сучасному науковому дискурсі аукці-

они розглядаються як складні економічні та соціальні системи, що поєднують ринкові механізми, інституційні практики, та розуміння цінності культурних пам'яток. Торгівля творами мистецтва має довгу історію, що сягає часів античності. Як зазначає Марієм Блюм вже в часи Римської імперії існували форми торгівлі творами мистецтва, що підтверджується численними археологічними знахідками (Blum, 2021: 9). Системне формування аукціонів як організованого ринку відбулося значно пізніше, в періоди коли розвиток приватного колекціонування та поява спеціалізованих аукціонних домів створили умови для інституалізації цього процесу. Сьогодні не зважаючи на кризу пандемії, військові дії ринок мистецтва стало зростає.

Особливість аукціонів полягає в забезпеченні публічності та прозорості ціноутворення. На відміну від приватних продажів, в умовах яких ціни залишаються невідомими та часто неточними аукціонні результати є відкритими та використовуються як орієнтир для всього ринку, виконують функцію своєрідного «цінового арбітра», який визначає баланс між попитом і пропозицією. Водночас формування ціни на аукціонах є надзвичайно складним та багатофакторним процесом. Оскільки мистецькі пам'ятки є унікальними товарами, що поєднують економічну та культурну цінність, і їх оцінка будується не лише на ринкових принципах. Їх вартість визначається не тільки матеріальними характеристиками, а враховує естетичні, історичні, соціальні чинники, а також авторство, стиль, техніки виконання, культурних контекст їх створення.

Аукціони також характеризуються специфічною соціальною динамікою, яка безпосередньо впливає на кінцеву ціну. Дослідження К. Гіта показує, що аукціонні торги є інтенсивними соціальними взаємодіями, які визначають вартість об'єктів. У цьому процесі важливу роль відіграють такі фактори, як поведінка учасників, темп торгів, стратегія ставок та навіть вплив аукціоніста. Аукціони встановлюють ціни через відкриту конкуренцію, і часто використовуються як «референтні значення» і слугують барометрами ринку (Heath, 2013: xii).

Важливу роль у формуванні ціни та проведенні торгів відіграє провенанс, який на сучасному ринку мистецтва набуває дедалі важливішого значення. Провенанс – історія походження об'єкта, є одним із ключових факторів, що впливають на його вартість та ліквідність. На думку Н. Броді ринок антикваріату поступово переходить від моделі саморегуляції, у якій об'єкти із підтвердженим провенансом отримують більшу ціну

(Brodie, 2014). Цей процес пов'язаний із розумінням не тільки естетичної вартості, а й етичними аспектами пов'язаними із об'єктом. У результаті твори мистецтва без належної документації стають менш привабливими для покупців і можуть значно втрачати свою ринкову вартість і навіть ставати неліквідними. Об'єкти, що не мають чітко задокументованого провенансу доволі часто стають економічно не вигідними для придбання, оскільки їх подальший продаж пов'язаний із високими ризиками. На сучасному антикварному ринку формується тенденція до зниження попиту на такі об'єкти, що призводить до падіння їх вартості на навіть повної відмови аукціонних домів від їх прийняття. Потенційні покупці є свідомі того, що предмети антикваріату (не вінтажу) без належної історії походження можуть бути пов'язаними із незаконним обігом, і відповідно це створює юридичні ризики. А також обмежує можливість їх повторного продажу або передачі до музейних колекцій. У цьому контексті набування таких пам'яток є сумнівним із інвестиційної точки зору, оскільки вони втрачають ліквідність, тобто здатність бути вигідно реалізованими на ринку. Відсутність провенансу перетворює пам'ятку антикваріату на «ризиковий актив», що не відповідає вимогам аукціонного ринку і може бути вилученим із легального обігу.

Важливою характеристикою аукціонного ринку є також його сегментованість і обмеженість. Поділ ринку творів мистецтва на сегменти пов'язаний із відмінностями видів та характеристик об'єктів, рівнем цін, а також колом покупців. Сьогодні ринок мистецтва структурно можна поділити на два великі сегменти – аукціонний і дилерський, кожен із яких має власні механізми ціноутворення. Ринок порцеляни чітко поділяється на сегмент колекційної порцеляни високого класу до якого входять вироби мануфактур Мейсен, Севр, Віденської порцелянової мануфактури, Берлінської порцелянової мануфактури, Німфенбург, Людвігсбург, Дербі та інших; унікальної музейної порцеляни – китайські та японські вироби, порцеляна Медічі тощо; а також ринок масової антикварної та вінтажної порцеляни. Таким чином, сегментованість ринку ілюструє його паралельність, а не просто різноманітність. Аукціонний механізм є універсальним інструментом, який застосовується до різних категорій товарів без принципової зміни структури самого процесу. Незалежно від того, чи йдеться про невеликі декоративні предмети, чи про унікальні музейні артефакти, процедура торгів залишається однаковою: об'єкт виставляється на продаж, учасники формують конкурентні

ставки, а кінцева ціна визначається у процесі відкритої взаємодії (Heath, 2013: 1). Важливу роль у ціноутворенні на мистецькому ринку становить фактор обмеженості, і якщо пропозиція є обмеженою, а пам'ятки мають характер незамінних то ринок демонструє стабільний ріст цін. Для ринку колекційної порцеляни високого класу визначальним чинником формування ціни є історична обмеженість пам'яток, оскільки більшість з них були створені в XVIII – XIX ст., а їх кількість є обмеженою. Збереженні пам'ятки знаходяться в музейних колекціях або закритих приватних збірках і не потрапляють на ринок, що створює дефіцит і підвищує цінність тих об'єктів, що виставляються для продажу на аукціонах. Значна частина виробів провідних європейських мануфактур була втрачена або пошкоджена, що значно звужує пропозицію. Актуальним чинником, що визначає ціну залишається наявність провенансу. Пам'ятки із добре задокументованою історією не лише викликають більшу довіру, але й досягають вищих цін на аукціонах, оскільки зменшують ризики для покупця та забезпечують можливість подальшого перепродажу (Kiel, 2011: 2-4).

Аналіз ринку порцеляни у межах даного дослідження доцільно структурувати за трьома сегментами, що дозволяє послідовно розкрити специфіку кожної групи. Оскільки аукціонна порцеляна не є однорідною категорією, а у її межах співіснують вироби різного рівня художньої якості, історичної значущості, унікальності, обмеженості та ступеня збереженості, що безпосередньо впливає на формування їх ринкової вартості та механізми атрибуції. Сегмент унікальних пам'яток, до яких залучаємо рідкісні музейні та колекційні зразки, серед яких китайська та японська імператорська порцеляна, порцеляна Медічі – це об'єкти з винятковими технологічними, естетичними характеристиками, особливою провенансною історією, які не мають прямих аналогів і тому формують власну, часто непередбачувану траєкторію ціноутворення.

В сегменті унікальних пам'яток, зокрема на китайську порцеляну ціни також можуть значно різнитися від часу виготовлення та унікальності самої пам'ятки. До прикладу знаковим є продаж унікальної порцелянової вазы (підставки) династії Мін періоду правління імператора Юнле (1360 – 1424 pp.) на аукціоні Сортебі Лот 102 (Sotheby's 02.04.2019), естимейт якої становив 20 000 000 – 30 000 000. В описі аукціонного лоту зазначено, що на сьогодні відомо лише шість подібних екземплярів, і сьогодні вони зберігаються в музейних колекціях Китаю та світу, зокрема в Британському Музеї. Паралельно на цих ж торгах була представ-

лена Чашу на високій ніжці династії Юань (XIII – XIV ст.) Лот 106 (Sotheby's 02.04.2019) естимейт якої становив 6 000 000 – 8 000 000 (Six Treasures, 2019). Відчутна різниця в ціні визначається унікальністю пам'яток, у першому випадку – тільки кілька відомих у світі екземплярів, а у другому – рідкісний, але доволі тиражований зразок. Водночас значна частина китайської порцеляни не є унікальними і належать до сегменту колекційної порцеляни високої якості. Зокрема порцеляна періоду Цяньлун (Qianlong 1735 – 1796 pp.) династії Цин, що належить до так званого «золотого періоду» китайського керамічного мистецтва, яку характеризує високий рівень технічного виконання, витончених форм та складних орнаментальних схем. Попри високі якості виробів їх ціна є в середньому сегменті. Її визначають кілька чинників. Виробництво порцеляни династії Цин, або періоду Цяньлун припадає на час заснування та розквіту порцелянових мануфактур в Європі, що значно знизило попит на далекосхідні екземпляри. Масштаби виробництва китайської порцеляни цього періоду були доволі значними, і пам'ятки не мають статусу унікальності та незамінності, що і відносить їх до середнього сегменту. Наприклад, у каталозі Asian Art, Zeeuws Veilinghuis, 2020 (Asian Art, 2020) звичайні або масовіші експортні предмети мають невисокі естимейти: китайська синьо-біла таріль Qianlong із міфологічною сценою оцінена лише у €600–800, а пара квадратних пензлівниць Qianlong — у € 1 500–2 000. Китайські порцелянові репліки виробів періоду імператора Цяньлуна, створені в першій половині XIX ст. не є рідкістю і на українських аукціонах. Зокрема Antik salon пропонує вазу в стилі Qianlong, декоровану зображеннями фазанів і квітів (№ 31641) за ціною € 220 (Антикварна порцелянова ваза, 2026).

Схожі чинники формують динаміку цін на ринку в сегменті колекційних порцелянових виробів, передусім виробів мануфактур Мейсен (Meissen Porzellanmanufaktur), Севр (Manufacture nationale de Sèvres), Віденської порцелянової мануфактури (Wiener Porzellanmanufaktur), Берлінської порцелянової мануфактури (Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin), Німфенбург (Porzellan Manufaktur Nymphenburg), Людвігсбург (Porzellan-Manufaktur Ludwigsburg), Дербі (Derby Porcelain Factory) та багатьох інших. Загалом ринок цього сегменту характеризується відносною стабільністю з періодичними піками інтересу, які пов'язані із ювілейними датами, виставковими проектами, активізацією приватних та музейних закупівель та визначеною провенансною історією. Важливою тенденцією останніх років є посту-

пове зміщення акценту від суто декоративної цінності до комплексної оцінки об'єкту як історичного та культурного артефакту, що відображає розвиток художніх традицій, технології та навіть локальної культури. Як і з пам'ятками, що належать до категорії унікальних формування ціни у цьому сегменті також залежить від атрибуції, яка передбачає точне визначення мануфактури, періоду виробництва, майстерності або конкретного майстра чи художника-декоратора. До прикладу вироби раннього періоду Мейсена, пов'язані із діяльністю Йоганна Йоахіма Кендлера мають значно вищу вартість ніж пізніші серійні твори. Важливе значення має тиражованість, і це пов'язано не тільки із кількістю збережених аналогів, але й частотою появи предмету на ринку. Ще одним чинником, що суттєво впливає на ціну є стан збереженості, оскільки навіть незначні реставраційні втручання можуть суттєво знижувати ціну. Порцеляна провідних європейських виробників XVIII – XIX ст. становить значний відсоток торгів провідних світових аукціонів. Зокрема аукціонний дім Christie's пропонує окремий розділ пам'яток «Meissen porcelain & ceramics» (Christie's) де представлені різні категорії пам'яток у різній ціновій політиці. Так на аукціоні представлений унікальний комплект із п'яти ваз, виконаний в 1738 році правдоподібно майстром Йоганном Еренфрідом Штадлером, який прославився оригінальною інтерпретацією шинуазрі – фантазійних сцен на основі далекосхідних мотивів, що відіграли важливу роль у формуванні декоративного стилю Мейсену та вплинули на розвиток європейської порцеляни загалом. Його інтерпретації стали взірцями для пізніших декораторів, які працювали в так званій «манері Штадлера». Ці характеристики є одним із факторів, що значно підвищують ціну комплексу. Важливим чинником ціноутворення є задокументований провенанс даних ваз, які походять з колекції де Превінер, до якої в свою чергу потрапили в результаті покупки на аукціоні Christie's в Лондоні, 5 жовтня 1987 року, лот 224. З урахуванням усіх чинників естимейт комплексу становив € 4000 000, а був проданий за € 504 000 (A Meissen porcelain five-vase) 1 лютого 2024. Більшість об'єктів мейсенської порцеляни на українському антикварному ринку є виробами XX ст., поодинокі лоти задекларовані як більш ранні пам'ятки мають сумнівну якість і нефіксований провенанс.

Український ринок антикварної порцеляни також можна поділити за ціново-колекційними сегментами. Сегмент унікальних чи колекційних пам'яток формується навколо європейської ману-

фактурної порцеляни XVIII – XIX ст., здебільшого мануфактури Мейсен, значно рідше мануфактур Севр, Відня, Берліна та інших. На українських аукціонних платформах такі речі з'являються спорадично, часто як одиночні лоти.

Найбільш повно на українському антикварному ринку представлені колекційні пам'ятки середньої або низької цінової політики. До нього належать тиражовані предмети європейських та українських мануфактур. Одним із найбільш репрезентованих на українських аукціонах є Баранівський фарфоровий завод, продукція якого охоплює період від середини XIX до кінця XX ст. В архівах онлайн аукціону Violyty представлені предмети Баранівського фарфорового заводу другої половини XIX ст., однак доволі низької якості, серед яких Молочник лот №115347036. Проданий 23.01.2024 за 2 651 грн. Більшість аукціонної баранівки це тиражовані вінтажні предмети доволі низької якості в ціновому діапазоні від 200 до 20 гривень.

Протилежну динаміку демонструють вироби Корецької порцелянової мануфактури, заснованої в Корці на Волині в XVIII ст. за ініціативою Юзефа Клеменса Чарторийського. До налагодження виробництва було залучено майстрів з інших європейських центрів. Вироби мануфактури в Корці вирізняє якість моделювання та декоративного розпису. Впізнаваними рисами мануфактури Корця є тонкі білі стінки, стримана класицистична орнаментика, золочення, квіткові букети, гірлянди, частина виробів маркувалася написом «Korzes». Більшість виробів Корецької порцелянової мануфактури представлені на аукціонах Польщі в ціновому діапазоні від € 700 до € 15 000. Зокрема пара десертних блюдець 1815 – 1820 рр. зі стартової ціни € 940 зросла до € 4513 (аукціон Artessia dom aukcyjny XVIII Art Auction. 06 липня 2024, Лот 59). Порцеляна Корецької мануфактури представлена на аукціонах Adam's, Remplex та інших.

Вінтажний сегмент охоплює масову порцеляну 1950-1980-х років., а саме тиражовані вироби численних порцелянових фабрик. Масовість виробництва визначала стандартизацію форм, типовість декору, часто оптимізацію технологічних процесів. Однак навіть серійні вироби часто мають

виразну пластичну мову, що відображає культурні наративи епохи, від ідеологізованих образів до побутових сцен, флористичних мотивів та стилізованих фігуративних композицій. Колекційна привабливість таких виробів визначається доступністю цін, відносною поширеністю об'єктів. Численні аукціони, антикварні крамнички пропонують вінтажну порцеляну в діапазоні цін від 200 до 20000 грн. Серед найдорожчих українських лотів вироби пов'язані насамперед із Київським фарфором і Баранівкою. Показовий приклад – київська порцелянова композиція «Адажіо / Лебедине озеро», висота 27 см, продана на Violyty за 16 000 грн. У лоті прямо зазначено: “фігура, фарфор, статуетка, Київ, балет, Адажіо, Лебедине озеро”. Другий важливий приклад – Баранівка, “Дівчина біля тину з коромислом”, 1960 р., висота 27 см, продана на Violyty за 8 500 грн. У лоті зазначено марку Баранівського фарфорового заводу, відсутність реставрації, а також дефекти у вигляді потертостей і сколу фарби на голові. Цей продаж особливо показовий оскільки навіть за наявності незначних дефектів річ досягла високої ціни.

Висновки. Таким чином можемо підсумувати, що дослідження функціонування аукціонів як ключового механізму ринку антикварної порцеляни дозволяє окреслити закономірності формування її вартості та визначити основні сегменти. На сучасному антикварному ринку можемо виділити три основні сегменти представлені унікальними об'єктами музейного значення, пам'ятками високого колекційного рівня, а також сегментом вінтажних предметів. Ціна на антикварну порцеляну формується у процесі відкритої конкуренції, яка відбувається під час аукціонних торгів, а конкуренція між покупцями дозволяє максимально реалізувати потенційну вартість об'єкту, що особливо помітно у випадку рідкісних або унікальних виробів. Таким чином, аукціон виступає не лише механізмом продажу, але й простором соціальної взаємодії, у якому формується ринкова вартість. Результати дослідження підтверджують, що аукціони відіграють визначальну роль у формуванні сучасного ринку порцеляни, а їх аналіз є необхідною умовою для розуміння як економічних, так і культурних процесів у сфері антикваріату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Blum M. Auction mechanisms and the formation of prices in the art market : doctoral thesis. Université de Strasbourg. Strasbourg, 2021. 246 p.
2. Heath C. The Dynamics of Auction: Social Interaction and the Sale of Fine Art and Antiques. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 241 p.
3. Brodie N. Provenance and price: autoregulation of the antiquities market? University of Glasgow. Scottish Centre for Crime & Justice Research. 2014. 20(4), pp. 427-444. doi: 10.1007/s10610-014-9235-9

4. Pr aud T. Sèvres and Paris Auction Sales 1800–1847. International Ceramics Fair and Seminar Handbook. London, 1991. P. 27–34.
5. Kiel K. A., Tedesco K. Stealing History: How does Provenance Affect the Price of Antiquities? Worcester : College of the Holy Cross, Department of Economics. Faculty Research Series. 2011. Paper No. 11-05. 19 p. 2-4
6. Six Treasures from an Important Private Collection : auction catalogue / Sotheby's. Hong Kong, 2019. 02 April. Sale No. HK0871 https://www.sothebys.com/en/auctions/2019/six-treasures-from-an-important-private-collection-hk0871.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 27.04.2026)
7. Asian Art : auction catalogue / Zeeuws Veilinghuis. Middelburg, 2020. 6–7 October. 1271 lots.
8. Антикварна порцелянова ваза в стилі Qianlong. № 31641. Аукціонний д м Antik Salon. <https://www.antik-salon.com/product/vintazhna-porcelyanova-vaza/?srsltid=AfmBOopUDI803Q8iOrT9z6YHmB4hl4tHmmdfodKI4WXCJE4TxJLQ-X8> (дата звернення 27.04.2026)
9. Christie's. Meissen porcelain & ceramics. Christie's. – URL: <https://www.christies.com/en/artists/meissen?lotavailability=All&sortby=relevance> (дата звернення: 27.04.2026).
10. A Meissen porcelain five-vase garniture. Christie's. – Circa 1738. – URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6467410> (дата звернення: 27.04.2026).
11. Порцелянова композиція «Адажіо / Лебедине озеро». Violity. https://violity.com/ua/118959056-figura-farfor-statuetka-kiyiv-balet-adazhio-lebedine-ozero-visota-27-sm?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 27.04.2026).
12. Баранівка “Дівчина біля тину з коромислом”. 1960 р. Violity. https://violity.com/ua/113160454-figura-farfor-statuetka-baranovka-devushka-u-pletnya-s-koromyslom-1960-g?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 27.04.2026).

REFERENCES

1. Blum M. (2021) Auction mechanisms and the formation of prices in the art market : doctoral thesis. Universit  de Strasbourg. Strasbourg. 246 p.
2. Heath C. (2013) The Dynamics of Auction: Social Interaction and the Sale of Fine Art and Antiques. Cambridge : Cambridge University Press. 241 p.
3. Brodie N. (2014) Provenance and price: autoregulation of the antiquities market? University of Glasgow. Scottish Centre for Crime & Justice Research. 20(4), pp. 427-444. doi: 10.1007/s10610-014-9235-9
4. Pr aud T. (1991) Sèvres and Paris Auction Sales 1800–1847. International Ceramics Fair and Seminar Handbook. London. P. 27–34.
5. Kiel K. A., Tedesco K. (2011) Stealing History: How does Provenance Affect the Price of Antiquities? Worcester : College of the Holy Cross, Department of Economics. Faculty Research Series. Paper No. 11-05. 19 p. 2-4
6. Six Treasures from an Important Private Collection : auction catalogue / Sotheby's. (2019) Hong Kong. 02 April. Sale No. HK0871 https://www.sothebys.com/en/auctions/2019/six-treasures-from-an-important-private-collection-hk0871.html?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia 27.04.2026)
7. Asian Art : auction catalogue (2020) / Zeeuws Veilinghuis. Middelburg. 6–7 October. 1271 lots.
8. Antykvarna portselianova vaza v styli Qianlong. [Antique porcelain vase in the Qianlong style.] № 31641. Auktsionnyi dim Antik Salon. URL.: <https://www.antik-salon.com/product/vintazhna-porcelyanovavaza/?srsltid=AfmBOopUDI803Q8iOrT9z6YHmB4hl4tHmmdfodKI4WXCJE4TxJLQ-X8> (data zvernennia 27.04.2026) [Date of access: 27.04.2026] [in Ukrainian]
9. Christie's. Meissen porcelain & ceramics. Christie's. – URL.: <https://www.christies.com/en/artists/meissen?lotavailability=All&sortby=relevance> (data zvernennia: 27.04.2026) [Date of access: 27.04.2026].
10. A Meissen porcelain five-vase garniture. Christie's. – Circa 1738. – URL.: URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6467410> (data zvernennia: 27.04.2026) [Date of access: 27.04.2026].
11. Portselianova kompozytsiia «Adazhio / Lebedyne ozero». [Porcelain composition “Adagio / Swan Lake.”] Violity. URL: https://violity.com/ua/118959056-figura-farfor-statuetka-kiyiv-balet-adazhio-lebedine-ozero-visota-27-sm?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 27.04.2026) [Date of access: 27.04.2026]. [in Ukrainian]
12. Baranivka “Divchyna bilia tynu z koromyslom” [Baranivka “Girl by the fence with a shoulder yoke”] 1960 r. Violity. URL: https://violity.com/ua/113160454-figura-farfor-statuetka-baranovka-devushka-u-pletnya-s-koromyslom-1960-g?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 27.04.2026) [Date of access: 27.04.2026]. [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 7.01:711.4(477.53-25)"18/19":82-94
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-13>

Алла ЛИТВИНЕНКО,

orcid.org/0000-0002-8572-4774

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри культурології, філософії та музеєзнавства
Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
(Полтава, Україна) allailityvnenko@gmail.com

ВІЗУАЛЬНО-ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ МІСТА (ПОЛТАВА У СПОГАДАХ ДМИТРА ІВАНЕНКА)

У статті досліджено візуально-звуковий образ Полтави за матеріалами спогадів Дмитра Іваненка. У центрі уваги перебувають сенсорні механізми зображення губернського міста на зламі XIX–XX століть: візуальні, що формують просторово-сценічну структуру міського простору й звукові – характеризують атмосферу, ритм і спосіб життя, індивідуальні та колективні реакції містян. Репрезентація Полтави постає у кількох вимірах: місто-спогад (пригадування автором свого минулого), місто-інституція (характеристика простору влади, бюрократії), місто-сцена (відтворення громадського життя й дозвілля). **Мета статті** – схарактеризувати механізми формування візуально-звукового образу Полтави кінця XIX – початку XX століть у мемуарах Дмитра Іваненка, визначити мистецтвознавчий потенціал спогадового тексту. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході із застосуванням культурологічного, мистецтвознавчого, історико-контекстуального, семіотичного та елементів сенсорного аналізу, що дає змогу розглядати місто як простір візуальних, акустичних і символічних взаємодій. **Наукова новизна.** У статті вперше мемуари Дмитра Іваненка проаналізовано в оптиці візуально-звукового образу міста, а не лише як джерело до історії Полтави чи локальної культурної фактографії. **У висновках доведено,** що спогади Дмитра Іваненка є не лише документом епохи, а й цінним матеріалом для мистецтвознавчого дослідження міського простору. Встановлено, що Полтава у спогадах постає як багатошаровий візуально-звуковий образ, сформований через поєднання зорових, акустичних, жестових і емоційних маркерів. Аргументовано, що візуальне і звукове в мемуарах Д. Іваненка тісно пов'язані як з особистими переживаннями автора, так і з репрезентацією подій громадського й культурного життя полтавської спільноти. Це дає підстави розглядати мемуари як джерело реконструкції не тільки історичної, а й художньо-сенсорної моделі Полтави кінця XIX – початку XX століть.

Ключові слова: мемуари, Іваненко, Полтава, образ міста, візуальність, звуковий ландшафт, міська культура.

Alla LYTUVYENKO,

orcid.org/0000-0002-8572-4774

PhD in Art Studies, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Philosophy, and Museology
V.G. Korolenko Poltava National Pedagogical University
(Poltava, Ukraine) allailityvnenko@gmail.com

THE VISUAL AND AUDITORY IMAGE OF THE CITY (POLTAVA IN DMYTRO IVANENKO'S MEMOIRS)

The article examines the visual and auditory image of Poltava on the basis of Dmytro Ivanenko's memoirs. The focus is on the sensory mechanisms of representing a governorate city at the turn of the nineteenth and twentieth centuries: visual mechanisms that shape the spatial and scenic structure of the urban space, and auditory ones that characterize its atmosphere, rhythm and way of life, as well as the individual and collective reactions of the townspeople. The representation of Poltava unfolds in several dimensions: the city-memory, associated with the author's recollection of his own past; the city-institution, connected with the spaces of power and bureaucracy; and the city-stage, which recreates public life and leisure. **The aim of the article** is to characterize the mechanisms through which the visual and auditory image of Poltava in the late nineteenth and early twentieth centuries is formed in Dmytro Ivanenko's memoirs, and to determine the art-historical potential of the memoir text. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach, involving cultural, art-historical, historical-contextual, semiotic methods, as well as elements of sensory analysis. This makes it possible to consider the city as a space of visual, acoustic and symbolic interactions. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that Dmytro Ivanenko's memoirs are analyzed for the first time through the lens of the visual and auditory image of the city, rather than solely as a source for the history of Poltava or local cultural factography. **The conclusions demonstrate** that Ivanenko's memoirs are not only a document of the period, but also valuable material for the art-historical study of urban space. It is established that Poltava appears in the memoirs as a multilayered visual

and auditory image formed through the combination of visual, acoustic, gestural and emotional markers. It is argued that the visual and the auditory in Ivanenko's memoirs are closely connected both with the author's personal experiences and with the representation of events in the public and cultural life of the Poltava community. This provides grounds for considering the memoirs as a source for reconstructing not only the historical, but also the artistic and sensory model of Poltava in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Key words: memoirs, Ivanenko, Poltava, image of the city, visibility, soundscape, urban culture.

Постановка проблеми та її актуальність.

У сучасній гуманітаристиці мемуарний текст дедалі частіше розглядається не лише як історичне свідчення, а як форма культурної репрезентації. Особливо продуктивним у цьому сенсі є аналіз міста як культурно-історичної локації, що в особистих спогадах очевидця постає не тільки як сукупність подій і фактів, а як пережита автором чуттєва реальність. Для мистецтвознавства це відкриває можливість працювати з мемуарами як із джерелом сенсорної історії і дає змогу усебічно реконструювати образ міста, крізь призму мистецтвознавчих категорій, таких як видовищність, акустика, ритм, просторова драматургія тощо.

У мемуарах Дмитра Іваненка про Полтаву (Іваненко Д. А. Записки и воспоминания 1888–1908 гг. Полтава : Полтавский голос, 1909. 285 с.) місто постає не тільки як адміністративний, соціальний чи політичний осередок, а як складно організований візуально-звуковий світ, розмаїте наповнення якого (архітектура, ландшафт, площі, парки, храми, театри, вокзали, звуки садових концертів, дзвони, промови, шум юрби тощо) формує цілісний урбаністичний образ.

Образ Полтави межі XIX–XX століть у спогадах Д. Іваненка не є статичним. Він послідовно й динамічно розгортається у тексті автора у сценах щемливих вражень від зустрічі з минулим, емоцій від захоплюючих зустрічей і прогулянок, спостереженнях за перебігом суспільних подій, святкувань, мітингів, проведів і жалоби; відвідувань театральних і музичних вечорів, вболіванні за перебігом міських соціальних суперечок і конфліктів, особистих переживаннях кар'єрних і суспільно значимих подій.

Мета статті – схарактеризувати механізми формування візуально-звукового образу Полтави кінця XIX – початку XX століть у мемуарах Дмитра Іваненка, визначити мистецтвознавчий потенціал спогадового тексту.

У пропонованій статті спогади Д. Іваненка використовуються як емпіричний матеріал для аналізу поставленої проблеми й ілюстрації історико-культурного контексту доби. Відповідно до редакційних вимог джерело відсутнє у списку використаної літератури до статті, оскільки є російськомовним. Цитати зі спогадів у пропоно-

ваній публікації перекладено українською мовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вивчення образу міста має розгалужену традицію в сучасній гуманітаристиці й перебуває на перетині урбаністичних студій, культурології, історії пам'яті, літературознавства, гуманітарної географії та мистецтвознавства. Упродовж останніх десятиліть місто дедалі частіше розглядається не лише як адміністративно-територіальна чи архітектурна цілісність, а як складний культурний феномен, у якому простір, пам'ять, тілесний досвід, соціальні практики й художні форми репрезентації взаємодіють між собою. Такий підхід особливо важливий для аналізу мемуарних текстів, оскільки в них міський простір постає не у вигляді нейтрального опису, а як пережита, емоційно забарвлена й ретроспективно впорядкована реальність.

Одним із засадничих для осмислення міста як образної структури залишається дослідження К. Лінча (Lynch, 1964), у якому міський простір розглянуто крізь досвід сприйняття, руху, пам'яті та впізнавання просторових домінант. Значення цієї концепції для пропонованої статті полягає в тому, що вона дає змогу розглядати місто не лише як фізичне середовище, а як систему образів, сформовану в досвіді людини. Важливим продовженням цієї оптики є праця А. Гюйссена (Huyssen, 2003), де місто постає як палімпсест пам'яті, у якому сучасне нашаровується на минуле, а простір зберігає сліди подій, ритуалів, історичних травм, урочистостей і забуттів. У такому контексті Полтава у спогадах Д. Іваненка може бути осмислена не як сукупність топографічних реалій, а як простір пам'яті, де архітектурні об'єкти, вулиці, площі, установи й публічні локації набувають значення через авторське переживання.

В українській гуманітаристиці близькими до цієї проблематики є праці І. Колесник та Г. Сікори. І. Колесник (Колесник, 2012), розглядаючи ментальне картографування, наголошує, що історик має справу не лише з географією місця, а з просторово організованими уявленнями, у яких поєднуються раціональне, уявлене, культурно зумовлене й особистісно пережите. Г. Сікора (Сікора, 2016), аналізуючи текст міста як лінгвістичний феномен, пропонує трактувати міський простір як знакову

структуру, утворену сукупністю культурних кодів, мовних моделей і способів рецепції. Для дослідження мемуарів Д. Іваненка ці підходи є продуктивними, оскільки його текст фактично формує індивідуальну карту Полтави, де просторові орієнтири нерозривно пов'язані з пам'яттю, оцінкою, емоцією й атмосферою.

Поглиблення урбаністичної проблематики в сучасній гуманітаристиці пов'язане також із розвитком сенсорної історії та *sound studies*. У працях М. Сміта (Smith, 2007; Smith, 2021) обґрунтовано необхідність вивчення минулого через історично змінні форми чуттєвого досвіду, зокрема через зір, слух, запах, дотик і тілесне переживання простору. Такий підхід дає змогу вийти за межі традиційного візуально-описового аналізу міста й розглядати урбаністичне середовище як багатосенсорну реальність. Для звукового виміру особливе значення має концепція *soundscape* Р. Мюррея Шафера (Schaffer, 1993), що дозволяє трактувати звуки довкілля як структурні елементи культурного досвіду. У цьому ракурсі дзвони, музика, голоси, шум натовпу, вокзальні сигнали, тиша чи акустичне напруження публічного простору набувають значення повноцінних маркерів міського життя.

Важливим для цієї статті є й досвід дослідження історичної змінності культури слухання. Е. Томпсон (Thompson, 2004) показала, що звукове середовище модерної доби пов'язане не лише з акустикою як фізичним явищем, а й із соціальними практиками, технологіями, архітектурою та способами слухання. Новіші праці розширюють можливості аналізу міських звукових ландшафтів. Зокрема, С. Маррі (Marry, 2011) розглядає *urban soundscape* як поєднання акустичного й просторового сприйняття, а Ю. Мюллер (Müller, 2012) пов'язує звук із пам'яттю та історичним досвідом. У контексті мемуарного тексту Д. Іваненка ці підходи є особливо релевантними, оскільки звук у його спогадах майже ніколи не існує сам по собі: він означає характер події, емоційний стан натовпу, ритуальний статус моменту, ступінь соціальної напруги або, навпаки, урочистого піднесення.

Окрему групу становлять дослідження мемуарів як історичних джерел та его-документів. У вітчизняному джерелознавстві й гуманітаристиці мемуари тривалий час розглядалися переважно як джерело фактографічної інформації, однак нині дедалі більша увага приділяється їхній жанровій синтетичності, комунікативній природі, суб'єктивності й культурно-репрезентативному потенціалу. Н. Любовець (Любовець,

2010) підкреслює, що мемуари є не лише історичним і біографічним джерелом, а й складним культурно-історичним феноменом, який потребує аналізу з урахуванням специфіки авторської пам'яті, ретроспективного добору подій і жанрових особливостей спогадового письма. А. Торопцева (Торопцева, 2019) акцентує на мемуарах як історичних джерелах особового походження, для яких принциповими є суб'єктивність, авторська позиція та ретроспективність нарації. А. Сичевський (Сичевський, 2023), розглядаючи мемуари як его-документи, наголошує на їхній автобіографічній природі, наративній організації та потребі інтерпретувати подію крізь призму самопрезентації автора.

Зазначені підходи важливі для цієї статті тому, що дозволяють працювати зі спогадами Д. Іваненка не як із простим літописом подій полтавського життя, а як із текстом, у якому міський простір уже пройшов крізь авторське сприйняття, пам'ять, емоційний досвід і композиційну організацію. Іваненко не лише фіксує події, місця й постаті, а вибудовує послідовність сцен, у яких місто набуває візуальної виразності, акустичної наповненості та емоційної динаміки. Саме тому його мемуари можуть бути залучені не лише до історичного чи краєзнавчого аналізу, а й до мистецтвознавчого дослідження урбаністичного образу.

У межах українських студій найближчою до проблематики цієї статті є праця Р. Голика (Голик, 2008), присвячена образу Львова в польській та українській мемуаристиці XIX – початку XXI століття. У ній підкреслено продуктивність використання мемуарного матеріалу для реконструкції міста як культурного, емоційного й інтелектуального середовища. Водночас щодо Полтави існує також дослідження Р. Демченка (Демченко, 2019), у якому досліджено географію звукового ландшафту міста, водночас розкриваючи його в географічній, а не мистецтвознавчій чи мемуарно-репрезентативній площині.

Отже, наявна історіографія створює необхідне теоретико-методологічне підґрунтя для аналізу міського образу, сенсорного досвіду, звукового ландшафту та мемуарного письма. Водночас вона не заповнює тієї дослідницької лакуни, на яку спрямована ця стаття. Візуально-звуковий образ Полтави межі XIX–XX століть у спогадах Д. Іваненка досі не був предметом окремого мистецтвознавчого аналізу. Саме тому звернення до цього мемуарного тексту дає змогу змістити дослідницьку оптику: від спогадів як сховища фактів – до спогадів як художньо й сенсорно організованої репрезентації міського простору, у якій

зорова, акустична й емоційна складові формують цілісний образ Полтави.

Виклад основного матеріалу. Іваненко починає спогади з епізоду свого повернення в місто. *«Я знову в'їжджав у Полтаву зимового морозного вечора. Кажу “знову”, бо раніше, уперше, шістнадцять років тому, я в'їжджав до Полтави у спекотний, сонячний серпневий день. < > Тоді й тепер – яка різниця! Тоді мені було 12 років, тепер – недовві 30; тоді, проїжджаючи вулицями Полтави, я від захоплення й цікавості не міг всидіти на повозі, – тепер я насилу стримую тяжкі зітхання, < > згадуючи чарівний Київ...»* (Іваненко, 1909: 3).

У цьому початковому фрагменті автор вводить читача в атмосферу Полтави через нашарування власних спогадів. Місто відкривається Іваненкові не як об'єктивна реальність, а як простір емоційно навантаженої пам'яті, у якому теперішнє сприйняття співвідноситься з минулим життєвим досвідом. Образ Полтави вимальовується на контрасті: спекотний, сонячний серпневий день першого приїзду протиставлений зимовому морозному вечорові повернення; цікавість дванадцятирічного хлопця – ностальгічному смутку дорослої людини.

Після двох днів важкої дороги нічна й безлюдна Полтава сприймається мандрівником як похмуре й гнітюче місто. Автор описує свої враження від пересування широкою Кременчуцькою вулицею. *«Полози скрипіли і втомлені “коняки” везли сани. Морок < > де-не-де прорізувало світло ліхтарів біля заїжджих дворів; безлюддя порушували лише наші сани, а тишу – собачий гавкіт та окрики мого візника: “Но, но, – скоро відпочивати будемо!...”»* (Іваненко, 1909: 3). У цьому фрагменті зорове й акустичне взаємно доповнюють один одного, створюючи приглушений образ застиглого, напівпорожнього нічного простору. Поволі руху місто починає проступати силуетами архітектурних споруд, що ніби вириваються із темряви, як кадри з кінофільму, підсилюючи колись пережиті емоції автора. *«Ось, ніби середньовічний замок вимальовувався у темряві дім Абазі; ось довга споруда єпархіального жіночого училища; далі нависла – я навіть здригнувся – похмура триповерхова громада семінарії. Скільки спогадів пробудила ця будівля, і всі вони були якісь невеселі; так само й далі – будинок духовного училища... Ніби я знову взявся читати нудну книгу, яку з першого разу ледве здолав...»* (Іваненко, 1909: 3). Як бачимо, у цьому початковому епізоді кожен візуальний і звуковий образ має своє смислове навантаження. Скрип саней, що супроводжує рух, гавкіт

собак як ознака настороженості й порушення приватного простору, окрики візника, що символізують трудовий ритм дороги; нічна темрява вулиці, яку де-не-де прорізає світло ліхтарів, створюють відчуття протяжності, монотонності, втоми. Впізнавані будівлі стають подразниками пам'яті, пробуджують невеселі спогади дитинства, нагадують про досвід нелегкої колись праці, емоційного напруження, особистих невдач. Полтава постає як своєрідний архів спогадів автора, здатний повернути його до певного стану, часу, переживання.

У подальших епізодах спогадів Іваненко переводить сенсорне сприйняття Полтави до простору адміністративних установ. Автор подає опис Полтавської казенної палати, організації, де отримав своє перше по приїзду в Полтаву місце працевлаштування. *«Одного березневого, не надто привітного ранку я підіймався до казенної палати брудними сходами, від яких ішов якийсь специфічний запах. < > солдатського сукна, поту, змащених дьогтем чобіт, – усе це, у поєднанні з чорнилом і папером, створювало специфічну атмосферу» < > Стоячи біля вікна, я чекав своєї долі. Чиновники за реєстраторським столом розбирали купи пакунків і скрипіли перами»* (Іваненко, 1909: 5). У цьому епізоді передані автором зорові й ольфакторні відчуття формують образ бюрократичної казенної інституції, що асоціюється з осередком застою, бруду, затхлості, приглушеної монотонності, механічності, де люди ніби не живуть, а відбувають присутність. Іваненко описує свій стан під час канцелярської служби через соматизовану метафору: душевна пригніченість набуває форми фізичного тягаря – *«Щось тиснуло, важкий камінь лежав на серці...»* (Іваненко, 1909: 6).

Сенсорний образ владно-бюрократичної Полтави доповнює дім полтавського губернатора Яновського. Описуючи його, Іваненко виступає як надзвичайно точний спостерігач людської поведінки. Присутність влади тут акустично зрима. *«У приймальні губернатора – ні душі. Холодно, моторошно. Мертва тиша. Десять цокав годинник. У великій залі, куди двері відчинялися просто з приймальні, – теж безлюдно. Я обережно кашлянув – і гул покотився всіма кімнатами»* (Іваненко, 1909: 11). У цьому фрагменті приймальня полтавського очільника постає як простір акустично організованого напруження. Іваненко майже не описує навколишній інтер'єр, натомість фіксує холод, безлюддя, «мертву тишу», цокання годинника й гул, що розходить кімнатами після обережного кашлю: порожній простір ніби повертає йому його власний звук, підсилюючи відчуття напруги очікування, невизначеності, самотності.

Візуальній появі губернатора передуює його акустичне наближення: *«За дверима праворуч, у кабінеті, почулися гучні кроки; двері швидко відчинилися, і до мене, стукаючи каблуками об підлогу, попрямував пан у генеральському сюртуці»* (Іваненко, 1909: 11). У цьому епізоді ритм ходи й стукіт чобіт у порожнечі приймальні є звуковим образом влади, яка ще не промовила й не з'явилася, але вже присутня.

У наступних розділах мемуарів візуально-звуковий образ Полтави розгортається вже у просторі громадської публічності. Іваненко описує події з нагоди відкриття пам'ятника Іванові Котляревському 1903 року, коли місто постає осередком колективного піднесення, своєрідною сценою загальноміського свята. Автор підкреслює винятковість цієї події: *«Жоден зі старожилів не пригадає, щоб Полтава коли-небудь була так урочисто налаштована, як у цей знаменний для України <...> день»* (Іваненко, 1909: 212). Святковий настрій охоплює міські вулиці, будинки, площі, установи й самих мешканців. *«Зранку вулиці ожили строкато вбраним натовпом, здебільшого в національних малоросійських костюмах. <...> Навколишні будинки були прикрашені прапорами, зеленими гірляндами та квітами»* (Іваненко, 1909: 212). У цьому описі Полтава набуває виразної святкової візуальності: її образ вибудовується через строкатість натовпу, національні костюми, прапори, зелень, квіти, урочисто прикрашені фасади.

Відкриття пам'ятника постає не лише як зорове, а й як акустичне дійство. Святковість формується через голоси, молебень, оплески, промови, співи, вигуки «слава». Пам'ятник відкривається не в мовчанні, а в атмосфері колективної реакції, де звук стає важливою формою громадської присутності. Урочиста атмосфера продовжується й під час вечірнього засідання Полтавської думи. Іваненко докладно фіксує декоративне оформлення зали: *«Глядацька зала була дуже гарно, від верху до низу, задрапірована рушниками, хустками, "квітками"; на бар'єрі лож бельетажу, навколо всієї зали, були розвішані вінки, покладені вранці до підніжжя пам'ятника Котляревському. <...> дуже багато чоловіків, а ще більше дам були в строкатих, гарних українських костюмах»* (Іваненко, 1909: 212). У цьому описі місто постає як сцена пам'ятної урочистості, загальнонаціонального піднесення.

Варто зауважити, що у своїх спогадах Іваненко особливо чутливий до конфліктного звучання міста. Найвиразніше цей аспект проявляється у сценах, пов'язаних із заборонаю українських промов під час «котляревських днів». Автор прямо

зазначає, що через скандал *«урочисте засідання Полтавської міської думи 30 серпня, присвячене пам'яті "рідного" поета І. П. Котляревського, довелося перервати»* (Іваненко, 1909: 215). Уже саме це формулювання є показовим: урочистість переривається не випадково, а через мовне обмеження, тобто через заборону певного звучання в публічному просторі. Наступне засідання, що відбулося 9 вересня, Іваненко описує вже в іншій тональності. Воно пройшло *«без будь-якої урочистості»*: публіки було чимало, але гласних мало, а *«в залі висіла тяжка атмосфера»*; вирази облич *«отців»* міста свідчили про *«пригнічений стан їхнього духу»* (Іваненко, 1909: 215). Після попереднього свята, сповненого музики, овацій і вигуків, постає інший акустичний стан – приглушеність, внутрішня скутість, тиша після скандалу. Зала ніби ще пам'ятає перервані голоси. Причину цієї напруги Іваненко формулює чітко: міський голова В. П. Трегубов оголосив розпорядження губернської адміністрації *«і в цьому засіданні, яке є ніби продовженням засідання 30 серпня, не допускати, згідно з телеграмою міністра внутрішніх справ, у жодному разі читання адресів і привітань малоросійською мовою»* (Іваненко, 1909: 216). Отже, предметом конфлікту стає не сам текст привітань, а його публічне звучання. Українська мова допускається як написаний знак, але не як голос, що може прозвучати в залі думи. Саме тому реакція гласних набуває принципового значення. За свідченням Іваненка, вони *«запротестували»*, а Черненко, Зінов'єв, Казін і Сосновський запропонували оскаржити це розпорядження в Сенаті й до його рішення *«не читати жодного з привітань, що залишилися непрочитаними»* (Іваненко, 1909: 216). У такому рішенні мовчання стає вже не пасивним наслідком заборони, а формою протесту: якщо голоси не можуть прозвучати рівноправно, урочистий ритуал припиняється.

Масштаб конфлікту підкреслює статистика привітань: міське управління отримало 208 привітань російською мовою, 238 – «малоросійською», а решту – французькою та чеською; вони надходили *«з різних установ, товариств і від приватних осіб з усіх кінців південно-руського краю, віддалених куточків Росії, зарубіжної Русі – Галичини і Буковини, з деяких міст Західної Європи і навіть з Америки»* (Іваненко, 1909: 216). Отже, йшлося не про локальну мовну суперечку, а про широку культурну мережу голосів, спрямованих до Полтави. Заборона їх читання символічно звужувала простір української присутності саме в момент ушанування автора, який уособлював початок нової української літератури.

Іваненко фіксує й реакцію тих, чий привітання були усунені з публічного звучання: *«одні з депутатів із малоросійськими адресами вручили їх мовчки, інші зовсім відмовилися передати свої привітання»* (Іваненко, 1909: 216). Тут мовчання також не є нейтральним. Мовчазне вручення або відмова передати адресу стають жестами публічного спротиву: там, де голос заборонено, промовляє сам жест. Особливо показовою є полеміка навколо вчинку Міхновського, який, за словами Старицького, узяв адресу, написану українською мовою, до кишені й передав думі лише порожню папку. Іваненко наголошує, що суть справи полягала не в тому, *«кинув»* Міхновський папку чи *«з ввічливим поклоном передав її міському голові»*, а в тому, що він передав саме *«порожню папку»*, у чому не можна було не побачити *«знуцання над тією установою, для якої призначалося привітання»* (Іваненко, 1909: 217). Відсутність тексту, порожня папка, мовчазна дія стають такими ж виразними, як промова чи вигук. Місто говорить не лише голосами, а й паузами, жестами, демонстративними відмовами. Завершальне зауваження Іваненка про рішення Сенату лише підсилює символічний сенс конфлікту: *«сенат за скаргою думи визнав заборону читання привітань малоросійською мовою неправильною»* (Іваненко, 1909: 217). Заборонений голос виявляється не випадковим порушенням урочистого порядку, а частиною ширшої боротьби за право української мови бути почутою в офіційному публічному просторі Полтави.

Після цього Іваненко повертається до святкової частини урочистостей, і контраст стає ще відчутнішим. Наступного дня у Просвітницькому домі відбувся літературно-музичний ранок, на якому *«хором, більше ста осіб, і оркестром, що прибув із Києва, диригував М. Лисенко»*, а публіка влаштувала йому *«шумні овації»* (Іваненко, 1909: 218). Сам спектакль, за словами автора, пройшов *«урочисто і шумно»*: корифеї української сцени виконали *«Наталку Полтавку» «на славу»* (Іваненко, 1909: 218). Отже, поруч із забороненим голосом офіційної зали у Полтаві існує й інший простір звучання – музичний, театральний, емоційно відкритий. У ньому українська культура постає не як предмет адміністративного контролю, а як жива мистецька подія.

На початку ХХ століття Полтава у спогадах Іваненка постає не лише як місто пам'яті, адміністративної тиші чи урочистої публічності, а й як активний музично-театральний осередок. Її культурне життя дедалі виразніше виходить у відкритий міський простір, охоплюючи не тільки

середовище інтелігенції та місцевої еліти, а й ширші верстви містян. Театр, музика, аматорські виступи, гастрольні події й публічні зібрання формують нову акустику Полтави – шумну, багатолюдну, емоційно насичену. У цьому контексті звук стає ознакою не лише мистецької активності, а й демократизації міського життя.

Особливо показовими є епізоди, пов'язані з літнім театром в Олександрівському парку. Простір, який раніше асоціювався з тишею, прогулянками й відпочинком обмеженого кола містян, поступово перетворюється на місце масового дозвілля. Іваненко зазначає, що цей куточок, який колись *«... служив головно прихистком для літніх прогулянок і відпочинку місцевої еліти, перетворився на місце безперервних публічних зібрань, куди щовечора сходилися тисячі людей з околиць, здійснали неймовірну пилюку, лузали насіння, – а в театрі щодня гриміла музика»* (Іваненко, 1909: 145). У цій сцені візуальне й звукове зливаються в образ нового міського дозвілля. Масовий рух публіки, пилюка, вечірні скупчення людей, гомін натовпу й музика, що *«гримить»* у театрі, передають не просто пожвавлення культурного життя, а зміну самого характеру міського простору. Полтава починає звучати інакше: вже не камерно й вибірково, а відкрито, багатоголосо, з участю широкої публіки. Саме тому літній театр у спогадах Іваненка постає не лише мистецьким майданчиком, а знаком ширшого процесу – перетворення культури на доступну форму міської присутності.

У подальших епізодах мемуарного тексту постійно повторюється одна важлива модель: Полтава постає як місто-сцена. Публічна акустика Полтави у спогадах Іваненка не обмежується святковими, театральними чи музичними формами міського життя. На початку ХХ століття вона набуває й іншого, тривожного звучання, пов'язаного з російсько-японською війною 1904–1905 років. Якщо в епізодах урочистостей і театального дозвілля місто звучить як простір колективного піднесення, то у сценах проводів військових ешелонів ця багатоголосість сповнюється відчуттям тривоги, передчуттям втрати.

Осередком, у якому концентрується образ війни, стає вокзал. Як пише Іваненко, *«перший ешелон військ Полтавського гарнізону вирушив 11 травня, близько дев'ятої години вечора. Натовп із найрізноманітнішої публіки почав рухатися до вокзалу Південних залізниць уже з четвертої-п'ятої години»* (Іваненко, 1909: 233). У цьому фрагменті спогадів рух натовпу, часовий проміжок між раннім сходженням людей та вечірнім відходом ешелону передають напружену атмос-

феру очікування, формуючи візуальну драматургію епізоду.

Поруч із пероном автор бачить місце, де вантажили військоове майно: *«Робота тут кипіла. По проведеній сюди гілці подавали вагони – і в них “вантажили” коней, екіпажі, масу скринь, кошиків, сіно, різні клунки, одяг і домашній мотлох»* (Іваненко, 1909: 233). У цій сцені війна постає не абстрактною політичною подією, а матеріальною, майже побутовою реальністю. *«Спитнілі, засмаглі солдати металися, поспішаючи закінчити роботу вчасно»; поряд стояли «натовпами зацікавлені, а більше родичі й знайомі тих, хто від’їжджав»; багато було «сільських жителів – мужиків і баб», які сиділи на землі або стояли засмучені* (Іваненко, 1909: 233). Деякі групи людей розташовувалися просто *«на піску або в затінку дерева»*, розстеляли скатертину, на якій *«красувалася пляшка і всяка їжа – паляниці, ковбаси, сало»* (Іваненко, 1909: 233). Так у просторі міського вокзалу виникає своєрідний народний ритуал проводів, де передчуття війни поєднується з побутом, трапезою, родинною близькістю й останніми хвилинами спільності. Акустика цього простору ще не є трагічною. *«Навколо веселий гомін, примовки, сміх – сумних, невеселих облич серед солдатів жодного»* (Іваненко, 1909: 233). У передчутті трагедії місто ніби намагається звучати бадьоро, голосно, впевнено. Сміх і жарти приховують тривогу, а патріотичне піднесення ще переважає над усвідомленням майбутніх втрат. Люди *«бадьоряться, намагаються здаватися спокійними, перебільшено голосно сміються, безтурботно жартують»*, раптом *«зрадливий м’яз на обличчі здригнеться, очі затуманяться – і голос якось неприродно нервово задзвенить»* (Іваненко, 1909: 233). У цьому спостереженні проявляється мемуарна точність Іваненка: звук видає те, що ще приховується в жестах і словах. Війна змінює місто не тільки ззовні, а й сам тембр людської присутності в ньому.

Особливо емоційно забарвленими є індивідуальні сцени прощання. Автор бачить штабскапітана Лунда – «Лундика», як його всі називали, – з маленьким сином на руках: *«Білявий, кучерявий хлопчик обвив рученятами його шию, міцно притулившись щокою до щоки»* (Іваненко, 1909: 233) – деталь, що переводить велику воєнну подію в площину тілесного, родинного, майже беззахисного переживання. Ретроспективне запитання автора – *«чи передчував він, що востаннє обіймає свого “тата”?»* – накладає на сцену проводів тінь майбутньої втрати. Те, що в момент прощання ще сприймалося як тимчасове розставання, у пам’яті автора вже позначене трагізмом.

«Юрба густішає. З міста все прибувають нові проводжаючі. Простір вокзалу наповнюється рухом і голосами: денички снують у натовпі, родичі збираються навколо офіцерів, виголошуються тости, з різних кінців перону лунає гучне “ура”» (Іваненко, 1909: 234). Автор відтворює багатоголосся міста, у якому намагаються проводити на війну урочисто, голосно, ритуально.

«Раптом заграла музика, понеслися звуки маршу, – але який сумний мотив! Юрба якось притихла, і всі повернули голови [в] один бік» (Іваненко, 1909: 234). У цій сцені автор підкреслює парадоксальність воєнного маршу: замість очікуваного піднесення й мужності мелодія сприймається майже трагічно, підсилюючи тривогу невідвортної розлуки.

Далі Іваненко створює майже кінематографічний образ появи військового поїзда: *«Під звуки музики з боку “Сортувальної” повільно, немов лавируючи між лініями рейок, підпливає ланцюг вагонів, підштовхуваний локомотивом, якого навіть не видно»* (Іваненко, 1909: 234). Вагонний ряд рухається *«повільно, повільно»*, вагони *«пливуть»* далі й далі, *«голова крутиться – а вагони все плывуть. Нескінченний ланцюг вагонів, ущерт набитих солдатами»* (Іваненко, 1909: 235). Візуальне й звукове тут з’єднані в один потужний образ. Далі звучить гучний голос священника Гапановича, його натхненна, енергійна промова ненадовго викликає загальний підйом. Постає сцена *«мовчазного прощання <...> усе частіше й частіше прориваються чийсь ридання, насилу заглушувані...»* (Іваненко, 1909: 235). Вияв людських емоцій у цьому епізоді руйнує офіційну риторику бадьорості й відкриває справжній сенс події.

Кульмінація настає з відходом поїзда: *«Знову заграла музика. Поїзд здригнувся. Раз, другий – і тихо, тихо рушив з місця. Знову замерхтіли вагони. Залунало “ура”... Усі схвильовані, біжать слідом за поїздом, махають хустками, капелюхами. З поїзда також несеться... “ура”»* (Іваненко, 1909: 235). Серед загального шуму й руху Іваненко раптом зупиняє погляд на майже символічній деталі: *«на відкритій платформі [стоїть] вартовий, немов статуя, спокійний, серйозний, спершись на рушницю; він ніби іронічно дивиться навколо...»* (Іваненко, 1909: 235). Нерухома постать вартового, різко виокремлена на тлі збудженого натовпу, підсумовує образ вокзалу як пограничного простору, де приватне горе, державний ритуал, військова дисципліна й масова емоція сходяться в єдиному напруженому звучанні.

Висновки. Мемуари Дмитра Іваненка дають змогу реконструювати Полтаву межі XIX–XX сто-

літь як багатошаровий візуально-звуковий образ. У спогадах він формується через змістовні описи подій, емоцій, станів, які спостерігає, переживає, або у яких бере участь сам автор.

Передусім це місто-спогад: повернення до Полтави актуалізує в Іваненка переживання, пов'язані з досвідом дитинства. Далі – *місто-інституція*, де простори влади й бюрократії представлені через власну акустику й тілесність. Також Полтава постає як *місто-сцена*: парк, літній театр, дума, собор, площа, Просвітницький дім і вокзал перетворюються на місця колективної присутності, де міське життя розгортається через рух людей, жести, інтонації, промови, музику, оплески, мовчання й реакції натовпу. Іваненко, маючи досвід журналіста й уважного спостерігача громадського

життя, часто описує Полтаву панорамно-сценічно. Такі події, як відкриття пам'ятника І. П. Котляревському, засідання думи, діяльність літнього театру, політичні зібрання чи проводи військових ешелонів, у його спогадах набувають візуально-звукової, драматургічної виразності.

Отримані результати дають підстави розглядати мемуари Іваненка не тільки як цінне джерело до історії Полтави, а й як матеріал для мистецтвознавчого аналізу міської культури. Подальше їх вивчення може бути спрямоване на зіставлення мемуарного образу Полтави з іншими регіональними образами українських міст, а також загалом на поглиблення досліджень сенсорної історії, візуально-звукового ландшафту й театралізації міського простору в українській культурі модерної доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Демченко Р. Географія звукових ландшафтів міста Полтави. *Українознавство*. 2019. № 2(71). С. 169–178. DOI: 10.30840/2413-7065.2(71).2019.169642.
2. Голик Р. Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці XIX – початку XXI ст. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2008. Вип. 17. С. 609–617.
3. Колесник І. І. Ментальне картографування та професія історика: між раціональним й уявленим. *Український історичний журнал*. 2012. № 5. С. 135–156.
4. Любовець Н. І. Вивчення мемуарів як історичного та біографічного джерела: до історіографії проблеми. *Українська біографістика*. 2010. Вип. 7. С. 66–104.
5. Сікора Г. Текст міста як лінгвістичний феномен. *Українська мова*. 2016. № 4. С. 122–135.
6. Сичевський А. О. Мемуари як его-документи: вектори автобіографічної нарації, засади використання та інтерпретація. *Інтермарум: історія, політика, культура*. 2023. № 13. С. 243–264. DOI: 10.35433/history.112066.
7. Торопцева А. Визначення поняття мемуарів як історичних джерел у зарубіжній історіографії. *Український історичний збірник*. 2019. Вип. 21. С. 178–191.
8. Huyssen A. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford : Stanford University Press, 2003. 192 p.
9. Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge, MA ; London : The MIT Press, 1964. 208 p.
10. Marry S. Assessment of Urban Soundscapes. *Organised Sound*. 2011. Vol. 16. № 3. P. 245–255. DOI: 10.1017/S1355771811000252.
11. Müller J. The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge. *Culture & Psychology*. 2012. Vol. 18. № 4. P. 443–464. DOI: 10.1177/1354067X12456716.
12. Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT : Destiny Books, 1993. 320 p.
13. Smith M. M. *Sensory History*. Oxford ; New York : Berg, 2007. 192 p.
14. Smith M. M. *A Sensory History Manifesto*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2021. 128 p.
15. Thompson E. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. Cambridge, MA ; London : The MIT Press, 2004. 510 p.

REFERENCES

1. Demchenko R. (2019). *Geohrafiia zvukovykh landshaftiv mista Poltavy*. [Geography of the soundscapes of the city of Poltava]. *Ukrainoznavstvo*. No. 2(71). 169–178. DOI: 10.30840/2413-7065.2(71).2019.169642. [in Ukrainian].
2. Holyk R. (2008). *Misto i yoho dusha: obraz Lvova u polskii ta ukrainskii memuarystytsi XIX – pochatku XXI st.* [The city and its soul: the image of Lviv in Polish and Ukrainian memoir writing of the 19th – early 21st centuries]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*. Issue 17. 609–617. [in Ukrainian].
3. Kolesnyk I. I. (2012). *Mentalne kartohrafovannia ta profesiia istoryka: mizh ratsionalnym y uiavlenym*. [Mental mapping and the historian's profession: between the rational and the imaginary]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. No. 5. 135–156. [in Ukrainian].

4. Liubovets N. I. (2010). Vyvchennia memuariv yak istorichnoho ta biohrafichnoho dzherela: do istoriohrafii problemy. [The study of memoirs as historical and biographical sources: on the historiography of the problem]. *Ukrainska biohrafistyka*. Issue 7. 66–104. [in Ukrainian].
5. Sikora H. (2016). Tekst mista yak linhvistychnyi fenomen. [The text of the city as a linguistic phenomenon]. *Ukrainska mova*. No. 4. 122–135. [in Ukrainian].
6. Sychevskiy A. O. (2023). Memuary yak eho-dokumenty: vektory avtobiohrafichnoi naratsii, zasady vykorystannia ta interpretatsiia. [Memoirs as ego-documents: vectors of autobiographical narration, principles of use and interpretation]. *Intermarum: istoriia, polityka, kultura*. No. 13. 243–264. DOI: 10.35433/history.112066. [in Ukrainian].
7. Toroptseva A. (2019). Vyznachennia poniattia memuariv yak istorichnykh dzherel u zarubizhnii istoriohrafii. [Defining the concept of memoirs as historical sources in foreign historiography]. *Ukrainskyi istorichnyi zbirnyk*. Issue 21. 178–191. [in Ukrainian].
8. Huyssen A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press. 192 p.
9. Lynch K. (1964). *The Image of the City*. Cambridge, MA; London: The MIT Press. 208 p.
10. Marry S. (2011). Assessment of Urban Soundscapes. *Organised Sound*. Vol. 16. No. 3. 245–255. DOI: 10.1017/S1355771811000252.
11. Müller J. (2012). The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge. *Culture & Psychology*. Vol. 18. No. 4. 443–464. DOI: 10.1177/1354067X12456716.
12. Schafer R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books. 320 p.
13. Smith M. M. (2007). *Sensory History*. Oxford; New York: Berg. 192 p.
14. Smith M. M. (2021). *A Sensory History Manifesto*. University Park: Pennsylvania State University Press. 128 p.
15. Thompson E. (2004). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. Cambridge, MA; London: The MIT Press. 510 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 37.015.3:37.011.3-051:159.942:78.071.2
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-14>

Алла ЛІСОВА,
orcid.org/0009-0005-0756-5463
кандидат педагогічних наук,
викладач кафедри мистецьких дисциплін
Комунального закладу вищої освіти «Барський гуманітарно-педагогічний коледж
імені Михайла Грушевського»
(Бар, Вінницька область, Україна) allalisovaaa@gmail.com

Вікторія ШУБІНА,
orcid.org/0000-0001-6106-2537
викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки
та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(Хмельницький, Україна) viktoriaiph2013@gmail.com

Марина ІЛЕЧКО,
orcid.org/0009-0007-7915-2056
кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,
викладач кафедри музичного мистецтва
Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова
(Миколаїв, Україна) marinailechko1@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ТРИВОЖНІСТЬ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ РЕГУЛЯЦІЇ

Актуальність теми зумовлена зростанням уваги до психологічного благополуччя студентів мистецьких спеціальностей, зокрема в умовах підвищених вимог до публічного виконавства. Виконавська тривожність істотно впливає на якість професійної підготовки музикантів і проявляється у різних формах навчальної діяльності – від індивідуального фортепіанного виконання до колективної вокально-хорової практики. Особливого значення набуває дослідження ролі викладача як ключового суб'єкта формування безпечного освітнього середовища. Метою дослідження було виявлення психологічних особливостей взаємодії викладача і студента у процесі подолання виконавської тривожності; об'єктом дослідження виступає процес професійної підготовки студентів музичних спеціальностей. Методологічну основу становили положення психології музичної діяльності, педагогічної психології та теорії емоційної саморегуляції, було використано методи теоретичного аналізу, узагальнення та систематизації наукових джерел. У результаті дослідження було визначено основні чинники виникнення виконавської тривожності в наступних видах музичної діяльності: фортепіанному виконавстві, концертмейстерському класі, постановці голосу та хоровому диригуванні. Встановлено, що рівень тривожності значною мірою залежить від особливостей педагогічної взаємодії ступеня психологічної підтримки з боку викладача. Обґрунтовано доцільність переходу до партнерської моделі взаємодії, яка сприяє формуванню довіри, зниженню страху помилки та розвитку виконавської впевненості. Виявлено специфіку проявів тривожності у різних навчальних дисциплінах, що потребує диференційованого підходу в педагогічній практиці. Отримані результати можуть бути використані у процесі професійної підготовки майбутніх музикантів і вдосконалення педагогічної практики у закладах мистецької освіти.

Ключові слова: виконавська тривожність, педагогічна взаємодія, студент-музикант, фортепіанне виконавство, концертмейстерський клас, постановка голосу, хорове диригування, психологічна безпека, музична педагогіка, емоційна саморегуляція.

Alla LISOVA,
 orcid.org/0009-0005-0756-5463
 Candidate of Pedagogical Sciences,
 Lecturer at the Department of Art Disciplines
 Bar Humanitarian Pedagogical College named after Mykhailo Hrushevski
 (Bar, Vinnytsia region, Ukraine) allalisovaaa@gmail.com

Viktoria SHUBINA,
 orcid.org/0000-0001-6106-2537
 Lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training
 and Methods of Music Education
 Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy
 (Khmelnytskyi, Ukraine) viktoriaiph2013@gmail.com

Maryna ILECHKO,
 orcid.org/0009-0007-7915-2056
 Candidate of Art History, Leading Accompanist,
 Lecturer at the Department of Musical Art,
 Admiral Makarov National University of Shipbuilding
 (Mykolaiv, Ukraine) marinailechko1@gmail.com

PERFORMANCE ANXIETY IN MUSIC: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF REGULATION

The relevance of the study is the growing attention to the psychological well-being of students in arts disciplines, particularly under conditions of increased demands for public performance. Performance anxiety significantly affects the quality of professional training of musicians and manifests in various forms of educational activity from individual piano performance to collective vocal and choral practice. Particular importance is attached to investigating the role of the teacher as a key agent in creating a psychologically safe educational environment. The aim of the study was to identify the psychological characteristics of teacher–student interaction in the process of overcoming performance anxiety; the object of the study is the process of professional training of students in music specialties. The methodological framework is based on the principles of music psychology, educational psychology, and the theory of emotional self-regulation. The study employed methods of theoretical analysis, generalization, and systematization of scientific sources. The results of the study made it possible to identify the main factors contributing to performance anxiety in the following types of musical activity: piano performance, accompanying (collaborative piano) class, voice training, and choral conducting. It was established that the level of anxiety largely depends on the characteristics of pedagogical interaction and the degree of psychological support provided by the teacher. The study substantiates the feasibility of transitioning to a partnership-based model of interaction, which promotes trust, reduces fear of making mistakes, and fosters performance confidence. The specificity of anxiety manifestations in different academic disciplines has been revealed, which necessitates a differentiated approach in pedagogical practice. The findings can be applied in the professional training of future musicians and in improving pedagogical practices in institutions of arts education.

Key words: performance anxiety, pedagogical interaction, student musician, piano performance, accompanying class, voice training, choral conducting, psychological safety, music pedagogy, emotional self-regulation.

Постановка проблеми. Сучасний (XXI ст.) етап розвитку мистецької освіти характеризується зростанням вимог до психологічної стійкості майбутніх музикантів. У контексті інтенсифікації навчального процесу, розширення форм публічної презентації результатів діяльності студентів та підвищення конкуренції у професійному середовищі особливої актуальності набуває проблема виконавської тривожності. Вона проявляється як у сценічних умовах, так і в навчальному процесі під час індивідуальних занять, академічних виступів, роботи в ансамблі чи хоровому колективі. В своєму дослідженні В. Gómez-López, & R. Sánchez-

Cabrero (2023) систематизували підходи до роботи із тривожністю під час музичного виконання. Автори наголосили, що найефективнішим можна розглядати синтез когнітивно-поведінкових стратегій та методи тілесної регуляції.

В свою чергу R. Herman, & T. Clark (2023) відійшли від традиційної моделі трактування тривоги музичного виконавства та запропонували інший підхід. Автори обґрунтовували ідею розглядати тривогу як природну реакцію організму на значущу діяльність, що потребує мобілізації ресурсів. Ключовим висновком дослідження є необхідність зміни парадигми, відтак замість боротьби

з тривогою слід працювати з її інтерпретацією та прийняттям. Автори підкреслили, що саме когнітивне переосмислення власного стану відіграє вирішальну роль у трансформації тривоги з деструктивного фактора у потенційно корисний.

Два підходи до подолання тривоги музичного виконання, а саме експозиції у віртуальній реальності та тренінгу релаксації порівняли D. Bellinger, K. Wehrmann, A. Rohde, et al. (2023). Автори зазначили, що експозиція у віртуальній реальності виявляється більш ефективною у контексті адаптації до реальних сценічних умов, оскільки вона відтворює ситуації виступу та дозволяє поступово знижувати чутливість до стресових стимулів.

У своєму дослідженні A. J. A. Guyon, et al., (2022) розглядали взаємозв'язок між тривогою музичного виконання та станом потоку у студентів-класичних музикантів, з особливим акцентом на багатовимірну структуру цього феномена. Автори дійшли висновку, що тривога по-різному модулює окремі компоненти переживання потоку. Зокрема, присутність аудиторії виступає ключовим тригером змін у якості цього стану, посилюючи як когнітивне навантаження, так і емоційне напруження виконавців. В свою чергу, C. Cui, et al., (2024) вивчали взаємозв'язок між тривогою музичного виконання, педагогічною тривожністю та самоефективністю у майбутніх учителів музики, що дозволяє авторам вийти на комплексне розуміння психологічних факторів професійного становлення. Автори підкреслили, що музично-виконавська тривога прямо пов'язана з підвищенням рівня педагогічної тривоги, що свідчить про перенесення психологічних труднощів із виконавської діяльності у педагогічну сферу.

Попри наявність значного корпусу досліджень, існує низка аспектів, що залишаються недостатньо розробленими. Зокрема, потребує уточнення специфіка проявів виконавської тривожності у різних видах музично-виконавської діяльності, до прикладу фортепіанному виконавстві, концертмейстерській практиці, постановці голосу та хоровому диригуванні. Недостатньо вивченим залишається вплив стилю педагогічної взаємодії на формування психологічної безпеки студента в умовах різних навчальних форматів (індивідуального та колективного). Також відсутня цілісна система практичних рекомендацій, спрямованих на інтеграцію психологічних підходів у процес професійної підготовки музикантів.

У зв'язку з цим метою дослідження є виявити психологічні особливості взаємодії викладача і студента у процесі подолання виконавської тривожності в контексті фортепіанного виконавства,

концертмейстерського класу та вокально-хорових дисциплін. Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань: проаналізувати теоретичні підходи до розуміння виконавської тривожності; охарактеризувати стилі педагогічної взаємодії та їх вплив на емоційний стан студентів; з'ясувати специфіку проявів тривожності у різних видах музичної діяльності; визначити ефективні педагогічні умови її подолання.

Аналіз досліджень. Проблематика сценічного страху у вокалістів отримала висвітлення у дослідженні W. Hu (2024). Автор зосередив увагу на пошуку ефективних способів його регуляції. В дослідженні було доведено результативність когнітивних стратегій, пов'язаних із переосмисленням негативних установок та трансформацією внутрішнього діалогу, що сприяє зниженню рівня тривожності. В свою чергу, G. Güllü (2024) інтерпретував сценічний страх як багатовимірний феномен, що охоплює когнітивні, емоційні та фізіологічні складові діяльності музиканта. При цьому підкреслюється амбівалентність цього стану залежно від інтенсивності та індивідуальної інтерпретації виконавцем він може як дезорганізувати діяльність, так і виконувати мобілізаційну функцію (Sokoli et al., 2022, Rosset et al. 2022).

У дослідженні V. Candia та співавт. (2023) розглянуто роль повторюваного сценічного досвіду у зміні рівня виконавської тривожності. Отримані результати свідчать, що регулярне залучення до публічних виступів сприяє поступовому зниженню тривожних реакцій. Уникнення сценічних ситуацій, навпаки, закріплює страх, тоді як систематичне їх переживання запускає механізми звикання та десенсибілізації. У процесі такого досвіду відбувається переоцінка власних очікувань і страхів, що з часом знижує як когнітивні, так і фізіологічні прояви тривоги та підвищує впевненість виконавця (A. Racette et al. 2022).

Потенціал підготовки в умовах підвищеного тиску розкрито у роботі N. de Bie та співавт. (2024). Дослідники зробили акцент на розрив між репетиційною практикою та реальними умовами сцени. Відтак, застосування pressure training сприяє формуванню навичок регуляції уваги та емоційних станів, що дозволяє виконавцям зберігати стабільність функціонування навіть у стресових умовах, наприклад під час виступу на сцені.

Підходи до музичної освіти XXI ст. дедалі частіше відходять від моделей, заснованих на односторонній передачі знань (викладач-студент). Як зазначають J. I. Pozo та співавт. (2022), такі підходи не забезпечують достатнього розвитку творчої автономії студентів. У цьому контексті Y. Zhen і

B. Leung (2021) наголошують на необхідності оновлення педагогічних стратегій шляхом інтеграції інноваційних методик. Експресивність виконання при цьому розглядається як результат цілеспрямованого педагогічного впливу, що охоплює розвиток рефлексії, мотивації та усвідомленого ставлення до музичного матеріалу. Подібну позицію обґрунтовує N. Meissner (2020), підкреслюючи значення міждисциплінарного підходу, який поєднує психологічні, когнітивні та педагогічні компоненти. Дані дослідження також узгоджуються з висновками L. Moral-Bofill et al. (2022), M. Rosset et al. (2022) та M. Niering et al. (2023).

Модель індивідуальної зони оптимального функціонування (IZOF) у контексті виконавської тривожності була апробована Z. Yao і Y. Li (2022) на вибірці студентів-піаністів. Отримані дані свідчать, що вплив тривоги на якість виконання не є однозначно негативним і визначається індивідуальними межами оптимального емоційного збудження. Відхилення від цього оптимуму – як у бік підвищення, так і зниження – призводить до погіршення результатів. Зв'язок між рівнем перфекціонізму в студента і виконавською тривожністю було розглянуто у дослідженні Y. Yang, F. Schroeder та M. Roger (2023). Показано, що перфекціонізм виступає значущим психологічним чинником, причому його дезадаптивні форми найбільш тісно пов'язані з підвищеним рівнем сценічної тривоги.

Вплив тривожності на концертну діяльність піаністів досліджували E. Passarotto, F. Worschech та E. Altenmüller (2023). Встановлено, що її вплив не обмежується ситуацією виступу, а поширюється на повсякденну практику, змінюючи характер занять. Зокрема, підвищена тривожність знижує ефективність цілеспрямованої роботи та сприяє уникненню складних фрагментів, що підтверджується також даними Q. Wang і R. Yang (2024). Роль когнітивно-поведінкової терапії у подоланні виконавської тривожності розкрито у дослідженні Y. Guo (2025), де підкреслюється її комплексний вплив на когнітивний, емоційний і поведінковий рівні функціонування музиканта.

Ефективність підходу Acceptance and Commitment Therapy/Coaching у роботі з тривожністю досліджували S. E. Mahony, D. G. Juncos та D. Winter (2022). Результати свідчать про позитивний вплив групових програм на зниження тривожності та розвиток психологічної гнучкості студентів мистецьких спеціальностей.

Узагальнення даних щодо психічного здоров'я музикантів представлено у роботі M. Cardoso та співавт. (2025), де підкреслюється підвищений

ризик розвитку тривожних і депресивних станів у професійному середовищі. Сценічна тривожність розглядається як частина ширшого комплексу психологічного навантаження, що формується під впливом високих вимог до якості виконання, нестабільності професійного середовища та постійної оцінки з боку аудиторії. Як зазначають C. Spahn та співавт. (2024), вона часто поєднується зі стресом і депресивними проявами, утворюючи взаємопов'язану систему станів, що впливають на загальне функціонування музикантів.

Мета. Метою дослідження було виявлення та теоретичне обґрунтування психологічних особливостей взаємодії викладача і студента у процесі подолання виконавської тривожності в умовах різних видів музично-виконавської діяльності.

Виклад основного матеріалу. У процесі здійсненого теоретико-аналітичного дослідження встановлено, що виконавська тривожність студентів музичних спеціальностей постає як багатовимірне психолого-педагогічне явище, формування якого відбувається в умовах постійної взаємодії індивідуальних характеристик особистості, особливостей освітнього середовища та специфіки музично-виконавської діяльності. Узагальнення наукових джерел дало змогу окреслити виконавську тривожність як інтегративний стан, у якому поєднуються когнітивні, емоційні та фізіологічні процеси, що взаємно впливають один на одного і визначають загальний рівень психологічної напруги під час навчання та виконання музичного матеріалу. Виявлено, що інтенсивність тривожних переживань залежить від наступних чинників: ступеня усвідомлення ситуації оцінювання, значущості виконавського завдання для студента та характеру взаємодії з викладачем, який задає рамки сприйняття навчального процесу як безпечного або потенційно загрозливого.

Аналіз дозволив конкретизувати, що когнітивний компонент виконавської тривожності проявляється у формуванні стійких уявлень про можливість помилки як критичного порушення виконавського процесу. Емоційний компонент характеризується внутрішньою напругою, очікуванням негативної оцінки та переживанням невідповідності встановленим стандартам. В свою чергу, фізіологічні реакції організму можуть включати зміни ритму дихання, підвищення м'язового тону та нестабільність рухових дій, що безпосередньо впливає на якість виконання. Сукупність цих проявів формує стійкий стан психофізіологічного напруження, який може відтворюватися у схожих навчальних ситуаціях і закріплюватися як звична модель реагування (рисунк 1).

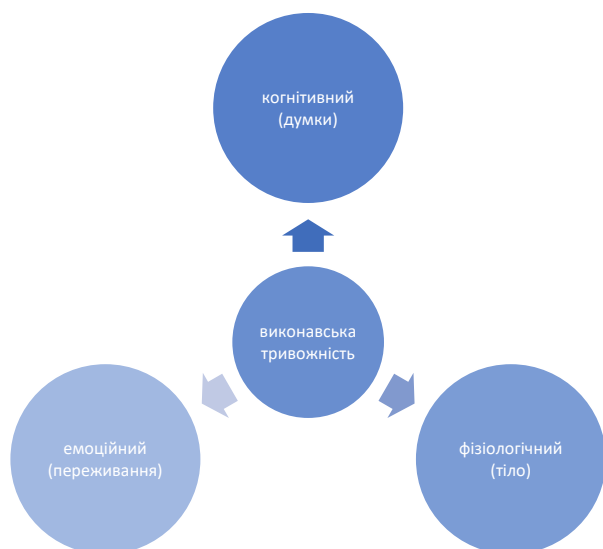


Рис. 1. Структура виконавської тривожності студента-музиканта

Джерело: розроблено авторами

Отримані результати дозволяють стверджувати, що характер педагогічної взаємодії виступає провідним чинником регуляції рівня виконавської тривожності. Встановлено, що стилі викладання, орієнтовані на жорсткий контроль та фіксацію помилок, створюють умови підвищеної психологічної напруги, яка з часом інтегрується у внутрішню структуру самосприйняття студента. У таких умовах формується стійка залежність від зовнішньої оцінки, що знижує рівень автономії та обмежує можливості творчої інтерпретації. Натомість педагогічна взаємодія, що базується на принципах підтримки, довіри та конструктивного зворотного зв'язку, сприяє формуванню стабільного емоційного фону та розвитку впевненості у виконавських діях. Виявлено, що саме якість комунікації між викладачем і студентом визначає спосіб інтерпретації помилки: як загрози або як ресурсу для подальшого вдосконалення.

Подальший аналіз результатів засвідчив наявність специфічних форм прояву виконавської тривожності залежно від виду музично-виконавської діяльності. У фортепіанному виконавстві домінує індивідуалізований характер переживань, який формується в умовах постійної концентрації на власних технічних і художніх параметрах виконання. Студент перебуває у ситуації безперервного внутрішнього моніторингу, що посилює когнітивне навантаження та ускладнює досягнення стану виконавської цілісності. У вище описаних умовах навіть незначні відхилення від очікуваного результату сприймаються як суттєві порушення, що активізує тривожні реакції.

У концертмейстерській практиці зафіксовано інший вектор формування тривожності, що пов'язаний із необхідністю координації спільної діяльності. Тут актуалізується соціальний аспект переживань, оскільки результат залежить від взаємодії з партнером. Виявлено, що в умовах ансамблевої гри тривожність часто виникає у зв'язку з невизначеністю, яка супроводжує живу взаємодію, та потребою підтримувати стабільність спільного звучання.

Дослідження особливостей постановки голосу засвідчило наявність тісного зв'язку між психологічним станом студента та функціонуванням голосового апарату. У цьому виді діяльності будь-яке емоційне напруження безпосередньо відображається на якості звуковидобування, що зумовлює швидке виникнення тілесних реакцій у відповідь на психологічний дискомфорт. Встановлено, що сприйняття вокального виконання як частини власної тілесної ідентичності підсилює чутливість до зовнішнього оцінювання та створює умови для формування підвищеної тривожності. Унаслідок цього зростає значущість педагогічного впливу, спрямованого на стабілізацію емоційного стану та формування відчуття внутрішньої опори.

У сфері хорового диригування виявлено специфіку, пов'язану з виконанням організаційно-лідерських функцій. Студент опиняється у ситуації публічного управління колективом, відтак тривожність у цьому випадку формується під впливом очікування відповідності ролі керівника. Встановлено, що відсутність достатнього досвіду керування посилює невпевненість і сприяє виникненню напруження, яке впливає на якість диригентських жестів і загальну організацію виконання.

Узагальнення результатів дозволило сформулювати певні уявлення про низку факторів, що впливають на рівень виконавської тривожності. До них належать індивідуальні характеристики студента (сюди можна віднести рівень сформованості самооцінки, досвід публічних виступів, особливості мотиваційної сфери), а також педагогічні умови, котрі включають стиль викладання, характер зворотного зв'язку та емоційний клімат навчального процесу. Значущу роль відіграють ситуаційні параметри, серед яких виокремлюються рівень публічності, складність репертуару та формат контролю знань. Встановлено, що взаємодія цих чинників формує індивідуальну траєкторію переживання тривожності, яка може змінюватися залежно від умов навчання.

Отримані результати дозволили виявити закономірності, пов'язані з трансформацією тривожності у процесі професійної підготовки. Було

Таблиця 1

Особливості прояву виконавської тривожності у різних дисциплінах

Вид діяльності	Основні тригери	Тип тривожності	Педагогічний акцент
Фортепіано	помилки, оцінка	індивідуальна	підтримка автономії
Концертмейстерство	партнер	соціальна	довіра
Вокал	тіло, звук	тілесно-емоційна	делікатний фідбек
Диригування	керування	лідерська	поступове ускладнення

Джерело: розроблено авторами

з'ясовано, що за наявності сприятливих педагогічних умов відбувається поступове зниження інтенсивності тривожних переживань та формування навичок саморегуляції. У даному контексті важливим є досвід успішного подолання складних виконавських ситуацій, який сприяє закріпленню позитивних установок і підвищенню рівня впевненості. Водночас за відсутності підтримки або за умов домінування негативного зворотного зв'язку тривожність має тенденцію до стабілізації та переходу у хронічну форму, що обмежує можливості професійного розвитку (Таблиця 1).

Аналіз отриманих даних дозволяє стверджувати, що ефективне регулювання виконавської тривожності пов'язане зі створенням безпечного освітнього середовища. Таким чином, результати дослідження підтверджують складний характер виконавської тривожності як явища, що формується у процесі багаторівневої взаємодії психічних і педагогічних факторів. Виявлені закономірності дозволяють розглядати педагогічну взаємодію як ключовий механізм регуляції емоційного стану студентів та як важливий ресурс підвищення ефективності музично-виконавської діяльності.

Висновки. Проведене дослідження дозволило деталізувати роль психологічної складової у процесі професійної підготовки музикантів та показало, що емоційний стан студента є тісно пов'язаним із якістю педагогічної взаємодії. Очікувано було встановити вплив виконавської тривожності на ефективність навчального процесу, однак отримані результати розширили це уявлення, продемонструвавши, що тривожність формується як результат системної взаємодії освітнього середовища, стилю викладання та специфіки виконавської діяльності.

У ході роботи підтверджено, що різні види музичної практики формують неоднакові психологічні стани, оскільки фортепіанне виконавство,

концертмейстерська діяльність, вокальна підготовка та хорове диригування висувають різні вимоги до емоційної та когнітивної регуляції студента. Водночас виявлено, що незалежно від виду діяльності ключовим регулятором рівня напруження виступає характер взаємодії з викладачем, що виявляється значущішим за суто технічні аспекти навчання. Практична значущість роботи полягає у можливості використання отриманих висновків для оптимізації педагогічних стратегій у мистецькій освіті, зокрема у напрямі створення більш збалансованого поєднання вимогливості та психологічної підтримки.

Порівняння отриманих результатів із початковими очікуваннями дослідження показало, що роль викладача виявилася значно ширшою, ніж передбачалося на початковому етапі, оскільки він виступає важливим фактором формування емоційної стабільності студента. Це дозволяє переосмислити традиційні підходи до музичної педагогіки, які переважно орієнтовані на результат, а не на процес психологічного становлення виконавця.

Разом із тим дослідження має певні обмеження, пов'язані з його теоретичним характером і відсутністю широкого емпіричного масиву даних, що не дозволяє повною мірою кількісно підтвердити виявлені закономірності. Також обмеженням виступає узагальнений характер аналізу, який не враховує індивідуальні особливості окремих освітніх закладів та конкретних педагогічних практик.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності емпіричної перевірки виявлених положень із використанням кількісних методів оцінювання рівня виконавської тривожності, а також у розробці практичних моделей педагогічної взаємодії, спрямованих на її зниження. Окремого вивчення потребує питання формування навичок емоційної саморегуляції у студентів-музикантів як складової їхньої професійної підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bellinger D., Wehrmann K., Rohde A. et al. The application of virtual reality exposure versus relaxation training in music performance anxiety: a randomized controlled study. BMC Psychiatry. 2023. Vol. 23. P. 555. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12888-023-05040-z>

2. Cardoso M., Leonido L., Pereira A., Morgado E. Mental health problems in professional musicians: A systematic review of stress, anxiety, and depression. *International Journal of Innovative Research and Scientific Studies*. 2025. Vol. 8, No. 2. P. 3611–3621. DOI: <https://doi.org/10.53894/ijirss.v8i2.6065>
3. Candia V., Kusserow M., Margulies O., Hildebrandt H. Repeated stage exposure reduces music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. P. 1146405. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1146405>
4. de Bie N., Hill Y., Pijpers J. R. R., Oudejans R. R. D. Facing the fear: A narrative review on the potential of pressure training in music. *Frontiers in Psychology*. 2024. Vol. 15. P. 1501014. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1501014>
5. Gómez-López B., Sánchez-Cabrero R. Contemporary trends in interventions for overcoming music performance anxiety. *Behavioral Sciences*. 2023. Vol. 13, No. 9. P. 720. DOI: <https://doi.org/10.3390/bs13090720>
6. Güllü G. Stage fright: Ways to alleviate the anxiety of a performing musician. *Turku: Turun ammattikorkeakoulu*, 2024. URL: <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-202404308529>
7. Cui C., Xie X., Yin Y. Exploring the relationships among music performance anxiety, teaching anxiety, and self-efficacy of Chinese preservice music teachers. *Frontiers in Psychology*. 2024. Vol. 15. P. 1373454. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1373454>
8. Guo Y. Psychological strategies for enhancing vocal performance: A theoretical and empirical review of cognitive behavioral therapy's role in managing performance anxiety. *Asia-Pacific Journal of Convergent Research Interchange*. 2025. Vol. 11, No. 6. P. 755–769. DOI: <http://dx.doi.org/10.47116/apjcri.2025.06.51>
9. Guyon A. J. A. A., Hildebrandt H., Güsewell A. et al. How audience and general music performance anxiety affect classical music students' flow experience. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 959190. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.959190>
10. Herman R., Clark T. It's not a virus! Reconceptualizing and de-pathologizing music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. P. 1194873. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1194873>
11. Hu W. Self-management of stage fright by vocal performers: Which techniques are most effective? *Current Psychology*. 2024. Vol. 43. P. 33105–33114. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12144-024-06849-x>
12. Yao Z., Li Y. Preliminary assessment of Individual Zone of Optimal Functioning model applied to music performance anxiety in college piano majors. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 764147. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.764147>
13. Yang Y., Schroeder F., Roger M. The role of perfectionism in music performance anxiety among university piano students in China. *Advances in Design, Music and Arts II*. Cham: Springer, 2023. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-09659-4_48
14. Mahony S. E., Juncos D. G., Winter D. Acceptance and commitment coaching for music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 830230. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.830230>
15. Moral-Bofill L., López de la Llave A., Pérez-Llantada M. C., Holgado-Tello F. P. Development of flow state self-regulation skills and coping with musical performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 899621. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.899621>
16. Meissner H. Theoretical framework for facilitating young musicians' learning of expressive performance. *Frontiers in Psychology*. 2020. Vol. 11. P. 584171. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171>
17. Niering M., Monsberger T., Seifert J., Mühlbauer T. The effects of psychological interventions on performance anxiety in performers and athletes. *Behavioral Sciences*. 2023. Vol. 13, No. 11. P. 910. DOI: <https://doi.org/10.3390/bs13110910>
18. Pozo J. I. et al. Learning and Teaching in the Music Studio: A Student-Centred Approach. Cham: Springer, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-86873-7>
19. Passarotto E., Worschech F., Altenmüller E. The effects of anxiety on practice behaviors and performance quality in expert pianists. *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. P. 1152900. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1152900>
20. Racette A., Tan J., Bhattacharya J. Flow in contemporary musicians: Individual differences in flow proneness, anxiety, and emotional intelligence. *PLOS ONE*. 2022. Vol. 17, No. 3. P. e0265936. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0265936>
21. Rosset M., Baumann E., Altenmüller E. A longitudinal study of physical and mental health and health-related attitudes among music students. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 885739. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.885739>
22. Sokoli E., Hildebrandt H., Gomez P. Classical music students' pre-performance anxiety, catastrophizing, and bodily complaints. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. P. 905680. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.905680>
23. Spahn C. et al. Personality traits in musicians with different types of music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 2024. Vol. 15. P. 1398095. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1398095>
24. Wang Q., Yang R. The influence of music performance anxiety on career expectations of early musical career students. *Frontiers in Psychology*. 2024. Vol. 15. P. 1411944. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1411944>
25. Zhen Y., Leung B. W. Cultivating creative abilities of student musicians in piano performance. *Research Studies in Music Education*. 2021. Vol. 23, No. 5. P. 594–608. DOI: <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1977787>

REFERENCES

1. Bellinger D., Wehrmann K., Rohde A. et al. (2023) The application of virtual reality exposure versus relaxation training in music performance anxiety: a randomized controlled study. *BMC Psychiatry*. 23. 555. <https://doi.org/10.1186/s12888-023-05040-z>
2. Cardoso M., Leonido L., Pereira A., Morgado E. (2025) Mental health problems in professional musicians: A systematic review of stress, anxiety, and depression. *International Journal of Innovative Research and Scientific Studies*. 8(2). 3611–3621. <https://doi.org/10.53894/ijirss.v8i2.6065>

3. Candia V., Kusserow M., Margulies O., Hildebrandt H. (2023) Repeated stage exposure reduces music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 14. 1146405. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1146405>
4. de Bie N., Hill Y., Pijpers J. R. R., Oudejans R. R. D. (2024) Facing the fear: A narrative review on the potential of pressure training in music. *Frontiers in Psychology*. 15. 1501014. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1501014>
5. Gómez-López B., Sánchez-Cabrero R. (2023) Contemporary trends in interventions for overcoming music performance anxiety. *Behavioral Sciences*. 13(9). 720. <https://doi.org/10.3390/bs13090720>
6. Güllü G. (2024) Stage fright: Ways to alleviate the anxiety of a performing musician. *Turku: Turun ammattikorkeakoulu*. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-202404308529>
7. Cui C., Xie X., Yin Y. (2024) Exploring the relationships among music performance anxiety, teaching anxiety, and self-efficacy of Chinese preservice music teachers. *Frontiers in Psychology*. 15. 1373454. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1373454>
8. Guo Y. (2025) Psychological strategies for enhancing vocal performance: A theoretical and empirical review of cognitive behavioral therapy's role in managing performance anxiety. *Asia-Pacific Journal of Convergent Research Interchange*. 11(6). 755–769. <https://dx.doi.org/10.47116/apjcri.2025.06.51>
9. Guyon A. J. A. A., Hildebrandt H., Güsewell A., Horsch A., Nater U. M., Gomez P. (2022) How audience and general music performance anxiety affect classical music students' flow experience: A close look at its dimensions. *Frontiers in Psychology*. 13. 959190. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.959190>
10. Herman R., Clark T. (2023) It's not a virus! Reconceptualizing and de-pathologizing music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 14. 1194873. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1194873>
11. Hu W. (2024) Self-management of stage fright by vocal performers: Which techniques are most effective? *Current Psychology*. 43. 33105–33114. <https://doi.org/10.1007/s12144-024-06849-x>
12. Yao Z., Li Y. (2022) Preliminary assessment of Individual Zone of Optimal Functioning model applied to music performance anxiety in college piano majors. *Frontiers in Psychology*. 13. 764147. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.764147>
13. Yang Y., Schroeder F., Roger M. (2023) The role of perfectionism in music performance anxiety among university piano students in China. In: Raposo D., Neves J., Silva R., Correia Castilho L., Dias R. (eds.) *Advances in Design, Music and Arts II. EIMAD 2022*. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-09659-4_48
14. Mahony S. E., Juncos D. G., Winter D. (2022) Acceptance and commitment coaching for music performance anxiety: Piloting a 6-week group course with undergraduate dance and musical theatre students. *Frontiers in Psychology*. 13. 830230. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.830230>
15. Moral-Bofill L., López de la Llave A., Pérez-Llantada M. C., Holgado-Tello F. P. (2022) Development of flow state self-regulation skills and coping with musical performance anxiety: Design and evaluation of an electronically implemented psychological program. *Frontiers in Psychology*. 13. 899621. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.899621>
16. Meissner H. (2020) Theoretical framework for facilitating young musicians' learning of expressive performance. *Frontiers in Psychology*. 11. 584171. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171>
17. Niering M., Monsberger T., Seifert J., Mühlbauer T. (2023) The effects of psychological interventions on performance anxiety in performers and athletes: A systematic review with meta-analysis. *Behavioral Sciences*. 13(11). 910. <https://doi.org/10.3390/bs13110910>
18. Pozo J. I., Pérez Echeverría M. P., López-Íñiguez G., Torrado J. A. (eds.) (2022) *Learning and Teaching in the Music Studio: A Student-Centred Approach*. Cham: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-86873-7>
19. Passarotto E., Worschech F., Altenmüller E. (2023) The effects of anxiety on practice behaviors and performance quality in expert pianists. *Frontiers in Psychology*. 14. 1152900. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1152900>
20. Racette A., Tan J., Bhattacharya J. (2022) Flow in contemporary musicians: Individual differences in flow proneness, anxiety, and emotional intelligence. *PLOS ONE*. 17(3). e0265936. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0265936>
21. Rosset M., Baumann E., Altenmüller E. (2022) A longitudinal study of physical and mental health and health-related attitudes among music students: Potentials and challenges for university health promotion programs. *Frontiers in Psychology*. 13. 885739. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.885739>
22. Sokoli E., Hildebrandt H., Gomez P. (2022) Classical music students' pre-performance anxiety, catastrophizing, and bodily complaints vary by age, gender, and instrument and predict self-rated performance quality. *Frontiers in Psychology*. 13. 905680. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.905680>
23. Spahn C., Krampe-Heni F., Høhagen J., Immerz A., Nusseck M. (2024) Personality traits in musicians with different types of music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*. 15. 1398095. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1398095>
24. Wang Q., Yang R. (2024) The influence of music performance anxiety on career expectations of early musical career students: Self-efficacy as a moderator. *Frontiers in Psychology*. 15. 1411944. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1411944>
25. Zhen Y., Leung B. W. (2021) Cultivating creative abilities of student musicians in piano performance: A multiple-case study in China. *Research Studies in Music Education*. 23(5). 594–608. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1977787>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:

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



Хуатао ЛЮ,

orcid.org/0009-0005-7559-0820

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) liu_huatao@ukr.net

РОЛЬ ХОРОВИХ СЦЕН В МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ ДЖ. ПУЧЧІНІ «ПЛАЦ»

У статті порушено актуальні питання вивчення оперної творчості Джакомо Пуччіні, що зосереджені на ролі хору як важливого чинника музично-драматургічної організації твору. Основну увагу приділено аналізу хорових сцен в опері «Плац», які досліджуються з точки зору їхньої участі в розгортанні драматургії, образної специфіки та особливостей музичної мови.

Метою роботи є характеристика художнього змісту та музичної драматургії опери Дж. Пуччіні «Плац» із акцентом на функціональному значенні хорових сцен.

Методологічна основа роботи визначається єдністю історіологічного, жанрово-семантичного та музично-драматургічного підходів та зумовлюється музикознавчими дослідженнями, присвяченими жанрово-стильовій поетиці опер Дж. Пуччіні. В результаті з'ясовано, що в опері «Плац» хорові сцени небагатовисхідні та камерні, але це не обумовлює їх другорядність. Вони органічно вплетені в безперервний сценічний рух, який чуйно фіксує найменші зміни сценічної ситуації. Подібна організація оперної драматургії засвідчує характерний для поетики Дж. Пуччіні принцип «монтажного» мислення. Наголошується, що хорові сцени використовуються композитором для представлення експозиційного етапу оперної дії, а також з метою поглиблення драматургічного контексту. В «Плаці» хор постає передусім як засіб соціально-реалістичного моделювання середовища дії, репрезентуючи різні світи портового побуту та виконує такі функції, як розширення соціального контексту дії через ведення сцен міського життя; та формування паралельних смислових шарів, що виступають прихованими контрастами до розвитку основної драматургічної лінії опери. Подібні сцени можна віднести до типу ситуативних (за О. Корчовою).

Ключові слова: Дж. Пуччіні, оперний театр початку XX століття, веризм, камерна опера, хорові сцени, оперна драматургія, ситуативний хор, монтажність

Huatao LIU,

orcid.org/0009-0007-2227-0115

Post graduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography
The Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy
(Odessa, Ukraine) liu_huatao@ukr.net

THE ROLE OF CHORAL SCENES IN THE MUSICAL DRAMATURGY OF PUCCINI'S OPERA «IL TABARRO»

The article addresses relevant issues in the study of Giacomo Puccini's operatic works, focusing on the role of the chorus as an important factor in the musical and dramaturgical organization of the work. The main attention is paid to the analysis of choral scenes in the opera «Il tabarro», which are examined in terms of their participation in the development of dramaturgy, their imagery, and the specific features of the musical language.

The purpose of the study is to characterize the artistic content and musical dramaturgy of Puccini's opera «Il tabarro», with an emphasis on the functional significance of the choral scenes.

The methodological framework of the research is based on the integration of historiological, genre-semantic, and musical-dramaturgical approaches and is informed by musicological studies devoted to the genre and stylistic poetics of Puccini's operas. The results show that in «Il tabarro» the choral scenes are limited in number and chamber in scale; however, this does not determine their secondary role. They are organically integrated into the continuous stage action. The choral scenes are limited in number and modest in scale; however, this does not determine their secondary role. They are organically integrated into the continuous stage action, sensitively reflecting even the slightest changes in the stage situation. Such an organization of operatic dramaturgy demonstrates a characteristic feature of Puccini's poetics, namely the principle of montage thinking. It is emphasized that the composer uses choral scenes both to present the exposition of the operatic action and to deepen the dramaturgical context. In «Il tabarro», the chorus primarily serves as a means of socially realistic representation of the environment, portraying various aspects of port life. It performs functions such as expanding the social context of the action through the depiction of urban scenes and creating parallel semantic layers that act as implicit contrasts to the development of the main dramaturgical line of the opera. Such scenes can be classified as situational (according to O. Korchova).

Key words: Giacomo Puccini, early twentieth-century opera, verismo, chamber opera, choral scenes, operatic dramaturgy, situational chorus, montage thinking.

Постановка проблеми. Опери Дж. Пуччіні становлять вершину історичного розвитку італійської оперної школи та втілюють найкращі риси національного оперного мелосу. Вони незмінно залишаються основою репертуару світової музично-театральної практики. Осягнення всіх аспектів їхньої поетики є необхідною умовою повноцінної сценічної інтерпретації та реалізації авторського музично-драматургічного задуму.

Оперна творчість Дж. Пуччіні вирізняється яскраво індивідуальним стилем, водночас органічно вписуючись у провідні естетичні процеси своєї епохи. Вона формується на перетині пізнього романтизму, веризму та експресіонізму, синтезуючи їхні найсуттєвіші художні риси, а також набуває прогностичного характеру, зокрема в аспекті передбачення неореалістичних тенденцій. Глибоко авторським є погляд Дж. Пуччіні на категорію трагічного, до якої він підходить як до провідного вектору художньо-естетичного оперного мислення. Розуміння особливостей трансформації вказаних стильових та художньо-естетичних особливостей у доробку композитора є важливою складовою інтерпретації його образів.

У реалізації пуччінівської концепції оперної дії значну роль відіграють хорові сцени, які послідовно залучаються до розгортання драматургії твору. Хоровий компонент виступає невід'ємним елементом образної системи його опер, суттєво впливаючи на їхню емоційно-сміслову наповненість. Хорові сцени в операх Дж. Пуччіні характеризуються поліфункціональністю та виходять за межі суто фонові ролі, застосовуючись як у камерних, так і в більш масштабних творах, що підкреслює актуальність звернення до вивчення даного аспекту поетики композитора.

Метою роботи є характеристика художнього змісту та музичної драматургії опери Дж. Пуччіні «Плащ» із акцентом на функціональному значенні хорових сцен.

Аналіз досліджень. Спеціальної літератури, присвяченої життю та творчості Дж. Пуччіні, існує чимало. Серед зарубіжних дослідників, які зверталися до цієї проблематики, варто виокремити Моско Карнера (Mosco Carner), Вільяма Ешбрука (William Ashbrook), Мікеле Джирарді (Michele Girardi) та Гелен Грінвальд (Helen Greenwald). У їхніх працях подано як ґрунтовні біографічні відомості, так і різноаспектні аналітичні підходи до осмислення оперної спадщини Дж. Пуччіні.

В українському музикознавстві вагомий внесок у вивчення спадщини композитора здійснила Олена Корчова. У своїй дисертації «Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті

першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)» (2004) дослідниця комплексно аналізує стильові та жанрові особливості його опер 1910-х–початку 1920-х років. Праця є однією з перших у вітчизняному музикознавстві спроб монографічного осмислення оперної спадщини Дж. Пуччіні. Важливим є й те, що авторка звертається до специфіки оперно-хорового письма композитора, зосереджуючи увагу, зокрема, на операх «Дівчина із Заходу» та «Турандот». Аналізуючи функціонування хорових сцен в цих творах, вона окреслює поняття ситуативного хору, хорової розробковості, хорового лейтмотиву як характерні для творчого методу Дж. Пуччіні.

Окремо варто згадати дисертаційне дослідження У Цзиніна «Семантична модель трагедії як основа жанрової поетики опери» (2008), у якому автор звертається до проблеми трагедійної оперної поетики, у тому числі на матеріалі творчості Дж. Пуччіні. Дослідник підкреслює, що провідні оперні твори композитора демонструють послідовну спрямованість до трагедійної проблематики та її втілення в музично-драматичній формі, де хорові сцени набувають принципово важливого значення. Вони розглядаються як один із базових рівнів драматургічної організації, що забезпечує розгортання трагедійного змісту як на подієвому, так і на узагальнено-образному рівні. Це переконливо демонструється на прикладі опери «Богема».

Проте, попри наявність значного корпусу музикознавчих досліджень, питання ролі та функцій хорових сцен в операх Дж. Пуччіні, зокрема пізніх, не отримало належного висвітлення та потребує подальшого комплексного осмислення.

Виклад основного матеріалу. Хорові сцени є суттєвою складовою як структурної організації, так і музичної драматургії оперного твору. Незважаючи на історичні трансформації функцій хору у музично-театральній традиції, у звуковому плані він, поряд з оркестром і солістами, виступає своєрідним і незамінним багатотембровим «інструментом». Його значення полягає не лише у якості його співу, але й в участі в драматургічному процесі, що робить хорові сцени одним із ключових чинників формування образної та ритмічної організації оперного твору. Як учасник сценічної дії хор разом із солістами реалізує завдання, які постають перед ними у межах музично-драматичної традиції.

Історія опери, що охоплює понад чотири століття, демонструє багатфункціональність хору та різноманітність його художніх можливостей. Типологія хорових сцен, що включає умовно-стилізаційні, конкретно-історичні, побутово-ліричні

різновиди (за М. Черкашиною-Губаренко), визначається їхньою роллю в драматургії: від активного включення в перебіг конфлікту із функцією його інтенсифікації до опосередкованої участі, що реалізується у формі коментуючих висловлювань.

Поряд з оркестром хор виступає носієм відносної художньої самостійності, що дозволяє йому реалізовувати різноманітні творчі задачі, завдяки багатству темброво-виразних можливостей людського голосу. Водночас у сценічному просторі опери він функціонує і як колективний персонаж, безпосередньо включений у розвиток сценічної дії та її музично-драматургічну організацію.

Оперна спадщина Дж. Пуччіні відкриває додаткові можливості для осмислення функцій хору в сучасному музикознавчому дискурсі. Доробок італійського майстра традиційно привертає увагу дослідників і виконавців різних культурних середовищ, зокрема і тих, що знаходяться поза межами європейського ареалу. Це пояснюється не лише зверненням композитора до східної тематики та наданням оперній дії символічного виміру (що особливо виразно виявляється в опері «Турандот»), а й умінням створювати яскраві узагальнено-емблематичні музичні образи. Їхня емоційна насиченість і художня переконливість сприяють органічному поєднанню різних типів світосприйняття. Попри це, у науковому дискурсі домінує увага до сольо-вокального аспекту його оперної поетики. У зв'язку з цим актуалізується інший дослідницький ракурс – розгляд опер Дж. Пуччіні крізь призму музично-драматургічних функцій, ролі та семантичного навантаження хорових сцен у структурі твору.

Посівши провідні позиції в італійському оперному театрі після Джузеппе Верді, Джакомо Пуччіні сформував індивідуальну стильову модель, що лише частково перетинається з естетикою веризму. Зберігаючи увагу до повсякденного життя та психології «маленької людини», композитор водночас виходить за межі ранньоверистської поетики з її композиційною стислістю та гіперболізованою експресією. Його оперне мислення тяжіє до ширшого художнього узагальнення, поєднуючи риси реалізму з новими інтонаційно-драматургічними пошуками, що орієнтують музику на поглиблене втілення трагічного. У цьому сенсі показовою є думка У Цзинина, який розглядає оперну творчість Дж. Пуччіні як своєрідний міст між романтизмом і експресіонізмом, вибудований над веристською традицією та спрямований на подолання її естетичних обмежень (У Цзинин, 2008: 99).

Музичний театр Дж. Пуччіні вирізняється масштабністю художнього мислення, що охоплює

широкий спектр літературних джерел і культурно-історичних контекстів – від європейської класики до сучасних йому реалій інонаціональних традицій. Така стилістична й тематична багатовекторність особливо виразно проявляється в пізній творчості композитора, досягаючи концентрованого втілення в «Триптиху», де поєднання різнорідних драматургічних моделей формує своєрідний контрапункт стилів, що відображає художньо-естетичну мозаїчність початку ХХ століття.

Як відомо, основу «Триптиху» утворюють різні за характером одноактні опери, об'єднані принципом контрастної драматургії. «Il tabarro» («Плащ»), «Suor Angelica» («Сестра Анжеліка») та «Gianni Schicchi» («Джанні Скіккі») репрезентують різні моделі драматургічного розвитку. У «Плащі» реалізується трагічний конфлікт, що розгортається в середовищі соціальних низів і зумовлений руйнівною силою пристрасті. «Сестра Анжеліка» зосереджена на трагедії материнства та втраті дитини, що визначає фатальний вибір головної героїні. Натомість «Джанні Скіккі» контрастує з попередніми частинами, пропонуючи комічну модель, засновану на іронічному осмисленні людських вад. Таким чином, у межах цілісної композиції «Триптиху» можна говорити про рух від експресії натури («Плащ») та духу («Сестра Анжеліка») до експресії гри («Джанні Скіккі») (Корчова, 2004).

Як зазначає У Цзинин, провідні опери Дж. Пуччіні відображають сталий інтерес композитора до трагедійної концепції, близької до романтичного світовідчуття, у межах якої основний конфлікт вибудовується на протиставленні піднесеного почуття та життєвої дійсності (У Цзинин, 2008: 99). Тому закономірно, що у дослідницькій літературі «Триптих» часто інтерпретується як варіативне осмислення тем любові та смерті, які набувають різного змістового наповнення у кожній з опер. У «Плащі» домінує тема смерті як наслідку деструктивної пристрасті, в формування якої певне місце належить мотиву втрати дитини. У «Сестрі Анжеліці» смерть трансформується у форму духовного звільнення; а любов тут постає як сакралізоване почуття. У «Джанні Скіккі» смерть втрачає трагічний вимір і функціонує як комедійний чинник, а любов набуває життєствердного характеру. Відповідно для опер «Триптиху» є показовими розвиток фатального комплексу, зближення принципів лейт- і монотематизму.

Найбільш концентровано зазначене реалізується в першій частині циклу Дж. Пуччіні – опері «Плащ», що безпосередньо позначається й на специфіці функціонування хорових епізодів у її межах.

«Плащ» як компактна драма з мінімальною кількістю номерів (сольних, ансамблевих, хоро-вих) умовно розділяється на дві частини: жанрово забарвлену мелодраматичну та психологізовану драматичну. Кордон між ними підкреслений різкою зміною тонального плану (*Des-dur – cis-moll*). В цілому сюжет опери розгортається прямолінійно, без відступів і уповільнень, швидко сходиться до трагічного фіналу. Конфлікт подано у максимально стисненій формі, що загострює психологічну виразність кожного образу. Номерний принцип побудови поступово втрачає чіткі межі, поступаючись наскрізному розвитку, однак це не знімає індивідуалізації персонажів: навіть другорядні фігури отримують власні вокально-драматичні характеристики.

Загалом можна говорити про драматургічне розгортання опери в бік своєрідного кількісного «звуження» персонажного простору. Число героїв поступово зменшується до трьох центральних фігур (Мікеле, Жоржети та Луїджі), що утворюють, за словами О. Корчової, традиційний любовний трикутник, котрий виникає в ситуації протистояння взаємного і нерозділеного кохання (Корчова, 2004: 69). Водночас у другій частині опери, де присутня лише ця трійця героїв, емоційна напруга навпаки зростає, формуючи ефект своєрідного драматичного «крещендо». У цьому контексті хорові епізоди, як найбільш масові за складом учасників, концентруються переважно на початковому етапі першої частини й фактично вміщуються у перші 15 хвилин майже годинної опери.

У межах представленого драматургічного типу розвитку особливого значення набуває тематичний рівень організації, пов'язаний із використанням лейтмотивної системи та реалізацією фатального комплексу.

Відправною точкою в цьому плані слугує Прелюдія, в якій експонується тема річки – один із ключових образів опери. Вона побудована як поєднання двох інтонаційних елементів: висхідного ходу та спадної мелодійної лінії. Уже на цьому етапі тема виходить за межі суто пейзажного значення й набуває узагальнено-символічного характеру, пов'язаного з долями головних персонажів та їхнім подальшим трагічним зіткненням.

Прелюдія витримана в повільному темпі, у розмірі 12/8, і виконується на *ppp* переважно дерев'яними духовими та приглушеними струнними, із тонкими тембровими акцентами челести та арфи. Оркестровий вступ періодично насичується реалістичними шумами зовнішнього середовища – сигналами автомобілів і гудками буксира, що вводять у тканину твору елемент звукової конкретики.

У подальшому тематичний матеріал Прелюдії зазнає внутрішнього розщеплення на два мотиви:

висхідний елемент трансформується в інтонаційну основу образу Луїджі, тоді як спадний тріольний рух закріплюється за Мікеле, формуючи так званий «мотив плаща» як знаку його фатальної дії. Таким чином, тематичні структури не лише характеризують персонажів, а й програмують їхню драматургічну взаємодію, вибудовуючи траєкторію неминучого конфлікту.

У цьому ж тематичному полі Прелюдія концентрує зародки подальшого розвитку, включно з інтонаційними передвісниками окремих вокальних епізодів (зокрема аріозо Мікеле «*Resta vicino a me*»), утворюючи своєрідний часовий континуум, у якому майбутня дія вже частково «присутня» у згорнутому вигляді.

Знаменно, що обидва хорові епізоди в опері виникають на межі згасання прелюдійного звучання, ніби «виходячи» з оркестрової атмосфери. Їх об'єднує також принцип паралельного співіснування з основною драматичною лінією опери: хорові сцени розгортаються в паузах та на тлі діалогу Мікеле та Жоржети, в якому поступово окреслюється їхнє внутрішнє відчуження. Така організація створює ефект накладання різних смислових планів – соціально-колективного та індивідуально-психологічного.

Першим хоровим епізодом постає сцена з вантажниками («*Oh! Issa!*»), яка розгортається від приглушеного звучання в низькому регістрі до поступового тембрового просвітлення, проходячи висхідну послідовність міночних тональностей (*a-moll – h-moll – c-moll*). Хор накладається на акустичне тло річкового середовища: час від часу в музичну тканину вривається шум портової гавані.

Початковий імпульс хору задає напівдекламаційний зачин в партії басів із характерним акцентованим вигуком, який неодноразово повертається, переважно в тій самій групі, лише епізодично залучаючи тенори. Така подача є типовою для відтворення ритму фізичної праці та формує відчуття узгодженості та синхронності рухів. У подальшому відбувається функціональне розшарування матеріалу: у другому куплеті зачин зберігається за басами, тоді як основна мелодична лінія переходить до баритонів і тенорів; у третьому – музичний розвиток набуває більшої динамічної завершеності. Текст пісні вибудований на протиставленні виснажливої праці та очікуваної винагороди – відпочинку й радості. Остання пов'язується з образом прекрасної Марго, звернення до якої акцентується енергійним висхідним стрибком на квінту. Попри відсутність виразного трагедійного загострення, ця хорова сцена має чітко окреслений соціальний підтекст, що для творчості Дж. Пуччіні є доволі рідкісним явищем.

Другий хоровий епізод «Плаща» пов'язаний із появою продавця пісень і музиканта-арфіста.

Сцена розпочинається виголошеннями пропозиції придбати нову канцонету. Ці звернення супроводжуються характерними арфовими пасажами, які надають звучанню легкості й своєрідної камерності. До продавця поступово долучаються кілька модисток, які виходять із майстерні й утворюють навколо нього невелике слухачське коло. Центральним елементом сцени стає пісня «Primavera, primavera», в основі якої – історія Мімі, що жила і померла заради кохання. Виконання канцонети завершується скороченою цитатою (як у тексті, так і в музиці) з арії Мімі «Mi chiamano Mimì» з опери «Богема». Мелодія пісні має кантиленний характер і розгортається на тлі прозорого оркестрового супроводу, у фактуру якого органічно вплітається дует кларнетів. Така побудова формує особливий ліричний простір, що контрастує з основною драматургічною ситуацією.

Після виконання пісні дівчата купують її та підхоплюють останній куплет: спочатку їхній хор звучить у терцієвому викладі, а на завершення оформлюється унісонно, що надає епізоду відчуття інтонаційної згуртованості та композиційної завершеності. При цьому сама манера хорового викладу – м'яка, динамічно стримана, з тенденцією до згасання, що створює ефект поступового віддалення звукового плану.

У драматургічному вимірі цей епізод утворює своєрідну театралізовану паралель до квартету з третьої дії «Богемі». Продавець своїм виконанням концентрує уособлює партії Рудольфа і Мімі, які обіцяють кохати одне одного до весни, тоді як Мікеле та Жоржета втілюють ролі Марчелло і Мюзетти, занурених у сварку. Така побудова сцени спричиняє ефект смислового розшарування, а саме співіснування двох різних контекстів – піднесеного й реалістичного, що підсилює внутрішню напругу епізоду (Arnesen, 2009: 245).

Отже, охарактеризовані хорові сцени не функціонують в опері як самостійні номери у традиційному сенсі. Вони органічно вплетені в безперервний сценічний рух, який чуйно фіксує найменші зміни сценічної ситуації, кожен репліку, кожен нюанс у поведінці акторів. Загалом подібна організація оперної драматургії засвідчує характерний для поезики Дж. Пуччіні принцип «монтажного» мислення. Він полягає у постійному чергуванні хорових чи ансамблевих та сольних планів та забезпечує рельєфне розкриття героїв. О. Корчова акцентує увагу на тому, що для пізніх опер композитора є характерною тенденція до зближення з кінематографічною традицією, зазначаючи, що «нуарна сюжетика й соціальна проблематика «Плаща» спонукають оперу до такого викладу сюжетних ліній і психології персонажів, який повною мірою зможе реалізувати лише кінематограф» (Корчова, 2004).

В цілому хорові сцени в опері «Плащ» виконують низку функцій: по-перше, вони розширюють соціально-побутовий контекст дії, вводячи сцени міського життя; по-друге, формують паралельні смислові шари, що виступають прихованими контрастами до розвитку основної драматургічної лінії опери. При цьому момент «віддзеркалення» ситуації, закладений у другій хоровій сцені, в подальшому набуває статусу одного з провідних в опері. Це особливо показово для епізоду із безіменними закоханими, які позасценічно вокалізують тему річки. Важливим є також введення другорядних персонажів-двійників до головної ліричної пари (комічна пара Фругола – Тальпа). Своєю появою вони утворюють «значеннєвий гротесковий “дубль”, який знімає перебільшений любовний пафос і переводить потенційно мелодраматичну ситуацію в трагічно-реалістичну» (Корчова, 2004: 22).

Висновки. Незважаючи на тенденцію до камернізації оперного жанру на межі XIX–XX століть, його «родові» ознаки не зникають, а зазнають трансформації. Зокрема, зберігається принцип жанрової багатоскладовості (арії, ансамблі, хори), а також посилюється орієнтація на відтворення внутрішньої дії та психологічних конфліктів. У цьому контексті опера Дж. Пуччіні «Плащ» демонструє специфічну модель, що позначається, зокрема, на трактуванні хорових сцен. Їхнє функціонування в творі обумовлюється, з одного боку, стрімким розвитком сюжету, де зміна сцен нагадує монтаж кінокадрів, з іншого – відчутним впливом оперної естетики початку XX століття, що унаочнюється, в тому числі, в ідеї наскрізної дії.

Небагаточисленність та камерність хорів «Плаща» не ставить їх у ряд другорядних компонентів твору: вони використовуються композитором для демонстрування експозиційного етапу оперної дії, а також у зв'язку необхідністю поглиблення драматургічного контексту. За висловом О. Корчової подібні сцени можна віднести до типу ситуативних, головна роль яких утворити образно-смисловий контрпункт до сольних ліній, розширити персонажний простір (Корчова, 2004). В опері Дж. Пуччіні хор постає передусім як засіб соціально-реалістичного моделювання середовища дії, репрезентуючи різні світи портового побуту. Характерною особливістю трактування хору композитором також є його інтегрованість у загальну вокально-оркестрову тканину, що відповідає принципам веристської естетики.

Звернення до оперно-хорової проблематики в творчості Дж. Пуччіні, що не отримала належного висвітлення в науковій літературі, сприятиме осмисленню самобутніх тенденцій розвитку оперного мистецтва межі XIX та XX століть та заповнить одну з лакун у вітчизняному музикознавстві щодо творчості даного митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джулай Г. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку XX століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 1(30). С. 11–18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1->
2. Іваницька Я. Опера як семіотичний об'єкт (на прикладі «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччіні). *Київське музикознавство*. К., 2004. Вип. 14 С. 66–71.
3. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора): автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2004. 198 с.
4. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччіні як спроба подолання оперного романтизму. *Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст.* Київ, 2000. Вип. 13. С. 171–176.
5. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.
6. Летичевська О. Функції хору в оперній драматургії: джерелознавчий дискурс. *Студії мистецтвознавчі. Теорія та методологія*. 2015. № 1. С. 25–30.
7. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
8. У Цзинин Семантична модель трагедії як основа жанрової поетики опери: дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 190 с.
9. Черкашина М. Опера XX століття: нариси. Київ: Муз. Україна, 1981. 208 с.
10. Arnesen I.J. The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009. 308 p.
11. Pistone D. Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini. Translated by E. Thomas Glasow. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995. 280 p.
12. Schwartz A., Senici E. Giacomo Puccini and His World. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016. 360 p

REFERENCES

1. Dzhulaj H. (2020) «Dzhanni Skikki» Dzh. Puchchini v richishchi zhanrovo-stylovykh shukan' italijskoho muzychnoho teatru pochatku XX stolittia. [«Gianni Schicchi» by G. Puccini in the Context of Genre and Stylistic Searches of the Italian Musical Theatre of the Early 20th Century] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa: Helvetyka, 1(30), 11–18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-> [in Ukrainian].
2. Ivanytska Ya. (2004) Opera yak semiotychnyi ob'iekt (na prykladi «Madam Batteflai» Dzh. Puchchini). [Opera as a Semiotic Object (on the Example of «Madama Butterfly» by G. Puccini)] *Kyivske muzykoznavstvo*, 14, 66–71. [in Ukrainian].
3. Korchova O. (2004) Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialii piznoi tvorchosti kompozytora): avtoref. dys. kand. mystetstvozn.: 17.00.03. [Giacomo Puccini's Musical Theatre in the Artistic Context of the First Quarter of the 20th Century (on the Material of the Composer's Late Works): Abstract of PhD Thesis] Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. 198. [in Ukrainian].
4. Korchova O. (2000) «Plashch» Dzhakomo Puchchini yak sprobа podolannia opernoho romantyzmu. [«Il tabarro» by Giacomo Puccini as an Attempt to Overcome Operatic Romanticism] *Chotyry stolittia opery. Operni shkoly XIX–XX st.* Kyiv, 13, 171–176. [in Ukrainian].
5. Kuryliak I. (2018) Evoliutsiia dramatychnykh funktsii khoru v ukrainskii operi: natsionalno-estetychnyi vymir: dys. kand. mystetstvozn.: 17.00.03. [Evolution of Dramaturgical Functions of the Choir in Ukrainian Opera: National-Aesthetic Dimension: PhD Thesis] Lviv: Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M.V. Lysenko. 195. [in Ukrainian].
6. Letychevska O. (2015) Funktsii khoru v opernii dramaturhii: dzhereloznavchyi dyskurs. [Functions of the Choir in Opera Dramaturgy: Source Studies Discourse] *Studii mystetstvoznachy. Teoriia ta metodolohiia*, 1, 25–30. [in Ukrainian].
7. Pavlyshyn S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia: navch. posibnyk. [Music of the Twentieth Century: Textbook] Lviv: BaK. 232. [in Ukrainian].
8. U Tszynin (2008) Semantychna model trahedii yak osnova zhanrovoi poetyky opery: dys. kand. mystetstvozn.: 17.00.03. [Semantic Model of Tragedy as a Basis of Opera Genre Poetics: PhD Thesis] Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A.V. Nezhdanovoi. 190. [in Ukrainian].
9. Cherkashyna M. (1981) Opera XX stolittia: narysy. [Opera of the 20th Century: Essays] Kyiv: Muzychna Ukraina. 208. [in Ukrainian].
10. Arnesen I.J. (2009) The Romantic World of Puccini: A New Critical Appraisal of the Operas. Jefferson, NC: McFarland & Company. 308.
11. Pistone D. (1995) Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini. Translated by E. Thomas Glasow. Portland, Oregon: Amadeus Press. 280.
12. Schwartz A., Senici E. (2016) Giacomo Puccini and His World. Princeton; Oxford: Princeton University Press. 360.

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 75.052.071.1(477)“20”Носенко

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-16>

Вікторія МАЗУР,

orcid.org/0000-0003-1365-7581

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

завідувачка кафедри графіки

Національного технічного університету України

«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

(Київ, Україна) *mazur_viktoria@ukr.net*

ОЛЕНА НОСЕНКО: СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНИЦЯ Й ПРОЄКТ З ОПОРЯДЖЕННЯ СВЯТО-МИХАЙЛІВСЬКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ В ЖИТОМИРІ¹

Стаття присвячена творчості Олени Носенко – української художниці, яка зробила вагомий внесок у розвиток сучасного образотворчого мистецтва.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнити критерії, за якими визначають належність митців до українського церковного мистецтва. Зокрема, у сучасній практиці іконописцями часто називають художників, які займалися опорядженням відновлених чи новозбудованих українських храмів. Водночас постає питання про коректність такого підходу.

Позитивною тенденцією сьогодні є залучення професійних художників, архітекторів, реставраторів до участі у проєктах з оздоблення храмів. Значна частина цих фахівців не є випускниками та не пов'язана з традиційними осередками підготовки іконописців, такими як майстерня живопису та храмової культури професора Миколи Стороженка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, кафедра сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв й іконописна майстерня Свято-Успенської Києво-Печерської лаври. Приналежність до згаданих осередків, попри її беззаперечну цінність, не є обов'язковою передумовою залучення художників до храмового опорядження.

Показовим є приклад опорядження Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі. У реалізації проєкту розписів взяли участь провідні професійні художники – випускники різних художніх шкіл та напрямів. Художник-керівник робіт Денис Белянський залучив до роботи досвідчених митців, що сформували цілісний художній простір сучасного українського храму. У статті вводиться до наукового обігу ім'я однієї з провідних художниць – Олени Носенко.

Стаття має міждисциплінарний характер і поєднує такі методи наукового дослідження, як аналітичний – для вивчення стану розробки теми; системний – для опрацювання літературних джерел; порівняльний – для визначення авторського стилю Олени Носенко в оздобленні Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі.

Ключові слова: сучасне церковне мистецтво, розписи, Олена Носенко, Житомир, Свято-Михайлівський кафедральний собор.

Viktoriya MAZUR,

orcid.org/0000-0003-1365-7581

Candidate of Art History, Associate Professor,

Head of the Department of Graphics, National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv

Polytechnic Institute»

(Kyiv, Ukraine) *mazur_viktoria@ukr.net*

OLENA NOSENKO: A MODERN UKRAINIAN ARTIST AND THE PROJECT FOR THE DECORATION OF ST. MICHAEL'S CATHEDRAL IN ZHYTOMYR²

This article focuses on the work of Olena Nosenko, a Ukrainian artist who has made a significant contribution to contemporary visual art.

The relevance of this study lies in the need to clarify the criteria used to define artists' affiliation with contemporary

¹ Досліджувалися лише розписи, розміщені у галереї та притворі храму і створені професійними художниками під керівництвом Дениса Белянського.

² The study included only the murals located in the gallery and porch of the church and created by professional artists under the guidance of Denys Belyansky.

Ukrainian church art. In current practice, the term icon painter is often applied to artists involved in the decoration of restored or newly built Ukrainian churches. At the same time, this raises questions about the appropriateness of such terminology.

A notable contemporary trend is the involvement of professional artists, architects, and restorers in church decoration projects. Many of these practitioners are neither graduates of nor affiliated with traditional institutions for training icon painters, such as the Monumental Painting Workshop named after A. Storozhenko at the National Academy of Fine Arts and Architecture, the Department of Sacred Art at the Lviv National Academy of Arts, or the icon-painting workshop of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra. While affiliation with such institutions remains valuable, it is not a necessary condition for participation in church decoration projects.

A telling example is the decoration of St. Michael's Cathedral in Zhytomyr, which brought together leading professional artists with diverse educational and artistic backgrounds. The project's artistic director, Denys Belianskyi, assembled a group of experienced artists who created a coherent artistic space within a contemporary Ukrainian church. This article introduces into academic discourse the name of one of the leading artists involved in the project, Olena Nosenko.

The study is interdisciplinary in nature and combines several research methods: analytical (to examine the current state of research on the topic), systematic (to review relevant literature), and comparative (to identify the distinctive features of Olena Nosenko's artistic style in the decoration of St. Michael's Cathedral in Zhytomyr).

Key words: modern church art, murals, Olena Nosenko, Zhytomyr, St. Michael's Cathedral.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві зростає інтерес до вивчення діяльності митців у контексті українського церковного мистецтва, зокрема до витоків їхньої авторської манери та художніх джерел. Аналіз наукових праць свідчить про відсутність публікацій, присвячених творчості Олени Носенко, а також досліджень розписів Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі її авторства.

Актуальність цієї роботи зумовлена необхідністю ввести до наукового обігу художні роботи Олени Носенко, виконані під час опорядження Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі. Творчий доробок мисткині потребує належного висвітлення, поглибленого мистецтвознавчого аналізу та подальшого узагальнення.

Олена Носенко є однією з провідних художниць, які працювали над створенням цілісного художнього комплексу розписів притвору та галереї Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі. Оздоблення храму належить до найцікавіших явищ у сучасному церковному монументальному мистецтві України. Художня стилістика розписів і мініатюрна точність виконання в поєднанні з індивідуальною мистецькою мовою вирізняються витонченістю та самобутністю.

Творчий доробок Олени Носенко, сформований у процесі роботи під керівництвом Дениса Белянського, є одним із ключових. Вона працювала над розписами протягом усього часу їх реалізації. Це дає підстави порушити питання своєрідності її художньої манери та образотворчого вирішення монументальних творів, а також зумовлює потребу поглибити та доповнити наявні наукові напрацювання.

Аналіз досліджень. Історії Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі присвячено праці Миколи Костиці, Григорія Мокрицького

(Костиця & Мокрицький, 1991: 1–32; Мокрицький, 2008: 52–55; Мокрицький, 2014: 89–101).

Серед дослідників сучасних розписів храму варто відзначити відому українську письменницю, мистецтвознавицю, журналістку, викладачку та професорку Ганну Владимірську, яка організовує екскурсії до Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі. В її монографії «Мандрівка садами Раю» пам'ятка розглядається в контексті світової культурної спадщини. Монографія презентована у межах міжнародного фестивалю «Книжковий арсенал» 2023 р. (Владимірська, 2021: 214). У популяризації пам'ятки активну роботу ведуть громада, настоятель та художники, котрі фільмували окремі процеси створення розписів (Белянський, 2016; Белянський, 2021; Бойко, 2020; Історія Свято-Михайлівський кафедральний собор міста Житомира, 2018; Історія храму. Історія Свято-Михайлівського собору. Свято-Михайлівський кафедральний собор м. Житомира, 2011; Київські художники розмальовують стіни Свято-Михайлівського собору автентичними розписами, 2021; Мацієвський, 2021; Демусь, 2024; Розписи Свято-Михайлівського кафедрального собору м. Житомира, 2018; Стіни Свято-Михайлівського собору продовжують перевтілюватися, 2021; У Свято-Михайлівському соборі показали ескізи майбутніх розписів вартістю 150 тисяч доларів, 2019).

Історія створення сучасних розписів, а також особливості та стилістичний аналіз петриківського розпису в інтер'єрі собору наводяться у статтях і доповідях Вікторії Мазур на міжнародних конференціях (Мазур, 2022: 81–86).

Метою статті є введення до наукового обігу імені сучасної української художниці Олени Носенко. Особлива увага приділяється її участі в художньому опорядженні Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі.

Виклад матеріалу. Унікальне оздоблення Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі було б нездійсненним без допомоги мецената Юрія Бірюченка (фонд «Духовна освіта») та за духовної і всебічної підтримки настоятеля митрофорного протоієрея отця Богдана (Бойка)³.

Над створенням розписів та іконостаса в різний час працювали професійні художники з Києва. Ідею іконостаса Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі втілювали: Д. і Т. Белянські, М. Кіщук, О. Кудрявченко, М. Весельський, Б. Крилов, О. Королюк, В. Одуленко, О. Сидорук. До розписів були залучені: Д. Белянський (керівник проєкту), Т. і М. Белянські та О. Белянський (молодший), О. Возіанов, О. Гуртова, Р. Макієва, О. Носенко, Г. Тищенко, О. Королюк, О. Корнієнко, В. Миргородський, В. Кузін, А. Осадчук, А. Коваленко, П. Каніківська, Г. Андрусенко, А. Паперняк, К. Косьяненко, А. Горчаков, А. Духовична, А. Голуб, В. Дзюба, Д. Капоріков, Н. Гуменюк, Я. Ткачук, О. Кулик (Владимирська, 2021; 214). До робіт також долучені поради Г. Волощук – художниці-реставраторки станкового темперного живопису з Національного науково-дослідного реставраційного центру України, котра надала консультації щодо використання матеріалів і технологій⁴.

Олена Носенко – одна з провідних художниць, які взяли участь в опорядженні Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі. Вона розпочала роботу над цим проєктом у 2011 році і працювала над декоративними елементами притвору храму, стелі й південної стіни. Основними її творами стали композиції «Апокаліпсис. Гнів Божий» та «Наруга над Христом. Небесне воїнство».

Олена Носенко народилася в Києві у 1976 році. Становлення її як художниці пов'язане з навчанням у Державній художній середній школі імені Т. Г. Шевченка. Класом, у якому навчалася Олена, опікувався Віктор Троценко, викладач з фахових дисциплін (рисунок, живопис, композиція). Вчитель надавав учням свободу творчості, що позитивно вплинуло на формування художниці та спонукало її до пошуків власного творчого стилю.

Після школи Олена вступила до Національної

академії образотворчого мистецтва і архітектури на театральньо-декораційне відділення живописного факультету (спеціальність: художник театру і кіно). У цей період Олена потрапила до кола винятково талановитих студентів, що мали високий професійний рівень та розвинене художнє мислення. Вона пройшла підготовку в художника-живописця Аркадія Трубникова й художника-графіка, професора НАОМА Володимира Нікітіна, які мали різні погляди на мистецтво, але також підтримували творчу незалежність учнів. Натомість, на її манеру вплинуло навчання в майстерні Олександра Титова й доцента кафедри рисунка Сергія Зорука. Студенти з вдячністю згадують манеру викладання свого наставника керівника майстерні театральньо-декораційного мистецтва НАОМА Олександра Бурліна⁵.

Нині Олена Носенко працює старшим викладачем кафедри комп'ютерних технологій, дизайну та графіки факультету комп'ютерних технологій Державного університету «Київський авіаційний інститут». Творчий доробок мисткині зберігається у приватних колекціях України, Європи та світу. Розпочинаючи кожен новий проєкт (спектакль, фільм) під час навчання, вона ставила перед собою питання: що саме вона створює, прагнучи досягти концептуальної чіткості у кожній роботі. Вона осмислювала задум, стежила за його розвитком, звертала увагу не лише на зміст картини, а й на її цілісність. Такий підхід став визначальним у створенні сцен розписів Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі⁶.

Маючи освіту художника-сценографа, вона добре усвідомлювала роль світла у інтер'єрі храму, що сприяло створенню художньої виразності та драматургії, що підпорядковані богословській функції. Розуміння художницею релігійних текстів, ймовірно, пов'язане також із родинним корінням: дід Олени був священиком⁷.

Цей підхід співзвучний із принципами добору художників до виконання настінних розписів собору, що запроваджений керівником проєкту Денисом Белянським. Митці працювали з неповторною художньою манерою, розумінням й відповідальним ставленням до творчих робіт у храмі. Художники є випускниками графічних, реставраційних, скульптурних і театральних майстерень. Визначальними були професіоналізм художників,

³ Белянський Д. : [бесіда з художником Денисом Белянським] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів Вікторії Мазур. Київ, 2023. Звукозапис.

⁴ Белянський Д. : [бесіда з художником Денисом Белянським] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів В. Мазур. Київ, 2024. Звукозапис.

⁵ Носенко О. : [бесіда з художницею Оленою Носенко] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів В. Мазур. Київ, 2024. Звукозапис.

⁶ Там само

⁷ Там само

їхня освіченість й розуміння специфіки робіт у храмовому просторі.

Авторству Олени Носенко належить ряд композицій, персонажів й декоративних елементів. Це дослідження зосереджується на композиції «Апокаліпсис. Гнів Божий» (кінець 2019 – весна 2023; розміщена на стіні храму 30 березня 2023 року)⁸ та композиції «Страсті Христові» («Наруга над Христом. Небесне військо», 2013 – 2022), яка завдяки своїй масштабності, цілісності та самостійному виконанню посідає особливе місце у творчості художниці, що вона підкреслює в інтерв'ю⁹.

Для Олени визначальними були загальна композиція, образи героїв, колористичні акценти, що органічно поєднані з ілюструванням тексту Святого Письма й безпомилково ідентифікуються завдяки цитатам (шрифти виконала Оксана Здор у 2022 році)¹⁰. Текст Святого Письма став основою композиції «Апокаліпсис. Гнів Божий», тоді як золоте тло задає загальний тон. Важливою умовою була також наявність зображень і текстур, що поєднують розписи з іконостасом.

Сцена «Апокаліпсис. Гнів Божий» вирізняється синтезом візантійської та української давніх традицій із помітними західноєвропейськими та подекуди орієнтальними впливами. Олена Носенко поєднує засади народного та професійного мистецтва, звертається до українських декоративних мотивів. Олена старанно прописує деталі, поєднує лінеарність зі змістовною трактовкою образів. Композиція вирізняється тонким опрацюванням деталей та своєю монументальністю, експресією й зрілістю художньої манери. У творі відчутна увага до кольорових відтінків й м'яке трактування світлотіні.

Звертаючись до образів Страстей Христових, художниця осмислює сучасну історію становлення Української державності. Саме в цій композиції їй вдалося передати історію Небесної сотні, представивши їх у вигляді асоціативних персонажів, що обрамляють сцени Страстей Христових. Таким чином, сюжет з Євангелія набуває актуального звучання. Інші частини Страстей Христових виконані різними групами художників, однак їх

об'єднує єдине композиційне рішення, зокрема петриківський розпис авторства Олени Кулик¹¹. Саме ця стилістична основа зумовила для Олени Носенко необхідність узгодити власну манеру з художньою мовою іншої мисткині – у межах заданого формату обрамлення та спільного колористичного вирішення, побудованого на оранжево-жовто-червоній гамі, характерній для всіх композицій страсного циклу. Долучення традицій петриківського розпису дало змогу підкреслити звернення до глибинних традицій українського народу.

Олена Носенко також була причетна до розроблення концепції та виконання розписів притвору, стелі й інших сцен у галереї. Олена вправно впоралася з завданням й зуміла створити індивідуальний художній образ у заданих умовах. Вона також продемонструвала здатність працювати в команді колег та однодумців, що є важливим для подібних проєктів.

Висновки. У результаті наукового дослідження у науковий обіг введене ім'я сучасної української художниці Олени Носенко. Встановлено, що одним із ключових чинників успішності проєкту з опорядження Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі стало залучення провідних художників із професійною освітою та високим рівнем художньої культури.

Саме такою постаттю є Олена Носенко, що працювала над розписами Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі у 2011–2023 роках.

Це значною мірою зумовлено її професійним досвідом. Олена Носенко є професійною художницею, що працює в різноманітних галузях та техніках: кіновиробництво, дизайн сцени, станковий, декоративний, монументальний живопис, графіка, фотографія та digital art. Поєднання академічної підготовки з новітніми досягненнями цифрового мистецтва дало Олені Носенко змогу цілісно осмислити композицію та увявити її розміщення в просторі храму.

Манера Олени Носенко легко ідентифікується, вирізняється неповторністю та аристократизмом, що проявляється у м'яких, плавних контурах, вишуканості декоративних елементів й багатій палітрі кольорів, що асоціативно відсилає нас до опорядження Вірменського собору Львова.

Мистецькі твори Олени Носенко у опорядженні храму заворожують. Окрім вправної техніки її

⁸ Белянський Д. : [бесіда з художником Денисом Белянським] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів В. Мазур. Київ, 2024. Звукозапис.

⁹ Носенко О. : [бесіда з художницею Оленою Носенко] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів В. Мазур. Київ, 2024. Звукозапис.

¹⁰ Белянський Д. : [бесіда з художником Денисом Белянським] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів В. Мазур. Київ, 2024. Звукозапис.

¹¹ Белянський Д. : [бесіда з художником Денисом Белянським] / спілкувалася Вікторія Мазур. Особистий архів В. Мазур. Київ, 2023. Звукозапис.

художня мова вирізняється глибиною метафоричного мислення та філософської рефлексії, історичною спадкоємністю й актуальністю, а також продуманим колористичним вирішенням, що, зберігаючи завершеність кожного твору, водночас органічно вписується в єдиний комплекс розписів.

Досвід Олени актуалізує також питання про доцільність використання сучасних технологій при розписах українських храмів. З огляду на роз-

виток технологій їх використання у церковному сучасному мистецтві є цілком закономірним. Водночас важливо наголосити, що такі інструменти не можуть замінити фахову підготовку художника, який має володіти рисунком, живописом і композицією. Окремо, варто зазначити про те, що у світовій практиці сучасні інтерактивні технології застосовуються під час опорядження храмів. Це потребує додаткового дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Владимирська Г. Мандрівка садами раю. Київ : АДЕФ-Україна, 2021. 214 с. : іл.
2. Костиця М., Мокрицький Г. Церква святого архистратига Михаїла (Михайлівський собор). Житомир : Житомирський вісник, 1991. 32 с.
3. Мазур В. Опорядження Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі: мистецькі пошуки та їхня реалізація (на прикладі творчості Олени Кулик). *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2022. № 32. С. 81–86.
4. Мокрицький Г. П. Михайлівський собор у Житомирі : Народження. Поневіряння. Воскресіння. *Бізнес-Полісся*. 2008. № 12. С. 52–55.
5. Мокрицький Г. П. Танго з минулим: Неординарні постаті в історії Житомира (історико-краєзнавчі та біографічні ілюстровані есе – дослідження) / ред.–консультант Р. Ю. Кондратюк. Житомир : Волинь, 2014. 416 с. : 600 іл.
6. Белянський Д. Розпис Свято-Михайлівського кафедрального собору м. Житомира : [відео]. *YouTube*. 2016. 16 лют. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sQ75c6SW1p8> (дата звернення: 20.02.2022).
7. Белянський Д. У Житомирі в Свято-Михайлівському соборі продовжують відновлювати розписи храму : [відео]. *YouTube*. 2021. 7 жовт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pRUUnn4_UDI (дата звернення: 16.04.2023).
8. Бойко Б. Екскурсія Свято-Михайлівським кафедральним собором Житомира : [відео]. *YouTube*. 2020. 11 серп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PAvFzkLcLuw> (дата звернення: 06.07.2023).
9. Демусь Ю. Предстоятель ПЦУ Митрополит Епіфаній освятив розписи в Михайлівському соборі у Житомирі. *Перший Житомирський*. 2024. 11 лют. URL: <https://1.zt.ua/news/podiyi/predstoyatel-pczu-mytropolit-epifanij-osvyatyv-rozpisy-v-myhajlivskomu-sobori-u-zhytomyri-video-ta-foto.html> (дата звернення: 16.02.2024).
10. Історія Свято-Михайлівський кафедральний собор міста Житомира : [відео]. *YouTube*. 2018. 21 лист. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Up5-VcEsaPE> (дата звернення: 26.05.2024).
11. Історія храму. Історія Свято-Михайлівського собору. *Свято-Михайлівський кафедральний собор м. Житомира* : [сайт]. 2011. 31 берез. URL: <http://smk-sobor.org.ua/uk/menutempleshistory.html> (дата звернення: 26.05.2024).
12. Київські художники розмальовують стіни Свято-Михайлівського собору автентичними розписами. *Перший житомирський*. 2021. 6 жовт. URL: <https://1.zt.ua/news/misto/kyivski-hudozhnyky-rozmalovuyut-stiny-svyatomyhajlivskogo-soboru-avtentychnymy-rozpysamy-foto.html> (дата звернення: 26.05.2024).
13. Мацієвський Л. У Житомирі в Свято-Михайлівському соборі продовжують відновлювати розписи храму. *Суспільне Житомир* : [сайт]. 2021. 7 жовт. URL: <https://suspilne.media/zhytomyr/170039-u-zitomiri-v-svato-mihajlivskomu-sobori-prodovzuut-vidnovluyati-rozpisi-hramu/> (дата звернення: 06.07.2023).
14. Розписи Свято-Михайлівського кафедрального собору м. Житомира : [відео]. *YouTube*. 2018. 10 жовт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-fCryBUQRQ4> (дата звернення: 06.07.2023).
15. Стіни Свято-Михайлівського собору продовжують перевтілюватися. *Facebook*. 2021. 30 берез. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=912105759524188> (дата звернення: 01.12.2022).
16. У Свято-Михайлівському соборі показали ескізи майбутніх розписів вартістю 150 тисяч доларів. *Житомир.info* : [сайт]. 2019. 14 лют. URL: https://www.zhitomir.info/news_181502.html (дата звернення: 06.07.2023).

REFERENCES

1. Vladymyrska H. (2021). Mandrivka sadamy raiu [Journey through the gardens of paradise]. Kyiv : ADEF-Ukraine. 214 s. : il. [in Ukrainian].
2. Kostytia M., Mokrytskyi H. (1991). Tserkva sviatoho arkhystratyha Mykhaila (Mykhailivskiy sobor). [Church of St. Michael the Archangel (Michael's Cathedral)]. Zhytomyr : Zhytomyrskiy visnyk. 32 s. [in Ukrainian].
3. Mazur V. (2022). Oporiadzhennia Sviato-Mykhailivskoho kafedralnoho soboru v Zhytomyri: mystetski poshuky ta yikhnia realizatsiia (na prykladi tvorchosti Oleny Kulyk) [Decoration of St. Michael's Cathedral in Zhytomyr: artistic searches and their implementation (on the example of the work of Elena Kulik)]. Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva». № 32. S. 81–86. [in Ukrainian].
4. Mokrytskyi H. P. (2008). Mykhailivskiy sobor u Zhytomyri : Narodzhennia. Poneviriannia. Voskresinnia [Mikhailovsky Cathedral in Zhitomir: Birth. Wanderings. Resurrection]. Biznes-Polissia. № 12. S. 52–55. [in Ukrainian].
5. Mokrytskyi H. P. (2014) Tanho z mynulym: Neordynarni postati v istorii Zhytomyra (istoryko-kraieznachchi ta biohrafichni iliustrovani ese – doslidzhennia) [Tango with the past: Extraordinary figures in the history of Zhytomyr (local

history and biographical illustrated essays - research)] / red.-konsultant R. Yu. Kondratiuk. Zhytomyr : Volyn. 416 s. : 600 il. [in Ukrainian].

1. 6. Belianskyi D. (2016, Liutyi 16). Rozpys Sviato-Mykhailivskoho kafedralnoho soboru m. Zhytomyra [Painting of St. Michael's Cathedral in Zhytomyr] : [video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sQ75c6SW1p8> (data zvernennia: 20.02.2022). [in Ukrainian].

6. Belianskyi D. (2021, Zhovten 07) U Zhytomyri v Sviato-Mykhailivskomu sobori prodovzhuiut vidnovliuvaty rozpysy khramu [In Zhytomyr, in the St. Michael's Cathedral, the church's frescoes continue to be restored] : [video]. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pRUUnn4_UDI (data zvernennia: 16.04.2023). [in Ukrainian].

7. Boiko B. (2020, Serpen 11). Ekskursiia Sviato-Mykhailivskym kafedralnym soborom Zhytomyra [Excursion to St. Michael's Cathedral in Zhytomyr]: [video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PAvFzkLcLuw> (data zvernennia: 06.07.2023). [in Ukrainian].

8. Demus Yu. (2024, Liutyi 11). Predstoiatel PTsU Mytropolyt Epifanii osviatyv rozpysy v Mykhailivskomu sobori u Zhytomyri [Primate of the OCU, Metropolitan Epiphany, consecrated the murals in St. Michael's Cathedral in Zhytomyr] Pershyi Zhytomyrskyi. URL: <https://1.zt.ua/news/podiyi/predstoyatel-pczu-mytropolyt-epifanii-osvtyatyv-rozpysy-v-myhajlivskomu-sobori-u-zhytomyri-video-ta-foto.html> (data zvernennia: 16.02.2024). [in Ukrainian].

9. Istoriia Sviato-Mykhailivskiy kafedralnyi sobor mista Zhytomyra [History of St. Michael's Cathedral in Zhytomyr] (2018, Lystopad 21) : [video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Up5-VcEcaPE> (data zvernennia: 26.05.2024). [in Ukrainian].

10. Istoriia khramu. Istoriia Sviato-Mykhailivskoho soboru. Sviato-Mykhailivskiy kafedralnyi sobor m. Zhytomyra (2011, Berezen 31) [History of the temple. History of St. Michael's Cathedral. St. Michael's Cathedral of Zhytomyr] : [sait]. URL: <http://smk-sobor.org.ua/uk/menutempleshistory.html> (data zvernennia: 26.05.2024). [in Ukrainian].

11. Kyivski khudozhnyky rozmalovuiut stiny Sviato-Mykhailivskoho soboru avtentychnymy rozpysamy (2021, Zhovtnia 06) [Kyiv artists paint the walls of St. Michael's Cathedral with authentic paintings]. Pershyi zhytomyrskyi. URL: <https://1.zt.ua/news/misto/kyivski-hudozhnyky-rozmalovuyut-stiny-svyato-myhajlivskogo-soboru-avtentychnymy-rozpysamy-foto.html> (data zvernennia: 26.05.2024). [in Ukrainian].

12. Matsiievskiy L. (2021, Lystopad 07). U Zhytomyri v Sviato-Mykhailivskomu sobori prodovzhuiut vidnovliuvaty rozpysy khramu [In Zhytomyr, in the St. Michael's Cathedral, the church's frescoes continue to be restore]. Suspilne Zhytomyr: [sait]. URL: <https://suspilne.media/zhytomyr/170039-u-zitomiri-v-svato-mihajlivskomu-sobori-prodovzuut-vidnovluyati-rozpisi-hramu/> (data zvernennia: 06.07.2023). [in Ukrainian].

13. Rozpysy Sviato-Mykhailivskoho kafedralnoho soboru m. Zhytomyra (2018, Zhovten 10). [Paintings of St. Michael's Cathedral in Zhytomyr] : [video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-fCryBUQRQ4> (data zvernennia: 06.07.2023). [in Ukrainian].

14. Stiny Sviato-Mykhailivskoho soboru prodovzhuiut perevtilyuvatsia (2021, Berezen 30). [The walls of St. Michael's Cathedral continue to be reincarnated]. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=912105759524188> (data zvernennia: 01.12.2022). [in Ukrainian].

17. U Sviato-Mykhailivskomu sobori pokazaly eskizy maibutnikh rozpysiv vartistiu 150 tysiach dolariv (2019, Liutyi 14). [Sketches of future murals worth 150,000 dollars were shown in St. Michael's Cathedral]. Zhytomyr.info : [sait]. URL: https://www.zhitomir.info/news_181502.html (data zvernennia: 06.07.2023). [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)



Сергій МИРОНЕНКО,

orcid.org/0009-0001-8709-5561

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики

(Київ, Україна) dolzhansky777@gmail.com

АНІМАЦІЯ ЯК ІДЕЯ ВТІЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ У ОРАТОРІЇ-ДІЙСТВІ «СХОДИ» С. МИРОНЕНКА)

У статті доведено значення анімації як ефективної форми захоплення людської уваги та обґрунтовано важливість побудови успішної візуальної концепції бренду. Проаналізовано історичний контекст розвитку світової анімації на прикладі діяльності студії Волта Діснея та переосмислено його принципи анімації в контексті взаємодії зі звуком.

Окрему увагу приділено місцю української анімації у світі, а також акцентовано на українських дослідженнях в сфері анімації в таких областях, як веб-дизайн, мушн-дизайн, відеоігри та музичні відеокліпи. Розкрито таке поняття як інтермедіальність у сучасній хоровій музиці: досліджена тенденція до створення художніх мікстів та наголошено на важливості творчого експерименту з анімацією, хором мистецтвом та християнством.

Докладно описано концепцію ораторії-дійства «Сходи» в її музичній та анімаційній складових. Проаналізовано музичну форму твору та її співвідношення з візуальною частиною, також системно показано сценарний план анімованого фільму та означено закладені символи.

Підсвічено технічні проблеми, що можуть виникнути при створенні анімаційного фільму: у візуальному аспекті – це велика кількість фреймів, необхідних для виконання, а також збереження безстрастності; у музичному плані – це питання синхронності з анімацією, диригентський смак, а також гнучкість артистів та їх володіння співом у різних стилях; у режисурі та сценарній роботі – неможливість швидко виправити результат через велику кількість працеводин; з релігійної точки зору – це відсутність єдності серед християн та страх наполягати на єдиній релігії.

Доведено, що, незважаючи на відсутність традиції взаємодії анімації з християнською хоровою музикою, така традиція має існувати в XXI столітті. У підсумку сформульовано висновок про базові основи візуальної концепції духовного хорового твору.

Ключові слова: візуальна концепція, анімація, Страсний Тиждень, інтермедіальність, ораторія-дійство «Сходи», М. Дотенко.

Serhii MYRONENKO,

orcid.org/0009-0001-8709-5561

Postgraduate at the Department of Musicology, Composition and Performance

Dnipro Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) dolzhansky777@gmail.com

ANIMATION AS AN IDEA OF EMBODYING A VISUAL CONCEPT IN THE ORATORIO-ACTION «STAIRS BY S. MYRONENKO»

The article proves the significance of animation as an effective form of capturing human attention and substantiates the importance of building a successful visual concept of a brand. The historical context of the development of world animation is analyzed using the example of the activities of Walt Disney's studio, and its principles of animation are interpreted in the context of interaction with sound.

Special attention is paid to the place of Ukrainian animation in the world, and emphasis is placed on Ukrainian research in the field of animation in such areas as web design, motion design, video games and music videos. The concept of intermediality in contemporary choral music is revealed: the tendency toward the creation of artistic mixes is studied and the importance of creative experimentation with animation, choral art and Christianity is emphasized.

The concept of the oratorio-action «Stairs» is described in detail in its musical and animation components. The musical form of the work and its correlation with the visual part are analyzed; the scenario plan of the animated film is systematically presented and the embedded symbols are identified.

Technical problems that may arise in the creation of an animated film are highlighted: in the visual aspect, this includes a large number of frames required for execution, as well as maintaining impassivity; in the musical aspect, issues of synchronization with animation, the conductor's musical taste, as well as the flexibility of performers and their mastery of singing in different styles; in directing and script work, the impossibility of quickly correcting the result due to the large number of working hours; from a religious point of view, the lack of unity among Orthodox believers and the fear of insisting on a single religion.

It is proven that despite the absence of a tradition of interaction between animation and Christian choral music, such a tradition should exist in the 21st century. In conclusion, the basic foundations of the visual concept of an sacred choral work are formulated.

Key words: visual concept, animation, Holy Week, intermediality, oratorio-action «Stairs», M. Dotsenko.

Постановка проблеми. Незважаючи на те, що християнство та академічна музика в своїй універсальності існують поза часовим контекстом, сьогодні багато діячів з цих сфер нерідко конкурентно знецінені через невикористання візуальної концепції в соціальному житті. Тому набуває актуальності створення конкурентного аудіовізуального продукту, що популяризує такі важливі сфери та підніме їх значення у суспільстві, зберігаючи сакральність символів та сенсів.

Аналіз досліджень. Теоретичні засади головних принципів анімації описані в роботі Ф. Томаса та О. Джонстона (Johnston, Thomas, 1981) та наочно продемонстровані у документальному відео (2d effects, Fantasia effects, documentary, 1). Сучасні комп'ютерні технології в анімаційній графіці описано в курсі лекцій Н. Колесник (2024). Дослідженню виключно взаємодії музики та анімації присвячена праця Р. Койла (Coyle, 2010). Є ряд робіт, присвячених анімації в розважальних жанрах: Н. Онишко досліджує музику в контексті відеоігрової індустрії (2025), а І. Довженко проаналізувала вплив анімації у відомих музичних відеокліпах (Довженко, Нікуліна, Слітюк, Хиневич, 2022). Також використано роботи, де розкривається поняття інтермедіальності в контексті хорової музики (Кириленко, 2021).

Мета статті – розкрити особливості візуальної концепції ораторії-дійства «Сходи» С. Мироненка як прикладу анімації у хоровому мистецтві.

Виклад основного матеріалу. XXI століття є віком соціальних мереж, коли створення контенту, як інструменту захоплення людської уваги, – вже не перевага, а обов'язкова частина життя громадських діячів та організацій. Величезна конкуренція вимагає стратегічного підходу: приклад зірок шоу-бізнесу або відомих брендів доводить, що візуальна концепція через єдиний стиль та унікальність контенту при системному плануванні формує впізнаваність бренду. Анімація в даному випадку є потужним інструментом брендингу та захоплення людської уваги, бо сприймається як дорослими людьми, так й наймолодшими.

Всесвітньо визнаним класиком анімації по праву вважається Волт Дісней. Його студія «Walt Disney Productions» створила безліч анімованих фільмів, що стали оscarоносною світовою класикою, а їх дочірня компанія – студія «Pixar» продовжує цю тенденцію й сьогодні. Волт Дісней є прикладом бренду, що зумів успішно реалізувати візуальну концепцію в своїй компанії: світова впізнаваність у своєму унікальному стилі продукту та взагалі бренду затвердили нову висоту в оволодінні глядацькою увагою, а принципи, закладені

Волтом Діснеєм, повсюдно використовуються при створенні успішного візуального контенту в соціальних мережах.

Принципи анімації у своїй праці «The Illusion of Life: Walt Disney Animation» сформулювали Ф. Томас та О. Джонстон (Johnston, Thomas, 1981), що входили в «Дев'ятку старих» (Disney's Nine Old Men) – групу легендарних художників-аніматорів, що працювали з Діснеєм. В їхній роботі напряму не описується взаємодія звуку та анімації, але деякі принципи можна з цим зв'язати:

– 2. Anticipation (переддія) – коли перед дією додається маленький звук для підсилення звучання;

– 5. Follow throw and Overlapping reaction (дослідження та накладання дій) – як рух не зупиняється в один момент, так і звук реверберує та лунає, тощо;

– 9. Timing (чітка визначеність часу) – має бути ідеальна синхронність між візуальним та звуковим акцентом;

– 12. Appeal (привабливість) – через голос, музичну тему, супроводжуючі звуки.

Револьюційний підхід до музики в анімації найбільше можна прослідкувати у найекспериментальнішій роботі Діснея свого часу – «Fantasia» (1940), де художники прагнули «побачити» та візуалізувати видатну музику відомих класиків академічної музики. Творчі пошуки художників наочно можна побачити у документальному відео (2d effects, Fantasia effects, documentary, 1), де показано, як для максимальної деталізації анімації було використано рідкісну на той момент відеокамеру, що здатна знімати 3000 кадрів на секунду для фіксації, наприклад, розбиття скла камінцем чи падіння краплі молока, тощо. Це зроблено для того, щоб «покадрово» дослідити звичні дії в житті, які через швидкоплинність людське око не встигає проаналізувати. Також для відчуття емоції (присутності) у глядачів у кінотеатрі спеціально було створено «Fantasound» – одну з перших у світі багатоканальних аудіосистем для кіно.

Більш зосереджено саме синтез музики та анімації досліджено в «Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity» – збірці музикознавчих, кіноаналітичних досліджень, а також досліджень індустрії під редакцією Ребекки Койла (Coyle, 2010). На її думку, звук та музика настільки ж важливі, як і картинка, але дуже часто значення музики в дослідженнях знецінювалось. Авторський термін «Sonicity» складно перекласти українською, але можна описати його як абстрактне поняття єдності звуку та анімованого зображення як одного цілого, наче це єдина «тканина» мульт-

тфільму. На відміну від кіно, музика за цим принципом не є просто фоном, а звук не є доповненням до картинки – в анімації це має сприйматись як єдиний досвід.

В українському контексті варто зазначити, що у 2027 році відзначатиметься 100-річчя української анімації. Спираючись на світові досягнення та стасюючи світовим надбанням, вона пройшла великий шлях еволюції: від техніки площинних маріонеток у «Солом'яному бичку» (1927) до техніки перекладки у «Марусі Богуславці» (1966) та ротоскопіювання у «Пригодах капітана Врунгеля» (1976) та «Острові скарбів» (1989); від класичної мальованої анімації в «Як козаки...» (1967) до 3D-анімації та змішаних технік в «Мавці. Лісовій пісні» (2023). Водночас 100 років тому тенденція до заборони українського національного мистецтва та знищення найбільших діячів культури та церкви відкриває перед нами філософське питання: скільки високих зразків національного мистецтва було так й не створено або було просто знищено чи втрачено (наприклад, вищевказаний «Солом'яний бичок» (1927) вважається втраченим).

Спектр українських досліджень на тему анімації та її синтезу з музикою доволі широкий. Наприклад, курс лекцій, розроблений Н. Колесник, підсумовує усі актуальні світові досягнення в області анімації. Дослідниця наголошує на технічному аспекті забезпечення синхронізації звуку з рухами та сценами, а також відмічає значення фонові музики та звукових ефектів у контексті веб-дизайну (Колесник, 2024, 12; 68). Також у 2027 році з присвятою 100-річчю української анімації заплановано вихід англomовної книги українського режисера анімації та викладача аудіовізуального мистецтва М. Лиськова.

Більш предметне дослідження можна побачити у роботах І. Довженко (Довженко, Нікуліна, Слітюк, Хиневи́ч, 2022, 243) в контексті сучасних музичних відеокліпів. Дослідниці виділяють три види «візуалізування музики»:

- за допомогою програмного візуалізатора (він генерує відеоефект форми хвиль та дуг, що, в залежності від гучності та частоти музики, змінює форму);
- засобами анімації (відтворення динамічного художнього зображення у послідовних кадрах);
- засобами художньо-поставлених кліпів (режисерських «міні-фільмів» на основі музики, що дають можливість передати атмосферу пісні через візуальний ряд та гру акторів).

Водночас вони наголошують, що візуалізації, зроблені за програмним шаблоном, не можуть так захопити людську увагу, як завдяки оригінальному

авторському підходу. У роботі наводиться приклад пісні «Feel Good» музичної групи «Gorillaz», що увійшли у книгу рекордів Гіннеса як найуспішніший віртуальний проєкт. Член групи, художник коміксів Джеймі Хьюлетт (є припущення, що він є відомим таємничим художником Banksy) створив візуальну концепцію групи, що складається з анімаційних персонажів: впродовж діяльності групи з 1998 року від кліпу до кліпу створюється цілий всесвіт Gorillaz, а деякі концерти групи відбувались із 3D-виступом персонажів чи голограмною технологією.

Також Н. Онишко (2025, 7-8) розглядає значення музики, зокрема хорової, в контексті відеоігор, де гравець сам створює свій анімаційний «фільм» в межах ігрового простору, візуально розробленого командою програмістів. У своїх роздумах про академічну музику в контексті міжвидового мистецького діалогу він стверджує, що роль музики в кіно зростала пропорційно до занурення в підсвідомість глядача, перетворюючись на один з найпотужніших інструментів емоційного впливу. На думку Н. Онишка, в сучасних відеоіграх, що мають подібний процес розвитку, музика є не тільки естетичним компонентом, а й дієвим засобом ведення наративу, формування атмосфери, занурення у віртуальний світ. Дослідник наголошує на інтерактивній природі відеоігрової музики, що відкриває нові горизонти для художнього експерименту, трансформуючи традиційні уявлення про роль слухача (Онишко, 2025, 78).

Розглядаючи анімацію в контексті української академічної хорової музики, складно відслідкувати сформовану традицію взаємодії цих сфер, тим паче – в контексті духовної музики. Я. Кириленко, що вивчає питання інтермедіальності у сучасній хоровій музиці, пише про «мистецькі інновації, що обумовлені особливим значенням візуального начала в сучасній культурі, та визнає, що хорова музика, маючи потужний потенціал для художнього синтезу, утворює стрижень синтетичного художнього твору, використовуючи весь спектр виражальних засобів суміжних видів мистецтв» (2021, 658). Сьогодні, коли мистецтво виражено безліччю художніх мікстів, наприклад, музика-література, музика-архітектура, музика-анімація, тим більш, з використанням комп'ютерних технологій, у митців є необмежена кількість способів творчого експерименту. В нинішніх українських реаліях, такий творчий експеримент може служити ідеї об'єднання українців, а такий стрижень, як хорове мистецтво, помножений на безмежні виразні можливості анімації в контексті християнської ідеї, може дати великий результат.

Таким експериментом можна вважати хоровий твір Сергія МIRONЕНКА – ораторія-дієво «Сходи». З точки зору музичного аналізу це 12-частинний твір ораторіальної форми для читця, великого мішаного хору, солістів та ударних на тексти піснеспівів Страсного Тижня. Головною особливістю твору є спеціально прописана сюжетна анімація художниці-аніматорки, дослідниці мистецтва, професійної мультидисциплінарної мисткині в сфері образотворчого мистецтва Марії Доценко, що перетворює твір на короткометражну анімовану стрічку, в якій прослідковується діалог епох: музична частина вербально описує події останніх днів земного життя Ісуса Христа – через читця в главах з різних Євангелій та через хор у піснеспівах східної християнської традиції, а анімація М. Доценко в свою чергу передає рефлексивний погляд звичайної сучасної людини на відгомін тих подій через символи християнства.

Художниця М. Доценко закінчила магістратуру НАОМА та здобула спеціальність «Художниця-графікиня», тому їй вдається дуже точно мінімальними засобами передавати візуально-образні нюанси. Але окрім цього, вона глибоко відчуває релігійний та музичний контексти, оскільки окрім художньої освіти має ще й хорову, яку здобула в фаховому коледжу КМАМ ім. Глієра, а також має досвід регентства та співу в церкві.

Частини твору змістовно можна поділити на дві групи: на соло читця, що у супроводі хору виконує роль різних Євангелістів, та на виключно хорові частини, що є логічним продовженням чи висновком з попереднього читання. Частини читця мають символічні номери 1, 3, 6, 9, що за давньоєврейською традицією відповідають останнім годинам життя Христа у Страсну П'ятницю. З частинами читця можна поділити твір на відповідні блоки (1-2, 3-5, 6-8 та 9-12, де остання частина символічно виступає й як кінець, так й одночасно новий початок). Кожній частині з читанням Євангелія (або слів, що каже Сам Христос у Євангелії) передуює невелика прелюдія з трикратним повторенням музично-риторичного символу хреста, що інтонаційно трансформується в залежності від смислового навантаження різних частин.

Анімаційно М. Доценко в чорно-білих тонах зображає паралельний сценарій, де простий пересічний молодий чоловік з непростим минулим, що працює кур'єром доставки їжі, отримує замовлення та має знайти власника в його будинку за 45 хвилин за підказками застосунку в навушниках. Персонаж натискає на домофоні 12, двері розблоковуються, а коли він обережно переступає поріг будинку, в навушниках починає звучати твір,

а на екрані після повного затемнення показуються головні титри з назвою «Сходи».

Концепція програмної назви виникла не одразу. Спочатку твір задумувався виключно як великий музичний опус «Піснеспіви Страсного Тижня» в форматі відомих прикладів хорової музики на тему Страстей Христових, наприклад, як «Страсті за Йоаном» та «Страсті за Матвієм» Й. С. Баха, або симфонія «Страсна Седмиця» С. Луньова для хора без супроводу. Образ сходів виник пізніше як результат творчої рефлексії та перетворився з простої назви до відправної точки для створення візуального образу сходів, якими буде підніматись головний персонаж. Як символ, в даному контексті, сходи мають багато значень – можна трактувати й як символ підйому на Голгофу, де було розп'ято Ісуса, й як підйом Христа, що подолав смерть після зішестя у ад, а також як відсилку до відомої «Ліствиці» духовного зростання авторства Святого Йоанна Ліствичника.

Кожен з умовних блоків має календарну та тематичну прив'язку до Страсного Тижня. Наприклад, перший блок (№1-2) відноситься до Страсного понеділка, коли у Євангелії за Марком згадується проповідь на Єлеонській горі зі згадуванням подій перед кінцем часів – війн, катаклізмів та голоду (Мк 13:3-8, 24-27), а також тропар «Се жених грядет», що співається у перші три дні Страсного Тижня.

Візуально персонаж піднімається широкою сходовою клітиною на 1-й поверх, слухаючи в навушниках Євангеліє як підказку – в кожному наступному блоці підйом на новий поверх буде саме під час читання Євангелія, що теж можна сприймати символічно. З початком № 2 «Се жених грядет» в пошуках власника він заходить у квартиру № 1 на поверсі. Спостерігаючи за інтер'єром затемненої кімнати, персонаж бачить картину: 5 яскравих світлячків літають по кімнаті, технікою довгою витримки малюючи візерунки в повітрі, а в кінці номеру спокійно сідають разом на теплу «тиху» лампу, що символізує притчу Христову про 10 дів, де 5 з них змогли дочекатись нареченого та потрапити на весілля. Власника кур'єр там не знаходить та виходить з квартири, щоб піднятися на наступний поверх.

У другому блоці (3-5) у Євангелії Страсної Середи згадується Марія з Віфанії та помазання миром Христа як символ підготовки його до поховання, а також момент зради Йуди (Мв:26:6-16). Після читання звучить два покайних твори – експостиларій «Чертог Твій», що співається протягом чотирьох днів Страсного Тижня та великопісна «Молитва Єфрема Сиріна», що в цей день зачитується священником востаннє в році.

На анімаційному рівні, при підйомі на 3-й поверх, на стінах з'являються візерунки у вигляді лаку, що повільно стікають донизу, і чим ближче до третього поверху, тим більші та ширші візерунки. Персонажу стає складніше підніматись нагору. В квартирі № 3 він, як в музеї, повільно роздивляється різні образи вогню, наприклад, в № 4 «Чертог Твій» – підсвічник із запаленими свічками, а в середньому розділі № 5 «Молитви Єфрема Сиріна» – сильно розпалений камін, що символізують рівну тиху молитву та пекельні душевні муки, відповідно.

Третій блок (6-8) присвячено Страсному Четвергу та починається зі згадування Таємної Вечері з головним акцентом на зраді Йуди (Йн:13:1-27). За читанням слідують тропар Страсного Четверга «Єгда славнії ученици» та піснеспів «Вечері Твоєї Тайнії» як згадування встановлення Христом Таїнства Євхаристії на Таємній Вечері.

В анімації персонаж йде все повільніше нагору, а сходи та перила на 6-й поверх стають слизькими. Заходячи в квартиру № 6, він бачить акваріум з черв'яками та літаючими мухами, а від запаху скислого вина поступово йому стає дурно – як символ зради та удушення Йуди в № 7 «Єгда славнії учениці». Персонаж намагається вийти в сусідню кімнату, щоб подихати свіжим повітрям, де йому одразу стає легше: там він бачить сервірований стіл з багатьма порожніми глиняними тарілками та келихами, окрім однієї брудної тарілки з запліснявілим хлібом на краю столу та перегорнутим поруч порожнім келихом. Подивившись на кімнату під звучання в навушниках № 8 «Вечері Твоєї Тайнії» та не знайшовши власника, персонаж виходить з квартири.

Четвертий блок (9-12) описує Страсті Христові – починаючи від глави Євангелія за Лукою, де докладно описуються страждання Христа у Страсну П'ятницю (Лк:22:66-71, 23:1, 13-46), та продовжуючи тропарем 15-го антифону «Днесь висить на дереві». Створюється драматична кульмінація твору: від читання Євангелія поступово під'єднуються різні ударні інструменти – оркестрові дзвони, літаври, малий барабан (в розширеній версії ударної групи також великий барабан та там-там). Після символічної хвилини мовчання звучать твори, що відносяться до «Тихої» Страсної Суботи: це стихіра на цілування Плащаниці «Прийдіте ублажим Іосифа», що звучить як громадська панахида. Остання частина твору – «Дамовчить всякая плоть», яку співають на Літургії у Страсну Суботу замість Херувимської пісні.

У візуальній площині персонаж важко йде на 9-й поверх, йому стає погано в від сильного

запаху скислого вина (символічна відсилка до оцту, яким напоїли Христа). Ледве діставшись до 9-го поверху та втрачаючи свідомість, персонаж бачить вхід до квартири № 9, а також закритий вхід на горище. На стіні надпис: «Прохід до 12-ї квартири тільки через 9-ту», тому він вимушений йти в сусідні двері. Пройшовши, випадково відкриває ручку двері, від чого вона розпадається на дві частини (які складаються в символічну форму хреста). Знаковим є момент, що нескладена в хрест одна частина ручки не відкриває двері. Не встигає персонаж зібрати її, як раптом він починає бачити галюцинації у формі флешбеків через отруєння парами оцту. Озирається та спостерігає навколо себе давнє місто, а увесь цей час дуже голосно в навушниках звучить читання Євангелія з агресивним хоровим супроводом – персонаж знімає навушники з бажанням дати вухам відпочити, але зовні звучання стає ще голоснішим та громогласно звучить наче з неба. Звуки литавр примушують несвідомо здригатись наче від вибухів, а дріб малого барабану – як від пострілів. У переході до № 10 «Днесь висить на дереві» його органи чуття переповнені різними сигналами, він бачить швидкоплинні флешбеки з масами людей, що колись йшли вулицею. Поступово персонаж приходить до пагорба, що зображає Голгофу, де зупиняється на хвилину та просто слухає вітер, що звукоімітується хором. У № 11 «Прийдіте ублажим Іосифа» під захід сонця він спустошений тихо та повільно уходить далеко в перспективу кадра, а за ним флешбеками вже глядач бачить сліди тих, хто йде поруч з ним. Персонаж сідає біля печери, спирається на камінь та просто сидить і спостерігає за нічним зірковим небом під звучання № 12 «Дамовчить всякая плоть», не рухаючись до останнього «...алілуя».

Після завершення богослужбового тексту піснеспіву починається епілог ораторії-дійства – хоролий вокаліз, де зберігається тематичний матеріал попереднього розділу, але з модуляцією на півтоні вгору та поступовим динамічним й фактурним наростанням звучності. Поодинокі декламації початку Євангелія за Йоанном «Спочатку було Слово...» (Йн 1:1-5) солістами хору різними мовами та кінця Євангелія за Матвієм з кульмінацією «...Я з вами по всі дні, до кінця віку. Амінь!» (Мв 28:18-20) створюють символічну арку (альфа й омега), що без слів натякає на Воскресіння Христа.

Анімаційно це зображено як поступове наповнення світлом зображення, але не від сходу сонця, а наче з печери, а каміння, на яке спирався сидячи, почало дрижати під спиною. Від страху персонаж починає бігти до двері, через які він зайшов, від

всезаповнюючого світла та звучання неба. Зібрана в хрест ручка відкрила двері та на цьому закінчується музична частина ораторії-дійства. Далі слідує довга розмовна сцена з символічними діалогами, що розкриває значення попередніх подій. Справедливим постає питання: на місці головного героя чи хотіли би ми повторити знов цей шлях, щоб дістатись на бажаний «12-й поверх»? Та чи взяли би ми цей хрест на себе?

З точки зору технічного відтворення ідеї є ряд питань, які вимагають ефективного рішення, наприклад, величезна кількість кадрів, які необхідно відмалювати. Якщо максимально грубо спростити розрахунок, то для 2 700 секунд (45 хвилин) відео при 24 кадрах у секунду треба зробити 64 800 різних малюнків, що майже неможливо в масштабах праці однієї людини. Тому кінцева форма презентації на сьогодні ще не визначена остаточно – це може бути послідовність авторських слайдів М. Доценко, які заради експерименту можуть бути об'єднані завдяки нейромережі. Ідеальна ціль – повністю відмалюваний анімований фільм. Перспективно з точки зору інтермедіальності у сучасному хоровому мистецтві, твір гіпотетично може бути виконано в творчому міксті також і з іншими формами візуального мистецтва. Дуже важливо при цьому зберегти безстрастність передачі інформації, щоб зацентрувати увагу на сенсах, оскільки відкрита емоційність, притаманна світським творам мистецтва, часто провокує глядача до емоцій низького спектру.

Також існує питання синхронізації зображення та музики, оскільки це вимагає або ідеального аудіозапису, або технічних засобів для синхронізації артистів хору в живому виконанні та їх артистичної гнучкості у контакті з диригентом для співпадіння з візуальним рядом. До того ж, це потребує від диригента гарного музичного смаку, щоб інтерпретувати твір певним чином, а від артистів – знання різних вокальних технік, наприклад, як в № 4 «Чертог Твій» – алюзія на візантійський спів, в № 8 – частково сонористика, а в № 9 – акторський крик в декламації хору, тощо. Бо головна задача хору – передати вербальні сенси, задані в молитовних текстах, та підсилити враження музично-виразними афектами, так само зберігаючи безстрастність.

На сьогодні сценарій стрічки продумано та описано максимально докладно, але при високій цілі створити конкурентний продукт для захоплення

уваги заради об'єднання людей – цього може бути недостатньо. В кінорежисурі використовуються глядацькі фокус-групи в допрем'єрних показах для виявлення моментів, які можна покращити перед публічною презентацією. Але у випадку з анімацією через величезну кількість працеводних складно зробити великі корінні зміни при помилковому рішенні, наприклад, при несинхронності темпів розвитку драматургії в музиці та анімації або занадто банальне/складне рішення в творі, тощо. Тому це питання більше не технічного характеру, але творчого, що стосується усіх масштабних проєктів, та обов'язково пов'язано з творчим ризиком.

Але ще більш ризикованим є релігійний аспект. Незважаючи на те, що за деякими дослідженнями 70% українців вважають себе віруючими, а серед них 55-58%, що є більшістю, називають себе православними – навіть серед цієї соціальної групи немає єдності, не кажучи про інші релігійні сповідання. Існує думка, що концепція Єдиного Бога утопічна, бо пантеософія передбачає панментальність, а її досягнення, в найближчій перспективі, можливо лише під медикаментозним чи пенітенціарним впливом. Тим не менш, створення конкурентного продукту для популяризації церкви (втім, й академічної музики) спирається на вічне та прагне до вічного, тому темпи досягнення утопічних цілей також треба мислити в межах вічного. Якщо утопічні цілі минулого сьогодні є живою реальністю, то й поєднання таких частково консервативних сфер життя з новою формою може перетворитись у живу традицію.

Висновки. На сьогодні сформованої традиції взаємодії анімації та духовної хорової музики в Україні не існує, але стрімкий розвиток соціальних мереж у XXI столітті показує необхідність створення такої традиції, незважаючи на консерватизм церкви та академічної музики.

Отже, в основі створення анімації духовного хорового твору – візуальна концепція, базою якої є: 1. Бог як натхнення та найвища ідея об'єднання людей; 2. Сценарно-режисерська робота, яка наближає актуальні засоби відтворення до висоти ідеї, а глядача – до асоціації з головним героєм; 3. Анімація, що задовольняє прагнення людей безстрастно отримувати інформацію візуально; 4. Хорова музика, що в синхронності з анімацією вербально закарбує сенси та афекти в підсвідомості слухача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довженко І., Нікуліна А., Сліток О., Хиневич Р. Музична візуалізація та анімація як засіб втілення режисерського задуму. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. тез IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, КНУТД, 27 квіт. 2022 р. С. 242–245.

2. Колесник Н. Анімаційна графіка та motion дизайн : курс лекцій. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2024. 150 с.
3. Кириленко Я. Інтермедіальність у сучасній хоровій музиці. *Міжнар. наук. жур.* «Грааль науки». Вінниця, 2021. № 4 (травень). С. 658–660.
4. Онишко Н. Музика в інтерактивному дійстві: між академічною традицією та новітніми медіаінструментами : маг. роб. : ЛНМА ім. Лисенка, Львів, 2025. 81 с.
5. 2d effects, Fantasia effects, documentary. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NW73CxS58hg> (дата звернення: 30.01.2026).
6. Coyle R. Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity. : S. J. I. Services, New Dehli, 2010. 269 p.
7. Johnston O., Thomas F. The Illusion of Life: Disney Animation. : Walt Disney Productions, 1981. 576 p.

REFERENCES

1. Dovzhenko I., Nikulina A., Slitiuk O., Khynevych R. (2014) Muzychna vizualizatsia ta animatsia yak zasib vtilennia rezhyserskoho zadumu. [Musical visualization and animation as a means of implementing the director's concept] *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* : zb. tez IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv, KNUTD, April 27, 2022. 242-245. [in Ukrainian].
2. Kolesnyk N. (2024) Animatsiina hrafika ta motion dyzain: kurs lektzii. [Animation graphics and motion design: lecture course] Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. 150 p. [in Ukrainian].
3. Kyrylenko Ya. (2021) Intermedialnist u suchasnii khorovii muzytsi. [Intermediality in contemporary choral music]. *Mizhnar. nauk. zhur.* «Hraal nauky», 4 (May). Vinnytsia. 658-660. [in Ukrainian].
4. Onyshko N. (2025) Muzyka v interaktyvnomu diistvi: mizh akademichnoiu tradytsiieiu ta novitnymi mediainstrumentamy. [Music in interactive performance: between academic tradition and modern media tools] mah. rob.: LNMA im. Lysenka, Lviv. 81. p. [in Ukrainian].
5. 2d effects, Fantasia effects, documentary. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NW73CxS58hg> (the date 30.01.2026) .
6. Coyle R. (2010) Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity. New Dehli: S. J. I. Services. 269 p. .
7. Johnston O., Thomas F. (1981.) The Illusion of Life: Disney Animation. : Walt Disney Productions. 576 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 792.028:534.78:004(477+100)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-18>

Сергій МИСЕЧКО,
orcid.org/0009-0009-6324-599X
заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) mise4ko1981@gmail.com

АВТОРСЬКА ЗВУКОРЕЖИСУРА В ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ: ВПЛИВ, ІННОВАЦІЇ, ТЕХНІЧНІ ТА ТВОРЧІ АСПЕКТИ (УКРАЇНСЬКИЙ І МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД)

Мета статті полягає у всебічному висвітленні феномену авторської звукоорежисури в театральних постановках як окремого мистецького явища, що поєднує технічні та творчі аспекти створення звукового середовища. У сучасному театрі звук перестає бути лише допоміжним елементом, який забезпечує акустичну підтримку акторської гри чи відтворює шумові ефекти. Він перетворюється на самостійний художній інструмент, здатний формувати емоційний простір вистави, підкреслювати драматичні кульмінації, створювати контрасти між сценами та впливати на психологічне сприйняття глядача. Авторська звукоорежисура передбачає індивідуальне бачення звукоорежисера, який стає співавтором постановки, інтегруючи власні художні ідеї у загальну концепцію постановки.

У межах дослідження проаналізовано, яким чином авторський підхід до звукоорежисури змінює традиційні уявлення про театральний звук, які інноваційні рішення застосовуються у сучасних постановках, а також які технічні та творчі інструменти використовуються для досягнення художньої виразності. Особливу увагу приділено порівнянню українського та міжнародного досвіду, адже саме у зіставленні локальних традицій та глобальних тенденцій можна простежити динаміку розвитку театральної звукоорежисури. Українські театри демонструють синтез етнічних інструментів та сучасних технологій, тоді як міжнародна практика активно розвиває інтерактивні та іммерсивні підходи, використовуючи 3D-звук, binaural recording, алгоритмічну генерацію звуку та VR/AR-технології.

Таким чином, мета статті полягає не лише у фіксації сучасних тенденцій, але й у визначенні перспектив розвитку авторської звукоорежисури як мистецької дисципліни, що має потенціал для формування нових моделей театального звучання. Дослідження спрямоване на розкриття ролі звукоорежисера як творця акустичного простору, який здатний трансформувати сценічну дію, надати їй додаткових смислових рівнів та забезпечити глибше емоційне занурення глядача у театральний процес.

Ключові слова: авторська звукоорежисура, театральна постановка, акустичний простір, звукове середовище, інноваційні технології, інтерактивні системи, іммерсивний театр, сценічна драматургія, художня виразність, технічні та творчі аспекти.

Serhii MYSECHKO,
orcid.org/0009-0009-6324-599X
Honored Artist of Ukraine,
Lecturer at the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) mise4ko1981@gmail.com

AUTHORIAL SOUND DESIGN IN THEATRICAL PRODUCTIONS: INFLUENCE, INNOVATIONS, TECHNICAL AND CREATIVE ASPECTS (UKRAINIAN AND INTERNATIONAL EXPERIENCE)

The purpose of the article is to comprehensively highlight the phenomenon of authorial sound design in theatrical productions as an independent artistic practice that combines both technical and creative aspects of sound environment creation. In contemporary theatre, sound is no longer merely an auxiliary element that provides acoustic support for actors' performance or reproduces sound effects. It has transformed into an autonomous artistic instrument capable of shaping the emotional space of a performance, emphasizing dramatic climaxes, creating contrasts between scenes, and influencing the psychological perception of the audience. Authorial sound design implies the individual vision of the sound designer, who becomes a co-author of the production, integrating his or her artistic ideas into the overall concept of the performance.

Within the framework of this study, it is important to analyze how the authorial approach to sound design changes

traditional perceptions of theatrical sound, what innovative solutions are applied in contemporary productions, and which technical and creative tools are used to achieve artistic expressiveness. Special attention is paid to the comparison of Ukrainian and international experiences, since it is precisely in the juxtaposition of local traditions and global trends that the dynamics of theatrical sound design development can be traced. Ukrainian theatres demonstrate a synthesis of ethnic instruments and modern technologies, while international practice actively develops interactive and immersive approaches, employing 3D sound, binaural recording, algorithmic sound generation, and VR/AR technologies.

Thus, the purpose of the article is not only to record current trends but also to define the prospects for the development of authorial sound design as an artistic discipline that has the potential to form new models of theatrical sound. The study aims to reveal the role of the sound designer as the creator of the acoustic space, capable of transforming stage action, adding additional semantic layers, and ensuring deeper emotional immersion of the audience in the theatrical process.

Key words: *authorial sound design, theatrical production, acoustic space, sound environment, innovative technologies, interactive systems, immersive theatre, stage dramaturgy, artistic expressiveness, technical and creative aspects.*

Постановка проблеми. Звук у театральних постановках традиційно виконував допоміжну функцію – підсилення голосу акторів чи відтворення шумових ефектів. Проте сучасний театр дедалі більше інтегрує новітні технології, і звукорежисура стає самостійним мистецьким явищем. Авторський підхід звукорежисера дозволяє створювати унікальне акустичне середовище, яке формує емоційний простір вистави та впливає на сприйняття глядача. Методи підготовки спеціалістів в нових реаліях.

Аналіз досліджень. Аналіз сучасних наукових і практичних підходів до авторської звукорежисури в театрі засвідчує, що цей напрямок перебуває на перетині технічних інновацій та художніх пошуків. У працях українських і зарубіжних дослідників (Курбас, 2019; Бойчук, 2021; Collins, 2022) простежується тенденція до розгляду звуку як самостійного мистецького елементу, що має власну драматургію та здатний формувати емоційний простір вистави та розглядає звук як «невидимого персонажа», що формує атмосферу сцени. Українські науковці (Цюряк, Чернишова, 2024) наголошують на важливості інтеграції традиційних та інноваційних підходів у мистецькій освіті.

Мета статті – висвітлити особливості авторської звукорежисури в театральних постановках, проаналізувати технічні та творчі аспекти створення звукового середовища, підхід до підготовки спеціаліста а також порівняти український та міжнародний досвід.

Виклад основного матеріалу. Звукорежисура як професія виникла на стику технічних і художніх завдань у XX столітті, коли театральне мистецтво почало активно використовувати електроакустичні засоби – мікрофони, підсилювачі, акустичні системи. З часом роль звукорежисера еволюціонувала від технічного спеціаліста до повноцінного співтворця художнього образу спектаклю.

У 1920–1940-х роках основними засобами були механічні пристрої для створення шумів, живий музичний супровід. З появою магнітофонів, сте-

реофонії, цифрових технологій (кінець XX – початок XXI ст.) звукорежисура отримала нові можливості для просторового формування звуку, синтезу нових тембрів, інтерактивності та автоматизації процесів.

Авторська звукорежисура виходить за межі технічного забезпечення. Звукові рішення можуть підкреслювати драматичні кульмінації, створювати контрасти між сценами, формувати психологічний стан глядача. Наприклад, у постановці «Гамлет» (Національний театр, Лондон, 2017) звукорежисер використав багатопланові електронні текстири, що підсилювали відчуття внутрішнього конфлікту героя.

Авторський підхід у звукорежисурі театру полягає у творчій інтерпретації звукового матеріалу, що виходить за межі стандартного технічного забезпечення. Звукорежисер стає співтворцем художнього образу, активно впливаючи на драматургію, атмосферу та емоційний клімат вистави. У сучасній науковій літературі підкреслюється, що звукорежисер – це не лише технік, а й митець, який володіє художнім баченням, здатний створювати унікальні звукові концепції у співпраці з режисером, композитором, сценографом та іншими учасниками творчої групи.

Звуковий образ вистави формується як результат авторської інтерпретації, що враховує не лише акустичні, а й культурні, психологічні, символічні аспекти. Звукорежисер може підкреслювати драматичні акценти, створювати атмосферу часу і простору, розкривати характери персонажів через музичні та шумові партитури, а також використовувати тишу як потужний художній засіб.

У практиці сучасного театру авторський підхід звукорежисера проявляється на різних етапах роботи. Створенні унікальних звукових концепцій для кожної постановки, що враховують специфіку драматургії, сценографії, режисерського задуму та очікувань глядача. Використанні інноваційних технологій (просторовий звук, інтерактивні системи, цифрові ефекти) для досягнення максималь-

ного занурення глядача у сценічну реальність. Активній співпраці з іншими творчими підрозділами – режисером, композитором, сценографом, художником по світлу, що забезпечує цілісність художнього оформлення спектаклю. Врахуванні національних традицій, культурних кодів, сучасних соціальних контекстів при створенні звукового середовища. Використання психологічного аспекту сприйняття – використання звукового ряду для підсилення емоційного стану.

Сучасна театральна звукорежисура базується на використанні широкого спектра технічних засобів. Мікрофонні системи (динамічні, конденсаторні, радіомікрофони) для підсилення голосу акторів, інструментів, створення спеціальних ефектів. Мікшерні пульти (аналогові, цифрові) для балансування, маршрутизації та обробки звукових сигналів у реальному часі. Акустичні системи (головні, моніторні, просторові) для рівномірного розподілу звуку у залі, створення ефекту занурення. Процесори ефектів (реверберація, дилей, панорамування, трансформація частот) для художньої обробки звуку. Програмне забезпечення (DAW: Pro Tools, Ableton Live, Max for Live, QLab) для підготовки, запуску та автоматизації звукових партитур, інтеграції з іншими мультимедійними системами. Вибір і конфігурація обладнання залежать від жанру вистави, архітектури театру, бюджету, а також художніх завдань, поставлених режисером і звукорежисером.

Творчі аспекти роботи звукорежисера включають базові підходи. Аналіз сценарію та режисерського задуму для визначення ключових звукових акцентів, мотивів, символів. Пошук і створення унікальних звукових ефектів (field recording, фоліарт, синтез), що підкреслюють атмосферу, характер персонажів, драматичні повороти сюжету. Розробка звукової партитури – структурованої системи музичних, шумових, мовних і тишевих елементів, що супроводжують сценічну дію. Імпровізація та експеримент з просторовим розташуванням звуків, їх динамікою, тембром, ритмом, використанням тиші як художнього засобу. Співпраця з іншими творчими підрозділами для досягнення цілісності художнього оформлення спектаклю.

Сучасний звукорежисер – це фахівець, який поєднує глибокі технічні знання з художнім мисленням, здатний адаптувати технічні рішення до творчих завдань, а також знаходити нові способи вираження через звук. Звукорежисер дорівнює диригент сучасного звукоряду. Сучасні театри активно застосовують 3D-звук та binaural recording для ефекту занурення; живу електроніку (live electronics), коли звук створюється у реальному часі; інтерактивні системи, що реагують на рухи акторів. Прикладом є постановка «The Encounter» (Complicité, 2016), де використано binaural sound, що створює ілюзію присутності глядача всередині

подій. Сучасна теорія звукорежисури розглядає звуковий образ як результат синтезу технічних і художніх рішень, що формують простір, глибину, тембр, динаміку, панораму звуку. Виділяють традиційну (класичну) звукорежисуру, що прагне до природності, та нетрадиційну (драматургічну), де звук підпорядковується авторському задуму, може бути ірреальним, символічним, експериментальним. Музична освіта стає обов'язковою на рівні з технічною та режисерською.

Український досвід авторської звукорежисури характеризується поєднанням національних традицій, етнічних мотивів, живої імпровізації та поступовим впровадженням сучасних технологій (Львівський театр ім. Леся Курбаса). Особливу роль відіграє залучення студентів, освітніх програм, майстер-класів від провідних фахівців, що сприяє формуванню нової генерації звукорежисерів, здатних працювати як у класичних, так і в експериментальних жанрах (Київський Молодий театр).

Міжнародний досвід вирізняється високим рівнем технологічної оснащеності, інтеграцією цифрових платформ, використанням просторового звуку, бінарних систем, AI, VR/AR (Берлінський театр Volksbühne), а також акцентом на інтерактивності та індивідуалізації глядацького досвіду. Авторський підхід тут часто пов'язаний із концептуальними експериментами, створенням унікальних саундскейпів (Royal Shakespeare Company, Лондон), що стають повноцінною частиною драматургії спектаклю (New York Theatre Workshop).

Звукорежисер, як співтворець художнього образу вистави, має суміжні права разом із режисером, композитором, акторами, сценографом. Законодавство України визнає авторські права за всіма учасниками постановки, а використання їхньої роботи регулюється авторськими договорами. Театр отримує сукупність прав на використання окремих творів (літературних, музичних, сценографічних), але не на всю постановку загалом.

Особливу увагу слід приділяти питанням використання музичних творів, фонограм, записів, аранжувань, а також правам виконавців. У міжнародних проєктах необхідно враховувати різницю у термінах охорони авторських прав, вимоги до ліцензування, правила спадкування та передачі прав.

Етичні питання стосуються поваги до авторства, дотримання домовленостей щодо використання творів, прозорості у розподілі гонорарів, а також врахування культурних, національних, соціальних контекстів при створенні звукового середовища. Важливо забезпечити баланс між інноваціями та збереженням традицій, урахуванням інтересів усіх учасників творчого процесу.

Інновації у театральній звукорежисурі охоплюють як апаратні, так і програмні рішення: Системи просторового звуку (Surround, Ambisonics, Dolby Atmos), що дозволяють створювати тривимірні

звукові ландшафти, переміщати джерела звуку у просторі, досягати ефекту повного занурення глядача у сценічну реальність. Інтерактивні звукові системи – звук реагує на дії акторів, зміну освітлення, рухи на сцені або навіть на реакцію глядачів. Використання цифрових платформ (Ableton Live, Max for Live, QLab) для автоматизації запуску звукових і музичних партитур, інтеграції з відео, світлом, спецефектами. Бінауральний звук – запис і відтворення звуку так, щоб створити ілюзію присутності у певному просторі (наприклад, у виставі «The Encounter» компанії Complicite). Голографічні та мультимедійні рішення – поєднання звуку з відеопроєкціями, світловими ефектами, віртуальною реальністю для створення нових форм театального мистецтва.

Інноваційність проявляється і у художніх підходах: Використання нетрадиційних інструментів (препаровані, електронні, етнічні), створення нових тембрів і фактур. Залучення живої імпровізації – актори або музиканти створюють звуковий супровід у реальному часі, реагуючи на сценічну дію. Інтеграція шумових партій, фолі-арту, польових записів для досягнення максимальної реалістичності або, навпаки, сюрреалістичного ефекту. Використання тиші як драматургічного засобу – наприклад, у кульмінаційних сценах, для підсилення емоційного впливу. Використання семпл (так званих «петель») та їх створення. Широкого застосування набувають музичні треки генеровані штучним інтелектом які також стають інструментом в руках сучасного митця.

Як приклади інноваційних постановок можна назвати «Chornobyldorf» (Opera Aperta, Україна) – поєднання препарованих інструментів, відеоперформансів, записаних у Зоні відчуження, та живої музики створює унікальний постапокаліптичний звуковий простір, що отримав міжнародне визнання. «Waiting for Godot» (Бродвей, Ben і Max Ringham) – використання близьких мікрофонів, бінарного запису, інтеграція електронної та акустичної музики, створення багатопланового звукового середовища, що підкреслює абсурдистську атмосферу п'єси. «The Curious Incident of the Dog in the Night-Time» (National Theatre, Лондон) – складна система просторового звуку, що дозволяє глядачам відчувати сенсорний досвід головного героя, який має аутизм.

Сучасна теорія звукорежисури розглядає звуковий образ як результат синтезу технічних і художніх рішень, що формують простір, глибину, тембр, динаміку, панораму звуку. Виділяють традиційну (класичну) звукорежисуру, що прагне до природності, та нетрадиційну (драматургічну), де звук підпорядковується авторському задуму, може бути ірреальним, символічним, експериментальним.

Авторська звукорежисура – це мистецтво, що формує нову якість театального простору, від-

криває горизонти для творчості, інновацій та культурного діалогу у глобальному світі. Дирегування сучасним звуковим рядом.

В Україні підготовка звукорежисерів здійснюється у провідних мистецьких вищах – Київський національний університет культури і мистецтв, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Академія мистецтв імені Павла Чубинського, Херсонський державний університет та інші. Освітні програми охоплюють як технічні, так і творчі дисципліни: звукорежисура, музичне оформлення, комп'ютерне аранжування, електроакустика, драматургія, історія музики, основи композиції, робота з DAW, практична студійна та концертна діяльність.

Випускники отримують компетенції у створенні власних художніх концепцій, реалізації звукових образів, використанні інноваційних технологій, а також навички міждисциплінарної співпраці. Значна увага приділяється практиці, роботі у реальних театральних, концертних, студійних умовах, участі у міжнародних проєктах, майстер-класах від провідних фахівців.

У світі підготовка саунд-дизайнерів і театральних звукорежисерів здійснюється у спеціалізованих програмах провідних університетів (NYU, Royal Central School of Speech and Drama, Berklee College of Music, SAE Institute), де акцент робиться на інтеграції технічних, художніх, менеджерських навичок, роботі з інноваційними технологіями, участі у міжнародних проєктах, стажуваннях у професійних театрах.

Війна в Україні суттєво вплинула на сферу культури, зокрема на театральну звукорежисуру. Відтік талантів, скорочення фінансування, руйнування інфраструктури. Зниження попиту на культурні продукти, розірвані ланцюги постачання обладнання. Переорієнтація державних коштів на підтримку Збройних Сил України. Водночас, креативні індустрії, у тому числі театральна звукорежисура, стали важливим інструментом комеморації, національної єдності, символічного опору, підтримки психологічної стійкості суспільства. Звукорежисери беруть участь у волонтерських ініціативах, створюють проєкти для підтримки армії, переселенців, організовують онлайн-трансляції, адаптують постановки до нових умов (блекаути, обмеження мобільності, евакуація).

В умовах війни особливо актуальними стали: Мобільність, гнучкість, адаптація до нестандартних локацій. Використання портативного обладнання, автономних акустичних систем, цифрових платформ для дистанційної роботи. Підтримка освітніх програм, міжнародних обмінів, грантів для збереження і розвитку професії.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що авторська звукорежисура

в театральних постановках є не лише технічним інструментом, а й самостійним мистецьким явищем, яке суттєво впливає на художню цілісність вистави. Вона формує акустичний простір, здатний трансформувати сценічну дію, підкреслювати драматичні кульмінації, створювати контрасти між сценами та забезпечувати глибше емоційне занурення глядача. Авторський підхід звукорежисера дозволяє розглядати звук як «невидимого персонажа», що взаємодіє з акторською грою, сценографією та світловим дизайном, утворюючи багатовимірну художню структуру.

Технічні аспекти звукорежисури – акустика залу, використання мікрофонних систем, цифрових пультів та програмного керування ефектами – є лише базою для творчих пошуків. Саме індивідуальне бачення звукорежисера визначає темброву палітру, інтеграцію музики та шумів, створення «звукових персонажів» і формування унікального акустичного середовища. Інноваційні рішення, такі як 3D-звук, binaural recording, інтерактивні системи та алгоритмічна генерація звуку, відкривають нові можливості для театального мистецтва, перетворюючи виставу на багатосенсорний досвід.

Порівняння українського та міжнародного досвіду показало, що вітчизняні театри тяжіють до синтезу традиційних етнічних інструментів із сучасними технологіями, створюючи автентичне й водночас модерне звучання. Міжнародна практика, своєю чергою, активно розвиває іммерсивні та інтерактивні підходи, використовуючи VR/AR-технології та експериментальні форми акустичного занурення. Такий діалог культурних моделей свідчить про глобальну тенденцію до переосмислення ролі звуку в театрі та його інтеграції у драматургічну тканину постановки.

Отже, авторська звукорежисура є ключовим чинником сучасного театального процесу, що поєднує технічні інновації та творчі пошуки. Вона сприяє формуванню нових моделей театального звучання, розширює межі художньої виразності та відкриває перспективи для подальших досліджень у галузі мистецтвознавства, культурології та педагогіки. Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на аналіз психологічного впливу звукового середовища на глядача, розробку методик інтеграції звукорежисури у навчальні програми та вивчення можливостей міждисциплінарної взаємодії театру, музики та новітніх технологій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Курбас Л. Театр і звук. Київ: Мистецтво, 2019. С. 45–62.
2. Бойчук О. *Звукове середовище сучасної сцени*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2021. С. 101–118.
3. Collins J. *Sound Design for Theatre*. London: Routledge, 2022. P. 73–95.
4. Цюряк І. О., Чернишова А. М. Коліскова пісня як арт-об'єкт: виконавські аспекти та стилізові пошуки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 96, т. 3. С. 143–147. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-3-21>
5. Complicité. *The Encounter*. London: Theatre Programme, 2016. P. 5–21.
6. Royal Shakespeare Company. *Immersive Sound Projects*. London: RSC Publications, 2020. P. 34–52.
7. Volksbühne Berlin. *Sound and Stage Experiments*. Berlin: VB Press, 2021. P. 88–104.
8. New York Theatre Workshop. *Algorithmic Sound Design in Theatre*. New York: NYTW Papers, 2022. P. 57–76.

REFERENCES

1. Kurbas L. (2019) *Teatr i zvuk* [Theatre and Sound]. Kyiv: Mystetstvo, 45–62. [in Ukrainian].
2. Boichuk O. (2021) *Zvukove seredovyshche suchasnoi stseny* [The Sound Environment of the Contemporary Stage]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, 101–118. [in Ukrainian].
3. Collins J. (2022) *Sound Design for Theatre*. London: Routledge, 73–95.
4. Tsyuryak I., Chernyshova A. (2024) *Kolyskova pisnia yak art-obiekt: vykonavski aspekty ta stylovi poshuky* [A Lullaby as an Art Object: Performing Aspects and Stylistic Searches]. Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University, 12–29. [in Ukrainian].
5. Complicité (2016) *The Encounter*. London: Theatre Programme, 5–21.
6. Royal Shakespeare Company (2020) *Immersive Sound Projects*. London: RSC Publications, 34–52.
7. Volksbühne Berlin (2021) *Sound and Stage Experiments*. Berlin: VB Press, 88–104. [in German].
8. New York Theatre Workshop (2022) *Algorithmic Sound Design in Theatre*. New York: NYTW Papers, 57–76.

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 78.072(477):050(477.83/.86):78.03(477.83/.86)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-19>

Уляна МОЛЧКО,
orcid.org/0000-0003-1519-6053
доктор філософії, доцент,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *u.molchko@gmail.com*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В НАУКОВІЙ ОЦІНЦІ БОГДАНА СЮТИ

У статті здійснено комплексне наукове осмислення соціокультурних вимірів музичного мистецтва у науковій концепції Богдана Сюті. Актуальність дослідження зумовлена глибинними трансформаціями духовно-ціннісних орієнтирів сучасного суспільства, що спричиняють необхідність переоцінки ролі музичного мистецтва як форми культурної пам'яті, засобу комунікації та чинника формування національної ідентичності.

Розглянуто соціокультурні параметри музичного мистецтва у трактуванні Б. Сюті на матеріалі його ключових праць: «Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці», «Основи парамузикознавства», «Українська музична культура. Погляд крізь віки», «Homo canticum: пісенна творчість національного опору й оптимізму в час війни».

У результаті дослідження з'ясовано, що концепція Б. Сюті ґрунтується на розумінні музичного мистецтва як багатовимірного соціокультурного феномена. Вчений обґрунтовує неоднозначність глобалізаційних і периферизаційних процесів. Визначено, що українська культура у цьому контексті постає як така, що перебуває у стані постійного балансування між традицією і новаторством, локальним і глобальним.

Розкрито сутність парамузикознавства як інноваційного напрямку музикознавчої думки. Доведено, що музичне спілкування у трактуванні Б. Сюті постає як багаторівнева система взаємодії виконавця і слухача. Окреслено історико-культурологічний вимір досліджень ученого, що дозволяє простежити еволюцію української музичної культури у XX – XXI століттях в умовах складних соціально-політичних трансформацій. Наголошено на здатності національного музичного мистецтва до збереження внутрішньої цілісності та саморозвитку попри тривалий ідеологічний тиск.

Особливу увагу приділено аналізу пісенної творчості періоду російсько-української війни, що у концепції Б. Сюті постає як важливий чинник національної консолідації, формування суспільного дискурсу та утвердження культурної ідентичності.

Узагальнено, що сучасне музичне мистецтво в науковій оцінці Б. Сюті постає як динамічна. Відкрита система, що формується у взаємодії глобального і національного, традиційного і новітнього, естетичного і соціального. Результати дослідження розширюють уявлення про соціокультурну природу музичного мистецтва та можуть бути використані у подальших музикознавчих і культурологічних студіях.

Ключові слова: соціокультурний вимір, українська музична культура, Богдан Сюта, глобалізація, периферизація, парамузикознавство, пісенна творчість, соціокультурні трансформації.

Uliana MOLCHKO,
orcid.org/0000-0003-1519-6053
Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Music Theory and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) *u.molchko@gmail.com*

SOCIAL-CULTURAL DIMENSIONS OF CONTEMPORARY MUSICAL ART IN THE SCIENTIFIC ASSESSMENT OF BOHDAN SYUTA

The article provides a comprehensive scientific understanding of the socio-cultural dimensions of musical art in the scientific concept of Bohdan Syuta. The relevance of the study is due to the deep transformations of the spiritual and value orientations of modern society, which necessitate a reassessment of the role of musical art as a form of cultural memory, a means of communication and a factor in the formation of national identity.

The socio-cultural parameters of musical art in the interpretation of B. Syuta are considered on the basis of his key works: «Globalization and peripheralization processes in culture as a factor in the organization of artistic integrity in modern music», «Fundamentals of paramusicology», «Ukrainian musical culture. A look through the ages», «Homo canticum: song creativity of national resistance and optimism during wartime».

As a result of the study, it was found that B. Syuta's concept is based on the understanding of musical art as a multidimensional socio-cultural phenomenon. The scientist substantiates the ambiguity of globalization and peripheralization processes. It is determined that Ukrainian culture in this context appears as one that is in a state of constant balancing between tradition and innovation, local and global.

The essence of paramusicology as an innovative direction of musicological thought is revealed. It is proven that musical communication in the interpretation of B. Syuta appears as a multi-level system of interaction between the performer and the listener. The historical and culturological dimension of the scientist's research is outlined, which allows us to trace the evolution of Ukrainian musical culture in the 20th–21st centuries in conditions of complex socio-political transformations. The ability of national musical art to preserve internal integrity and self-development despite prolonged ideological pressure is emphasized.

Special attention is paid to the analysis of song creativity during the russian-ukrainian war, which in B. Syuta's concept appears as an important factor in national consolidation, the formation of social discourse and the affirmation of cultural identity.

It is summarized that modern musical art in the scientific assessment of B. Syuta appears as a dynamic. An open system that is formed in the interaction of the global and national, traditional and modern, aesthetic and social. The results of the study expand the understanding of the socio-cultural nature of musical art and can be used in further musicological and cultural studies.

Key words: socio-cultural dimension, Ukrainian musical culture, Bohdan Syuta, globalization, peripheralization, paramusicology, song creativity, socio-cultural transformations.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку гуманітаристики позначений глибокими змінами духовно-ціннісних орієнтирів, що зумовлюють переосмислення ролі мистецтва в соціокультурному просторі. Музичне мистецтво, зокрема, постає не лише як художня практика, але і як специфічна форма культурної пам'яті та комунікації, що відображає динаміку суспільних змін і формує нові смислові парадигми. Формування нових науково-культурних підвалин сьогодні опирається на ґрунтовному дослідженні «...явищ української культури та мистецтва, що дозволило відкриття раніше недоступних історичних і архівних документів, вивчення особливостей формування і новаторство у вітчизняному мистецтві, вітчизняні мистецькі школи, що були повернені із радянського небуття та формування нового погляду на їх інтеграційний шлях у європейський простір» (Андрущенко, 2022: 10–11). У цьому контексті особливої ваги набуває аналіз музичного мистецтва як соціокультурного феномена, що функціонує в системі складних взаємозв'язків між традицією і новаторством, національною ідентичністю та глобалізаційними процесами. Саме тому монографічні видання «Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці», «Основи парамузикознавства», «Українська музична культура. Погляд крізь віки», «Номо canticum: пісенна творчість національного опору й оптимізму в час війни» доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України, лауреата премії імені Миколи Лисенка Богдана Сюти є актуальними для сучасного музикознавства.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасний науковий дискурс дослідження соціокультурних вимірів музичного мистецтва формується на пере-

тині культурологічних, мистецтвознавчих і соціокомунікативних підходів. Вагомим підґрунтям статті стала праця Т. Андрущенко (Андрущенко, 2022), у якій обґрунтовано роль мистецтва в умовах трансформації суспільства. Науковий доробок Б. Сюти знайшов висвітлення в оглядових рецензіях Г. Веселовської (Веселовська, 2011), Т. Гуменюк (Гуменюк, 2012), О. Корчової (Корчова, 2013), О. Найдюк (Найдюк, 2011), В. Романко (Романко, 2009), У. Молчко та Х. Гавриляк (Молчко, Гавриляк, 2024). Попри наявність окремих наукових розвідок, комплексного дослідження монографічних видань Б. Сюти на сьогодні не здійснено.

Мета статті – науково осмислити соціокультурні параметри сучасного музичного мистецтва у трактуванні Б. Сюти (на прикладі вище згаданих праць), розкрити специфіку їх функціонування в контексті трансформації духовно-ціннісних орієнтацій сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Науковий доробок доктора мистецтвознавства Богдана Сюти у сучасному гуманітарному дискурсі репрезентує системне осмислення процесів розвитку музичної культури крізь призму культурологічних, соціокомунікативних та історико-мистецьких підходів. Його праці вирізняються концептуальною цілісністю, міждисциплінарністю та орієнтацією на актуальні виклики доби, зокрема проблематику глобалізації, трансформації культурних ієрархій та особливості функціонування музичного мистецтва в умовах інформаційного суспільства.

Важливе місце у науковій спадщині дослідника займає праця «Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці», яка була опублікована у 2007 році дрогобицьким видавництвом «Коло». Дослідження представляє комплексний

аналіз глобалізаційних тенденцій у сфері культури та їх впливу на музичне мистецтво. Актуальність цієї проблематики зумовлена інтенсивними трансформаціями, що відбувалися на початку XXI століття у зв'язку з розвитком інформаційних технологій, розширенням міжкультурної комунікації та формування світового культурного простору.

Автор підкреслює, що поняття глобалізації не має однозначного трактування і розглядається в межах різних наукових парадигм – політичної, економічної, соціологічної та культурологічної. У своєму дослідженні він обирає саме культурологічний ракурс, що дозволяє зосередити увагу на процесах взаємодії культур, трансформації художніх практик і змінах у системі цінностей. Такий підхід дає змогу глибше осмислити специфіку музичного мистецтва як складової загального культурного процесу.

У контексті культурної глобалізації дослідник звертає увагу на суперечливий характер цього явища. З одного боку, відкритість інформаційного простору сприяє активному обміну культурними досягненнями, розширенню можливостей для творчої самореалізації митців, інтеграції національних культур у світовий контекст. З іншого боку, глобалізація породжує тенденції до стандартизації та уніфікації мистецьких форм, що може спричинити «...процеси прогресуючої делокалізації національних, етнолокальних та регіональних культур» (Сюта, 2007: 6) і призведе до знецінення традиційних культурних кодів, стирання меж між національними, регіональними та етнічними традиціями. У музичному мистецтві це виявляється у запозиченні стилістичних моделей, гармонічних структур, жанрових форм, що нерідко призводить до формування універсалізованого художнього продукту, позбавленого чітко вираженої національної ідентичності.

Розглядаючи європейський культурний простір, Б. Сюта аналізує феномен поділу на центри та периферії, який історично склався у процесі розвитку цивілізації. Автор застосовує термін «європейський культурний регіон» і стверджує, що наша культура «...як і культура інших країн Східної Європи, належить до регіону європейської культури» (Сюта, 2007: 9). Українська культура розглядається ним як така, що тривалий час перебувала у складних історичних умовах, які зумовили її напівпериферійний статус. Значний вплив на формування культурного середовища мали як західноєвропейські, так і східні культурні моделі. Це призвело до неоднозначності культурної ідентичності та необхідності постійного балансування між власними традиціями і зовнішніми впливами.

Важливим чинником, що ускладнює розвиток національної культури, дослідник вважає домінування масової культури, орієнтованої на комерційний успіх і широке споживання. Така культура, як правило, ігнорує глибинні смисли та естетичні цінності, підміняючи їх спрощеними формами. У результаті відбувається зниження художнього рівня мистецької продукції та послаблення національно-культурної ідентичності.

У праці також порушується питання про перспективи розвитку периферійних культур в умовах глобалізації. Богдан Сюта наголошує, що «...Україна, потрапивши в становище культурної напівпериферії, та її музична культура істотно узалежнюються від перебігу глобалізаційних та периферизаційних процесів» (Сюта, 2007: 50). Автор висловлює думку, що для здобуття визнання на світовій арені необхідним є не лише збереження національних традицій, але й активна участь у міжнародному культурному обміні.

Розвиток досліджень у сфері соціокультурних аспектів комунікативної природи музики стала праця «Основи парамузикознавства», яка побачила світ у 2010 році. Осмислюючи наукову цінність змістового наповнення монографії Б. Сютя, О. Найдюк відзначає її важливість, яка є «...свідчення того, що сучасне музикознавство, опинившись із різних причин на периферії актуального у XX сторіччі “поняттєвого буму” наукової гуманітаристики, врешті також намагає шляхи модернізації свого об'єкта дослідження. Насправді ж ідеться не так про модернізацію, як про академізацію та наукову адаптацію певних понять і значень» (Найдюк, 2011: 7).

Автор роботи обґрунтовує новий напрям музикознавчих досліджень, де у центрі уваги автора перебуває проблема взаємодії музичного та позамузичного компонентів у процесі художньої комунікації. Парамузикознавство визначається як оригінальна галузь музикознавства, що «...вивчає немuzичномовні чинники, що супроводжують музичномовне спілкування (виконання і сприймання музики) і беруть участь в передаванні й отримуванні інформації» (Сюта, 2010: 11). До таких факторів належать невербальні засоби комунікації, зокрема жести, міміка, постава виконавця, а також просторові, акустичні та візуальні характеристики середовища.

Особливу увагу дослідник приділяє функціональному аспекту парамузичних засобів. Він виділяє низку функцій, серед яких провідними є експресивна, комунікативна, когнітивна та адаптивна. Кожна з них виконує певну роль у процесі передачі музичної інформації, доповнюючи або

модифікуючи зміст музичного висловлювання. Важливим є положення про одночасність ролей виконавця і слухача у процесі музичної комунікації. Б. Сюта пише: «... комунікатор і комунікант в процесі музичного спілкування не здійснюють свої функції по чергові, а виконують їх одночасно через ті самі канали» (Сюта, 2010: 32). Тобто вони виступають як активні учасники діалогу, взаємодіючи через різні канали передачі інформації. Такий підхід дозволяє розглядати музичне спілкування як складну багаторівневу систему, у якій поєднуються звукові, візуальні та психологічні компоненти.

У межах цієї концепції значна увага приділяється кінетичним аспектам виконання. Рухи тіла, жести, міміка не лише супроводжують музичне звучання, але й відіграють важливу роль у формуванні художнього образу. Вони можуть підсилювати емоційний вплив музики, сприяти її глибшому розумінню або, навпаки, створювати додаткові смислові відтінки.

Окремо розглядається вплив зовнішніх факторів, таких як акустика приміщення, освітлення, сценічне оформлення, поведінка публіки. Усі ці елементи формують загальний контекст музичного сприйняття і можуть суттєво змінювати інтерпретацію твору. Таким чином, музичне мистецтво постає як синтетичне явище, що поєднує різні види комунікації і це є «...повноцінна система художньої комунікації» (Сюта, 2010: 130).

Масштабне дослідження історії української музичної культури представлено Б. Сютою в ґрунтовній монографії «Українська музична культура. Погляд крізь віки», яка написана у співавторстві з Лідією Корній. Композиційно праця поділяється на дві частини, де матеріали викладено за хронологічним принципом. Друга частина написана Б. Сютою. Дослідник аналізує розвиток музичної культури від доби національного відродження 1920–30-х років до початку XXI століття. Кожен тематичний блок відкривається коротким історичним оглядом, у якому окреслюються ключові процеси в науці, літературі, мистецтві, а також діяльність музичних інституцій.

Окремий акцент зроблено на роботі Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Б. Сюта відзначає, що «... ідеологічний тиск на Товариство імені Миколи Леонтовича з боку партійно-урядових чинників був незмірно високим із перших місяців діяльності цієї організації» (Сюта, 2014: 367). Учасники спільноти змушені були підтримувати гасло «Музика масам», перебуваючи в атмосфері постійного контролю і у 1928 році організацію було ліквідовано.

Окреслюючи розвиток мистецтва 1930-х років, дослідник відзначає нищівний удар по культурі Голодомору 1932–1933 років. Б. Сюта простежує розвиток української музичної культури на територіях, котрі перебували під владою Польщі, Румунії, Чехословаччини. Вагому роль відігравали еміграційні середовища, що здійснювали активну культурно-просвітницьку діяльність.

Автор характеризує досягнення композиторів В. Фемеліди, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського у сфері симфонічної музики. Особливу увагу приділено С. Людкевичу, який за словами дослідника «... залишається у міжвоєнне двадцятиліття найавторитетнішим композитором в Галичині» (Сюта, 2014: 409). Не залишається поза увагою науковця камерно-інструментальна музика, яка у монографії представлена творчістю А. Рудницького, В. Косенка. Розвиток духовно-хорового мистецтва знайшов втілення у творах М. Вериківського, Г. Давидовського, М. Тележинського, А. Гнатишина, о. Й. Кишакевича.

Розділ «Мистецтво в лещатах політики: музична культура України 1940–50-х років» присвячений складному періоду Другої світової війни та після воєнної відбудови. Зазначається дослідником, що значна частина творів цього часу створювалася на замовлення і «... переважна більшість із яких були відвертим політичним кічем» (Сюта, 2014: 446). Автор монографії аналізує розвиток музикознавчої думки, яка представлена діяльністю Ф. Колесси, Б. Кудрика, З. Лиська. Окремо розглянуто музичне життя еміграції 1940-х років, де фігурують імена Я. Барнича, Б. Весоловського, о. С. Сапруна, Р. Савицького, М. Кузана.

У розділі, присвяченому 1960–80-х рокам, висвітлено вплив процесів десталінізації на культурне життя. Водночас посилення ідеологічного тиску обмежувало розвиток національного мистецтва. У цей період формується дисидентський рух, і, як зазначає автор, «... велика плеяда молодих мистців-“шістдесятників” стала обличчям українського дисидентського руху» (Сюта, 2014: 493). Б. Сюта виокремлює два етапи музичного розвитку цього періоду. Перший пов'язаний із освоєнням новітніх європейських тенденцій, а другий етап «... характеризувався синтезуванням досвіду і здобутків вітчизняної та зарубіжної музики» (Сюта, 2014: 498). На цій основі автор аналізує творчість Б. Лятошинського, Л. Колодуба, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Г. Ляшенка, І. Шамо, І. Карабиця.

Завершальний розділ присвячено розвитку музичної культури від кінця 1980-х років до початку XXI століття. Автор наголошує, що про-

голошення незалежності України сприяло подоланню ідеологічних обмежень у мистецтві та відкриттю нових творчих можливостей. Б. Сютя аналізує композиції Є. Станковича, О. Козаренка, Л. Грабовського. У підсумку дослідник доходить висновку, що Україна на межі тисячоліть постає як один із «... провідних центрів музичної культури світового масштабу» (Сютя, 2014: 564).

Книга «Номо canticum: пісенна творчість національного опору й оптимізму в час війни» є віддзеркаленням стану культури в часи російсько-української війни 2014–2025 років. У праці Б. Сютя простежено чинники, що спричинили трансформацію пісенної культури, з'ясовано особливості розбудови українського пісенного корпусу, виявлено провідні тенденції оновлення тематичного спектра та жанрової структури, а також окреслено специфічні для воєнного періоду канали й форми поширення україноцентричного пісенного контенту.

Аналізуючи роль мелосу в світовому суспільному просторі, дослідник наголошує, що «... саме пісня і танець визначали “обличчя” музичної культури народів Європи» (Сютя, 2025: 3). Лихоліття повномасштабного вторгнення росії спричинили, на думку автора, зміну в сучасній українській пісенній аудіосфері та чинників, які видозмінюють її. Починаючи з другого Майдану, власне пісні «... віддзеркалювали зміну слухацьких пріоритетів: переконливо засвідчили запит на українськомовні тексти і водночас – на мінімілізацію присутності російського шоу-бізнесу в Україні» (Сютя, 2025: 4). Б. Сютя репрезентує пісні, які, після 22 лютого 2022 року, заповнили національний медіапростір і отримали велику популярність. Це трек української пісні «Ой у лузі червона калина», який згодом виконав гурт «Pink Floyd», вокальні композиції Клавдії Петрівни, Сергія Лазановського та Дмитра Решетника, Ярослава Карпука, гуртів «ДахаБраха», «Kozak System», «Пиріг і Батіг», «ГІЧ Оркестр» та інших. Вартісним аспектом дослідження наведені приклади кількості прослуховувань на YouTube-каналі. Автор відзначає значний вплив пісень публіцистичного звучання, «... що виконують консолідувальну роль <...> у кризові моменти розвитку суспільства, – знакова риса сучасного етапу ідеологічної експансії» (Сютя, 2025: 17).

Оцінюючи соціокультурний простір військового часу, науковець групує пісні у два блоки: це пісні, що звучать на концертних майданчиках і твори, котрі прослуховують на електронних гаджетах. Всі вони репрезентують «...процес наростаючого самопоширення» (Сютя, 2025: 18). Автор наголошує на цінності пісенної публіци-

тики, для якої властива «... орієнтація на смаки регіонального слухача» (Сютя, 2025: 19). В окрему групу формуються музичні інтерпретації поезії Т. Шевченка, І. Франка, В. Сосюри, Лесі Українки, В. Симоненка.

Аналізуючи пісенну творчість періоду сучасної російсько-української війни, Б. Сютя констатує зміни у сфері мелосу: по-перше аранжування стало професійнішим і корелює зі змістом пісень, по-друге поглиблюється змістова основа співочих композицій та їх впливу на людей. Цінність полягає у зверненні «... до культурного досвіду слухачів, і, як наслідок, ефективно впливають на рівні емоційного сприймання» (Сютя, 2025: 33). У книзі автор розглядає коментарі, що з'являються після прослуховувань пісень, у яких акцентується увага на утвердженні національної позиції слухацької аудиторії.

Підсумовуючи своє дослідження, науковець виокремлює характерні ознаки соціокультурних вимірів нашого часу – «... зростання інтересу до пісень патріотичного звучання, але перевага – за художньо довершеними і майстерно виконаними творами» (Сютя, 2025: 43).

Висновки. Загалом, науковий доробок доктора мистецтвознавства Б. Сютя репрезентує цілісну концепцію осмислення музичного мистецтва як соціокультурного феномена, що функціонує в умовах глобалізаційних трансформацій. Встановлено, що дослідник послідовно розкриває неоднозначність глобалізаційних і периферизаційних процесів, підкреслюючи як їх інтеграційний потенціал, так і загрози уніфікації та втрати національної ідентичності. Обґрунтована ним концепція парамузикознавства розширює межі традиційного музикознавства, акцентуючи на ролі позамузичних чинників у процесі художньої комунікації та дозволяючи трактувати музичне мистецтво як багаторівневу систему взаємодії звукових, візуальних і соціальних компонентів.

Доведено, що історико-культурологічний підхід Б. Сютя сприяють глибокому осмисленню еволюції української культури та її здатності до самооновлення в умовах суспільних викликів. Особливої актуальності набуває інтерпретація пісенної творчості як чинника національної консолідації в період теперішньої російсько-української війни, де музика постає формою суспільного діалогу і носієм ціннісних орієнтацій. Узагальнюючи, сучасне музичне мистецтво у трактуванні вченого постає як динамічна система, що формується у взаємодії глобального і національного, традиційного і новітнього, відкриваючи перспективи подальших досліджень у площині соціокомунікативних процесів культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т. Інтегративний характер культурології: художня культура та мистецький ринок. *Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва* : колективна монографія / за заг. ред. Проф. Т. І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. С. 5–23.
2. Веселовська Г. До основ парамузикознавства. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Число 3 (35). С. 127–128.
3. Гуменюк Т. Культура українського народу: епохи, явища, персоналії (Корній Л., Сютя Б. Історія української музичної культури: Підручник / Лідія Корній, Богдан Сютя: До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2011. – 720 с.; 16 арк. іл.). *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. № 2. С. 152–155.
4. Корній Л., Сютя Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
5. Корчова О. Л. П. Корній, Б. О. Сютя. Історія української музичної культури. Київ: Національна музична академія України, 2011. *Український гуманітарний огляд*. Київ : Смолоскип, 2013. Число 18. С. 253–258.
6. Молчко У., Гавриляк Х. «Монографія “Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці” Богдана Сютя». *«Modern Perspectives on Global Scientific Solutions» (December 2–4, 2024, Bergen, Norway)*. *European Open science Space*, 2024. S. 33–35.
7. Найдюк О. «Богдан Сютя. Основи парамузикознавства». *Критика*. 2011. № 9–10 (167–168). С. 7.
8. Новицька Т. Богдан Сютя: Тільки найкращі музикознавці вибирають те, що менше досліджено. URL: <https://theclaquers.com/posts/11852> (дата звернення: 09.04.2026).
9. Романко В. Параметри сучасної музики (про книгу Богдана Сютя). *Українська музична газета*. 2009. № 4 (74). С. 7.
10. Сютя Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. *Бесіда 28*. Дрогобич: Коло, 2007. 60 с.
11. Сютя Б. Homo canticum: пісенна творчість національного опору й оптимізму в час війни [Мистецтвознавче дослідження]. Луцьк : Терен, 2025. 49 с.
12. Сютя Б. Основи парамузикознавства : монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

REFERENCES

1. Andrushchenko T. (2022.) Intehrativnyi kharakter kulturolohii: khudozhnia kultura ta mystetskyi rynok [The integrative nature of cultural studies: artistic culture and the art market: collective monograph]. *Kulturolohichni vymiry aktualnykh problem mystetstva* : kolektyvna monohrafiia / za zah. red. prof. T. I. Andrushchenko. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova. S. 5–23. [in Ukrainian].
2. Veselovska H. (2011). Do osnov paramuzykoznavstva [To the basics of paramusicology]. *Studii mystetstvosnavchi: Teatr. Muzyka. Kino*. Kyiv : NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Ryl'skoho. Chyslo 3 (35). S. 127–128. [in Ukrainian].
3. Humeniuk T. (2012). Kultura ukrainskoho narodu: epokhy, yavyshecha, personalii (Kornii L., Siuta B. Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury: Pidruchnyk / Lidiia Kornii, Bohdan Siuta: Do 100-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. – K., 2011. – 720 s.; 16 ark. il.) [Culture of the Ukrainian people: eras, phenomena, personalities (Kornii L., Syuta B. History of Ukrainian musical culture: Textbook / Lydia Kornii, Bohdan Syuta: To the 100th anniversary of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. – Kyiv, 2011. – 720 p.; 16 sheets, ill.)]. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. № 2. S. 152–155. [in Ukrainian].
4. Kornii L., Siuta B. (2014). Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky [Ukrainian Musical Culture. A Look Through the Ages]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 592 s. [in Ukrainian].
5. Korchova O. (2013). L. P. Kornii, B. O. Siuta. Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy, 2011. [L. P. Kornii, B. O. Syuta. History of Ukrainian Musical Culture. Kyiv: National Music Academy of Ukraine, 2011.]. *Ukrainskyi humanitarnyi ohliad*. Kyiv : Smoloskyp. Chyslo 18. S. 253–258. [in Ukrainian].
6. Molchko U., Havryliak Kh. (2024). «Monohrafiia “Hlobalizatsiini ta peryferyzatsiini protsesy v kulturi yak chynnyk orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti v suchasni muzytsi” Bohdana Siuty» [«Monograph “Globalization and Peripheralization Processes in Culture as a Factor in the Organization of Artistic Integrity in Contemporary Music” by Bohdan Syuta»]. *«Modern Perspectives on Global Scientific Solutions» (December 2–4, 2024, Bergen, Norway)*. *European Open science Space*. S. 33–35. [in Ukrainian].
7. Naidiuk O. (2011). «Bohdan Siuta. Osnovy paramuzykoznavstva» [«Bogdan Syuta. Fundamentals of Paramusicology»]. *Krytyka*. № 9–10 (167–168). S. 7. [in Ukrainian].
8. Novytska T. (2023). Bohdan Siuta: Tilky naikhorobryshi muzykoznavtsi vybyraiut te, shcho menshe doslidzheno [Only the bravest musicologists choose what is less researched]. URL: <https://theclaquers.com/posts/11852> (data zvernennia: 09.04.2026). [in Ukrainian].
9. Romanko V. (2009). Parametry suchasnoi muzyky (pro knyhu Bohdana Siuty) [Parameters of Modern Music (about the book by Bohdan Syuta)]. *Ukrainska muzychna hazeta*. № 4 (74). S. 7. [in Ukrainian].
10. Siuta B. (2007). Hlobalizatsiini ta peryferyzatsiini protsesy v kulturi yak chynnyk orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti v suchasni muzytsi. Besida 28. [Globalization and peripheralization processes in culture as a factor in organizing artistic integrity in contemporary music. Conversation 28.]. Drohobych: Kolo. 60 s. [in Ukrainian].
11. Siuta B. (2025). Homo canticum: pisenna tvorchist natsionalnoho oporu y optymizmu v chas viiny [Mystetstvosnavche doslidzhennia] [Homo canticum: song creativity of national resistance and optimism during wartime [Artistic study]. Lutsk: Teren. 49 s. [in Ukrainian].
12. Siuta B. (2010). Osnovy paramuzykoznavstva : monohrafiia [Fundamentals of paramusicology : monograph]. Kyiv : Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. 176 s. [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:

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

Оксана МОСЕНДЗ,

orcid.org/0000-0003-1268-2179

доктор філософії у галузі знань культура та мистецтво, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(Дніпро, Україна) *mosendz.oxana@gmail.com*

Кароліна КАСЬЯНЕНКО,

orcid.org/0000-0002-4602-314X

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва і дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(Дніпро, Україна) *Sternikas@ukr.net*

Ольга МИХАЙЛЮК,

orcid.org/0000-0002-4934-5937

доктор філософії з дизайну, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
імені Михайла Бойчука
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
(Київ, Україна) *mykhailiuk.oy@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ФЕШН-ДИЗАЙНЕРІВ В УМОВАХ СПІВПРАЦІ З АЛГОРИТМАМИ ГЕНЕРАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ОДЯГУ

Актуальність дослідження зумовлена інтенсивною цифровізацією фешн-індустрії та впровадженням технологій ШІ у процеси проектування одягу, що трансформує традиційні підходи до творчої діяльності дизайнерів і потребує наукового осмислення їх впливу на якість, швидкість та результативність дизайнерських рішень. Встановлено, що відсутність системного бачення інтеграції генеративних інструментів у професійну діяльність ускладнює їх ефективне застосування та збереження авторської ідентичності.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні трансформації творчого процесу фешн-дизайнерів в умовах використання технологій генеративного моделювання одягу на основі ШІ та визначенні ефективних підходів до їх інтеграції у професійну діяльність.

Методи дослідження ґрунтуються на застосуванні системного аналізу, узагальнення, порівняння наукових підходів, а також логіко-аналітичних методів для обґрунтування принципів використання генеративних технологій у дизайнерській практиці.

Результати. Досліджено особливості трансформації творчого процесу фешн-дизайнерів, виявлено зміну його структури від лінійної до ітеративної моделі з домінуванням алгоритмічної варіативності. Охарактеризовано функціональні можливості інструментів генеративного моделювання, доведено їх роль у розширенні простору дизайнерських рішень та підвищенні адаптивності проєктної діяльності. Обґрунтовано підходи до інтеграції ШІ у структуру проектування із забезпеченням збереження авторської ідентичності. Виявлено ключові наукові та практичні проблеми, зокрема невизначеність авторства, обмежену інтерпретованість алгоритмів, нестабільність результатів, ризики уніфікації та невідповідність виробничим вимогам.

Висновки. Доведено, що ефективність використання ШІ у фешн-дизайні визначається рівнем його інтеграції у проєктну діяльність, здатністю забезпечити баланс між алгоритмічною генерацією та авторською інтерпретацією, а також впровадженням методично обґрунтованих підходів до управління творчим процесом.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням методів кількісної оцінки ефективності застосування ШІ, підвищенням інтерпретованості алгоритмів, їх інтеграцією з виробничими системами, а також формуванням правових і освітніх засад розвитку дизайнерської діяльності в умовах цифровізації.

Ключові слова: цифрова творчість, алгоритмічний дизайн, параметричне проектування, креативна взаємодія, дизайнерські рішення.

Oksana MOSENDZ,

orcid.org/0000-0003-1268-2179

*PhD in Culture and Arts, Associate Professor,
Head of the Department of Fine Arts and Design
Oles Honchar Dnipro National University
(Dnipro, Ukraine) mosendz.oxana@gmail.com*

Karolina KASIANENKO,

orcid.org/0000-0002-4602-314X

*Candidate of Arts, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Fine Arts and Design
Oles Honchar Dnipro National University
(Dnipro, Ukraine) Sternikas@ukr.net*

Olga MYKHAILIUK,

orcid.org/0000-0002-4934-5937

*Doctor of Philosophy in Design, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) mykhailiuk.oy@gmail.com*

TRANSFORMATION OF THE CREATIVE PROCESS OF FASHION DESIGNERS IN THE CONTEXT OF COLLABORATION WITH GENERATIVE CLOTHING MODELING ALGORITHMS

Relevance of the study is determined the intensive digitalization of the fashion industry and the integration of AI technologies into clothing design processes, which transform traditional approaches to designers' creative activity and require scientific understanding of their impact on the quality, speed, and effectiveness of design decisions. It has been established that the lack of a systematic vision of integrating generative tools into professional practice complicates their effective use and the preservation of authorial identity.

The purpose of the study is to provide a theoretical justification of the transformation of the creative process of fashion designers under the conditions of using generative clothing modeling technologies based on AI and to determine effective approaches to their integration into professional activity.

Methods. The study is based on the application of system analysis, generalization, comparison of scientific approaches, as well as logical-analytical methods to substantiate the principles of using generative technologies in design practice.

Results. The features of the transformation of the creative process of fashion designers have been studied, and a shift from a linear to an iterative model with the dominance of algorithmic variability has been identified. The functional capabilities of generative modeling tools have been characterized, and their role in expanding the space of design solutions and increasing the adaptability of project activity has been proven. Approaches to the integration of AI into the design structure with the preservation of authorial identity have been substantiated. Key scientific and practical problems have been identified, including uncertainty of authorship, limited interpretability of algorithms, instability of results, risks of design standardization, and inconsistency with production requirements.

Conclusions. It has been proven that the effectiveness of AI use in fashion design is determined by the level of its integration into project activity, the ability to ensure a balance between algorithmic generation and authorial interpretation, as well as the implementation of methodologically grounded approaches to managing the creative process.

Prospects for further research are related to the development of methods for quantitative assessment of AI effectiveness, improvement of algorithm interpretability, their integration with production systems, and the formation of legal and educational frameworks for the development of design activity in the context of digitalization.

Key words: digital creativity, algorithmic design, parametric design, creative interaction, design decision-making.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку фешн-індустрії характеризується активною інтеграцією алгоритмів генеративного моделювання одягу у творчі практики дизайнерів, що зумовлює трансформацію традиційних підходів до формоутворення, візуалізації та прийняття проєктних рішень. Використання інструментів на основі штучного інтелекту (ШІ) змінює логіку

творчого процесу, переводячи його від інтуїтивно-авторського до гібридного, де результат формується у взаємодії людини та алгоритму. Це породжує низку наукових і практичних проблем, пов'язаних із визначенням меж авторства, інтерпретацією згенерованих образів, валідацією якості дизайнерських рішень, а також адаптацією професійних компетентностей до нових цифрових умов.

Водночас у практичному вимірі актуалізується потреба у розробленні методологічних підходів до інтеграції генеративних систем у дизайн-процеси без втрати креативної унікальності та художньої цілісності продукту. Невизначеність щодо оптимальних сценаріїв використання таких технологій у професійній діяльності ускладнює їх ефективне впровадження, що вимагає наукового обґрунтування принципів взаємодії дизайнера з алгоритмічними системами, оцінювання їхнього впливу на якість та інноваційність кінцевого результату, а також формування нових підходів до підготовки фахівців у сфері дизайну одягу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Огляд сучасних досліджень засвідчує формування цілісного наукового поля, у межах якого трансформація творчого процесу фешн-дизайнерів розглядається як результат інтеграції генеративних алгоритмів, цифрових середовищ моделювання та нових педагогічних підходів. А. Ратій (A. Ratii) обґрунтовує значення менторських моделей у формуванні екологічної культури майбутніх дизайнерів, що в умовах використання генеративних технологій набуває нового змісту через поєднання етичних та алгоритмічних компонентів творчості (Ratii, 2025). А. Кондра та Н. Кунанець визначають технологічні основи «віртуальної примірочної», акцентуючи на зміні процесу проєктування від традиційного конструювання до інтерактивного цифрового моделювання (Кондра & Кунанець, 2025). О. Л. Храмова-Баранова та співавтори розкривають інноваційні практики стилеутворення, підкреслюючи зростання ролі алгоритмічно згенерованих рішень у формуванні дизайнерських концепцій (Храмова-Баранова та ін., 2025), тоді як О. Стрижова демонструє можливість сервісів генерації зображень на основі ШІ у трансформації візуального мислення дизайнерів (Стрижова, 2023). Ю. В. Гуртовий аналізує застосування машинного навчання у віртуальній примірці, що свідчить про перехід до динамічних цифрових середовищ створення одягу (Гуртовий, 2021), а Т. О. Базильська обґрунтовує ефективність гейміфікації навчального процесу з використанням ШІ як інструменту розвитку креативності (Базильська, 2025). С. Кулешова та співавтори акцентують на інноваційних підходах до дизайн-проєктування, що передбачають інтеграцію алгоритмічних інструментів у процес розроблення одягу (Кулешова та ін., 2026). Водночас вагомий внесок у розвиток цифрового та технологічного забезпечення дизайну одягу здійснено у працях, присвячених системам автоматизованого проєктування та інформаційним технологіям. О. В. Єжова

та співавтори розкривають можливості використання САПР Lectra у комп'ютерному дизайні одягу, підкреслюючи їх значення для підвищення точності та ефективності проєктування (Єжова та ін., 2021). К. Л. Пашкевич та співавтори узагальнюють сучасні інформаційні технології дизайну одягу, акцентуючи на їх ролі у цифровізації проєктної діяльності та інтеграції різних етапів розроблення продукції (Пашкевич та ін., 2020). Н. А. Єфременкова та Т. В. Байдак обґрунтовують значення комп'ютерних технологій моделювання та пошиву одягу як чинника підвищення конкурентоспроможності підприємств, що свідчить про економічну доцільність впровадження цифрових інструментів у галузі (Єфременкова & Байдак, 2014). Вагомий внесок у розвиток технологічного аспекту проблематики здійснено у працях, присвячених генеративним моделям. Х. Ян (H. Yan) та співавтори обґрунтовують використання генеративно-змагальних мереж (generative adversarial networks, GAN) для автоматизації дизайнерських рішень, що змінює роль дизайнера з творця на куратора алгоритмічного процесу (Yan et al., 2022). П. Патіл (P. Patil) та співавтори розвивають ці підходи, демонструючи можливості генеративного дизайну тканин і віртуального драпірування (Patil et al., 2025), тоді як С. Саллоум (S. Salloum) та співавтори пропонують методи оцінювання якості згенерованих моделей одягу, що формує основу для стандартизації творчих результатів (Salloum et al., 2025). Я. Чжан (Y. Zhang) та співавтори досліджують інтеграцію систем автоматизованого проєктування (computer-aided design, CAD) із генеративно-змагальними мережами (GAN), підкреслюючи синергію класичних інструментів і генеративних алгоритмів (Zhang et al., 2024). С. Ву (X. Wu) та Л. Лі (L. Li) демонструють ефективність генеративного ШІ у дизайні трикотажу, розширюючи межі матеріально-технологічних експериментів (Wu & Li, 2024), а Дж. Шао (J. Shao) та Т. Шао (T. Shao) обґрунтовують застосування глибоких генеративних моделей у поєднанні з CAD як основу колаборативного дизайну (Shao & Shao, 2024). Поряд із цим, окремі дослідження акцентують увагу на концептуально-поведінкових аспектах взаємодії дизайнера з алгоритмами. Н. Сярмакарі (N. Särämäkari) та А. Вяньска (A. Vänskä) інтерпретують дизайнера як «кіборга», що співпрацює з алгоритмами, підкреслюючи зміну природи творчості в умовах Fashion 4.0 (Särämäkari & Vänskä, 2022). Д. Сіміан (D. Simian) та Ф. Хусак (F. Husac) аналізують виклики та можливості глибокого навчання у дизайні текстилю, вказуючи на необхідність балансування між автоматизацією

та збереженням авторської ідентичності (Simian & Nusac, 2022).

Незважаючи на активний розвиток досліджень, відсутнє цілісне наукове бачення трансформації творчого процесу фешн-дизайнерів під впливом ШІ, зокрема зміни його структури, логіки прийняття рішень і ролі дизайнера у гібридних системах. Недостатньо обґрунтовано функціональні можливості генеративних інструментів саме у професійній дизайнерській діяльності та механізми їх інтеграції із збереженням авторської ідентичності, що зумовлено випереджальним розвитком технологій порівняно з методологічним осмисленням.

Крім того, відсутня систематизація наукових і практичних проблем застосування генеративних алгоритмів та обґрунтовані підходи до їх ефективного використання у реальних дизайн-процесах. Це обмежує можливості формування цілісної методології використання ШІ у фешн-дизайні та визначає необхідність поглиблення досліджень у цьому напрямі.

Мета і завдання статті. Мета статті полягає в науковому обґрунтуванні трансформації творчого процесу фешн-дизайнерів в умовах інтеграції технологій генеративного моделювання одягу на основі ШІ та визначенні ефективних підходів до їх застосування у професійній діяльності.

Завдання статті:

1. Проаналізувати трансформацію творчого процесу фешн-дизайнерів під впливом ШІ та визначити функціональні можливості генеративних інструментів.

2. Обґрунтувати підходи до інтеграції ШІ у проектну діяльність із забезпеченням авторської ідентичності.

3. Виявити наукові та практичні проблеми застосування генеративних алгоритмів і розро-

бити рекомендації щодо їх ефективного використання.

Виклад основного матеріалу. Трансформація творчого процесу фешн-дизайнерів під впливом технологій генеративного моделювання одягу на основі ШІ характеризується переходом від лінійної логіки проєктування до ітеративної моделі, у межах якої генерація, відбір і модифікація дизайнерських рішень відбуваються циклічно. У такій системі дизайнер зміщує фокус діяльності з безпосереднього створення форми на управління варіативністю, що формується алгоритмічно. Це обумовлює зміну структури творчого мислення – від домінування інтуїтивного пошуку до поєднання аналітичних і креативних стратегій, де ШІ виступає інструментом розширення можливих рішень, а не їх остаточним джерелом (табл.1).

Такі трансформації свідчать про структурну зміну не лише інструментарію, а й самої логіки прийняття дизайнерських рішень, де ШІ інтегрується у всі етапи, від ідеї до оцінювання результату. У сучасній практиці це проявляється, зокрема, у використанні генеративних платформ для швидкого створення десятків варіантів силуетів на основі одного текстового запиту, що дозволяє дизайнеру оперативно відібрати релевантні концепції та зосередитися на їх концептуальному доопрацюванні. У комерційних колекціях це дає змогу скоротити цикл розробки нових моделей і швидше адаптуватися до динаміки трендів, особливо у сегменті «швидкої моди», де швидкість реакції є критичним фактором конкурентоспроможності (Yan et al., 2022: 2325).

Водночас практичний ефект залежить від здатності дизайнера інтегрувати результати генерації у власну творчу систему, а не від-

Таблиця 1

Ключові трансформації творчого процесу фешн-дизайнера під впливом ШІ

Етап творчого процесу	Традиційний підхід	Підхід із використанням ШІ	Практичне значення
Пошук ідей	Ручний скетчинг, аналіз референсів	Генерація варіантів за текстовими та візуальними запитами	Розширення варіативності ідей та скорочення часу на концептуалізацію
Формоутворення	Ескізування, фізичне макетування	Алгоритмічне створення силуетів і конструкцій	Підвищення точності та швидкості проєктування
Вибір стилістики	Інтуїтивне формування образу	Алгоритмічний підбір стилів і композицій	Краща відповідність трендам і запитам споживачів
Візуалізація	Ручна візуалізація або система CAD	Генерація фотореалістичних образів	Підвищення якості презентації та комунікації з клієнтом
Корекція	Послідовне редагування	Ітеративна генерація та відбір оптимальних варіантів	Зниження витрат часу на доопрацювання
Оцінювання	Суб'єктивна експертна оцінка	Аналітика даних і прогнозування попиту	Підвищення обґрунтованості дизайнерських рішень

(Базильська, 2025; Гуртовий, 2021; Кондра & Кунанець, 2025: 205; Salloum et al., 2025: 350; Стрижова, 2023: 231; Yan et al., 2022: 2325).

творювати алгоритмічні шаблони. Наприклад, при формуванні стилістичних рішень алгоритм може запропонувати комбінації, що відповідають глобальним трендам, однак їх механічне використання без адаптації до цільової аудиторії або брендової ідентичності знижує унікальність продукту (Salloum et al., 2025: 350). Аналогічно, застосування ШІ на етапі оцінювання через аналіз попиту або поведінки споживачів дозволяє прогнозувати комерційний успіх моделей, проте не замінює експертного бачення щодо художньої цінності виробу.

Так, у сучасних умовах ефективність трансформації творчого процесу визначається не лише рівнем технологічної інтеграції ШІ, а й здатністю дизайнера забезпечити баланс між алгоритмічно згенерованими рішеннями та авторською інтерпретацією, що виступає ключовою передумовою формування конкурентоспроможного та інноваційного дизайнерського продукту.

Функціональні можливості інструментів генеративного моделювання на основі ШІ у формуванні дизайнерських рішень визначаються їх здатністю автоматизувати ключові етапи проектування, інтегрувати різномірні дані та забезпечувати варіативність візуально-конструктивних рішень у режимі реального часу. На відміну від традиційних цифрових засобів, такі інструменти не лише відтворюють задані параметри, а й формують нові комбінації ознак на основі навчання на великих масивах візуальної інформації. Це дозволяє використовувати їх як інструмент підтримки прийняття рішень у ситуаціях невизначеності, коли необхідно швидко оцінити альтернативні варіанти дизайну з урахуванням естетичних, функціональних і ринкових критеріїв (табл. 2).

Практична реалізація цих функцій змінює не лише швидкість, а й характер обґрунтування дизайнерських рішень у сучасних умовах. Зокрема, генерація варіантів у поєднанні з параметричним налаштуванням дозволяє переходити від одиничного ескізу до керованого простору рішень, у якому дизайнер оперує не формою як такою, а множиною параметрів, що визначають її варіації, зокрема силует, масштаб, пропорції, деталізацію (Wu & Li, 2024: 275). У практиці це використовується під час формування асортиментних ліній, коли необхідно забезпечити стилістичну єдність колекції за одночасної диференціації моделей для різних груп споживачів.

Функція стилістичної трансформації у поєднанні з інтеграцією даних забезпечує можливість адаптації дизайнерських рішень до конкретних ринкових умов, наприклад зміни колірних рішень або декоративних елементів відповідно до регіональних уподобань чи сезонних трендів. У мас-маркет сегменті це дозволяє оперативно коригувати дизайн продукції без повного перегляду конструкції виробу, що знижує виробничі витрати та прискорює вихід на ринок (Базильська, 2025).

Візуальна симуляція в сучасній практиці виконує функцію попередньої валідації дизайнерських рішень – імітація поведінки тканини, освітлення та посадки виробу на цифровій моделі дає змогу виявити конструктивні або естетичні недоліки ще до етапу виготовлення зразка. Це особливо актуально для дистанційної розробки колекцій, де фізичний прототип може бути створений лише на фінальній стадії. Водночас автоматизована адаптація моделей забезпечує масштабування дизайнерських рішень у цифровому середовищі – від створення варіантів для різних розмірних сіток до підготовки візуального контенту для електронної комерції.

Таблиця 2

Функціональні можливості інструментів генеративного моделювання у формуванні дизайнерських рішень

Функція	Зміст	Вплив на дизайнерське рішення
Генерація варіантів	Створення множини альтернативних дизайнів на основі заданих параметрів	Розширення простору можливих рішень
Стилістична трансформація	Зміна стилю, фактури, колірних схем	Гнучкість адаптації до концепції колекції
Параметричне налаштування	Управління формою, пропорціями, деталями через змінні	Підвищення точності відповідності вимогам
Інтеграція даних	Використання трендів, аналітики ринку, поведінкових даних	Узгодження дизайну з попитом
Візуальна симуляція	Імітація матеріалів, посадки, освітлення	Покращення прогнозованості кінцевого результату
Автоматизована адаптація	Модифікація моделей під різні сегменти або платформи	Масштабованість дизайнерських рішень

Джерело: сформовано авторами на основі (Patil et al., 2025: 3; Salloum et al., 2025: 352; Shao & Shao, 2024: 160; Wu & Li, 2024: 275; Yan et al., 2022: 2328).

Отже, у сучасній практиці функціональні можливості генеративних інструментів ШІ формують новий рівень керованості творчого процесу, де рішення приймаються на основі поєднання алгоритмічної генерації, аналітичних даних і професійної експертизи дизайнера, що підвищує адаптивність і економічну ефективність проєктної діяльності без втрати її креативної складової.

Інтеграція ШІ у структуру проєктної діяльності фешн-дизайнера потребує переходу від інструментального використання цифрових засобів до системного включення алгоритмічних рішень у логіку формування дизайн-продукту. Ключовим завданням у цьому контексті є забезпечення балансу між алгоритмічною генерацією та авторською інтенцією, де ШІ виконує функцію інтелектуального середовища підтримки, а не заміщення творчого суб'єкта. Такий підхід передбачає чітке визначення ролей на різних етапах проєктування, формалізацію творчих намірів через параметри та запити, а також впровадження механізмів селекції й адаптації результатів відповідно до індивідуального стилю дизайнера (табл. 3).

Інтеграція ШІ у проєктну діяльність набуває характеру керованої когнітивно-технологічної взаємодії, де визначальною є не кількість згенерованих рішень, а якість їх узгодження з авторською концепцією. Практика свідчить, що найбільш ефективні результати досягаються у тих випадках, коли дизайнер задає жорсткі рамки параметризації – наприклад, фіксує силуетну групу, домінантні матеріали та композиційні акценти, після чого використовує ШІ для варіативного опрацювання деталей (Simian & Husac, 2022: 176). Такий підхід дозволяє уникнути стилістичної дифузії, що часто виникає при неконтрольованій генерації.

У середовищі малих дизайн-студій інтеграція в робочі процеси реалізується через поєднання

генеративних інструментів із системами CAD, де ШІ використовується на етапах концептуалізації та попередньої візуалізації, а фінальне доопрацювання здійснюється у професійних конструкторських середовищах. Це забезпечує технологічну сумісність із виробництвом і мінімізує ризик отримання нефункціональних рішень. Верифікація результатів у таких умовах часто включає внутрішні дизайн-рев'ю, де оцінюється відповідність моделей бренд-стратегії, що є особливо важливим у сегменті «швидкої моди», де високі темпи оновлення колекцій підсилюють ризик втрати стилістичної цілісності (Гуртовий, 2021).

Формування цифрової ідентичності у практичному вимірі проявляється у створенні власних бібліотек візуальних елементів, текстур, конструктивних рішень, які використовуються як вихідні дані для генерації. Це дозволяє не лише підвищити впізнаваність продукту, а й скоротити час на адаптацію нових моделей під уже сформований стиль бренду. Водночас кураторський контроль і ітеративна селекція забезпечують механізм постійного уточнення дизайнерських рішень – наприклад, при роботі з капсульними колекціями дизайнер може послідовно звужувати спектр варіантів до тих, що максимально відповідають концепції сезону (Ratii, 2025). Так, у сучасних умовах практична ефективність інтеграції ШІ визначається здатністю структурувати взаємодію з алгоритмами як частину професійної методології, що забезпечує одночасне збереження авторської ідентичності та підвищення продуктивності творчого процесу.

Застосування генеративних алгоритмів на основі ШІ у процесі створення одягу супроводжується комплексом взаємопов'язаних наукових і практичних проблем, що охоплюють методоло-

Таблиця 3

**Підходи до інтеграції ШІ у проєктну діяльність фешн-дизайнера
з урахуванням збереження авторської ідентичності**

Підхід	Зміст	Практичне значення
Кураторський контроль	Дизайнер визначає критерії відбору та коригує результати генерації	Збереження авторського стилю
Параметризація задуму	Формалізація творчої ідеї через систему параметрів і обмежень	Керованість процесу генерації
Ітеративна селекція	Послідовний відбір і уточнення варіантів	Поглиблення концептуальної цілісності
Інтеграція в робочі процеси	Включення ШІ у існуючі етапи проєктування	Узгодженість із виробничими практиками
Верифікація результатів	Оцінювання відповідності результату концепції бренду	Контроль якості дизайнерського рішення
Формування цифрової ідентичності	Накопичення та використання власних візуальних патернів	Підсилення впізнаваності дизайну

Джерело: сформовано авторами на основі (Кулешова та ін., 2026: 392; Храмова-Баранова та ін., 2025: 3228; Ratii, 2025; Simian & Husac, 2022: 176; Särämäkari & Vänskä, 2022: 214).

гічний, технологічний, правовий та естетичний виміри. Однією з ключових є проблема визначення авторства та інтелектуальної власності, оскільки результат формується у взаємодії дизайнера й алгоритму, що ускладнює ідентифікацію суб'єкта творчості та розподіл прав на кінцевий продукт. Паралельно виникає проблема верифікації оригінальності згенерованих рішень, зумовлена використанням навчальних вибірок, які можуть містити існуючі дизайнерські зразки, що створює ризики прихованого запозичення (Särmäkäri & Vänskä, 2022: 214).

Суттєвим обмеженням є недостатня інтерпретованість алгоритмічних моделей, коли механізми формування візуальних рішень залишаються «чорним ящиком», що ускладнює контроль якості та пояснення отриманих результатів у професійному середовищі. З цим пов'язана проблема надійності та відтворюваності результатів, оскільки навіть незначні зміни параметрів можуть призводити до суттєво різних виходів, що знижує стабільність проектного процесу. Додатково постає проблема відповідності згенерованих моделей конструктивним і технологічним вимогам виробництва, оскільки алгоритми орієнтовані переважно на візуальну правдоподібність, а не на реальну можливість виготовлення виробу.

На практичному рівні значущою є проблема формалізації творчого задуму, оскільки ефективність генерації безпосередньо залежить від здатності дизайнера коректно задати параметри або сформулювати запит, що вимагає нових компетентностей і змінює структуру професійної діяльності [16, р. 275]. Це доповнюється проблемою надмірної варіативності, коли велика кількість згенерованих варіантів ускладнює процес відбору та підвищує когнітивне навантаження на дизайнера. Водночас спостерігається ризик уніфікації дизайнерських рішень через використання типових алгоритмічних моделей, що може призводити до втрати індивідуальності та стилістичної диференціації продукту.

Окремий блок проблем пов'язаний із якістю вхідних даних, оскільки упереджені або обмежені навчальні вибірки можуть формувати викривлені уявлення про стилі, пропорції чи цільову аудиторію, що негативно впливає на релевантність результатів. Також актуалізується проблема інтеграції генеративних інструментів у існуючі виробничі та організаційні процеси, зокрема їх сумісності з системами автоматизованого проектування та ланцюгами постачання. Важливим є і питання економічної доцільності, оскільки впровадження таких технологій потребує інвестицій у програмне

забезпечення, навчання персоналу та перебудову бізнес-процесів. Крім того, виникають етичні проблеми, пов'язані з використанням даних без явної згоди авторів, а також із потенційним витісненням окремих професійних функцій, що змінює структуру зайнятості у сфері дизайну.

Ефективне використання технологій ШІ у професійній діяльності фешн-дизайнерів доцільно розглядати як процес методично організованої інтеграції алгоритмічних інструментів у структуру проектування, де ключовим є збереження авторської ідентичності та забезпечення керованості результатів. Практично обґрунтованим є застосування ШІ на етапах концептуалізації та варіативного пошуку з чітко заданими стилістичними й конструктивними обмеженнями, що дозволяє уникнути випадковості генерації. Важливим є формування власних бібліотек візуальних і конструктивних рішень як бази для навчання та налаштування інструментів, що підвищує впізнаваність дизайну. Не менш суттєвим є впровадження процедур критичної оцінки результатів генерації, включаючи відповідність концепції бренду, технологічну здійсненність та комерційну доцільність. Окрему увагу слід приділяти поєднанню генеративних інструментів із системами CAD, що забезпечує переходи від візуальних рішень до виробничо придатних моделей. Також необхідним є розвиток компетентностей у сфері формалізації творчих запитів і параметризації, що безпосередньо впливає на якість отриманих результатів.

З метою систематизації практичного застосування ШІ у діяльності фешн-дизайнера доцільно представити узагальнену послідовність дій, яка відображає логіку інтеграції алгоритмічних інструментів у проектний процес (рис. 1).

Практична реалізація запропонованого підходу в сучасних умовах забезпечує більш високий рівень керованості та обґрунтованості проектною діяльністю за рахунок поєднання швидкості алгоритмічної генерації та професійної експертизи дизайнера. У реальних виробничих і комерційних процесах це проявляється у скороченні часу розроблення колекцій, зменшенні витрат на створення фізичних прототипів і підвищенні точності відповідності продукту запитам цільової аудиторії. Зокрема, у сегменті швидкої моди (англ. fast fashion) це забезпечує оперативне оновлення асортименту з урахуванням динаміки попиту, тоді як у авторському дизайні – можливість експериментування без ризику втрати концептуальної цілісності. У підсумку, впровадження таких рекомендацій сприяє формуванню більш гнучкої, адаптивної та економічно ефективної моделі

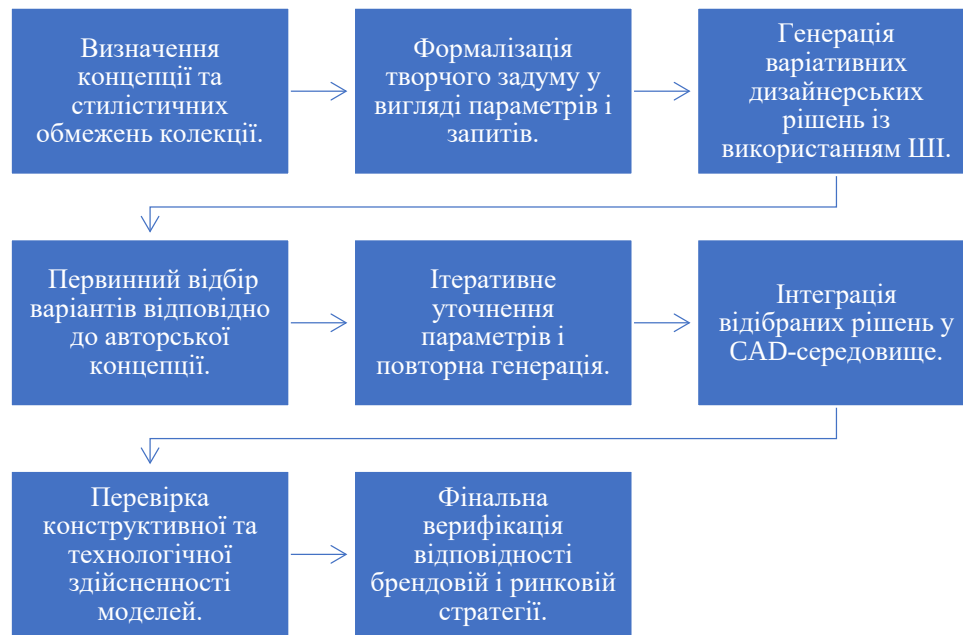


Рис. 1. Покрокова схема використання ШІ у діяльності фешн-дизайнера

Джерело: власна розробка автора

професійної діяльності фешн-дизайнера, де ШІ виступає інструментом підсилення, а не заміщення творчого потенціалу.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що інтеграція ШІ у творчий процес фешн-дизайнерів зумовлює перехід до гібридної моделі проєктування, у якій поєднуються алгоритмічна генерація та авторська інтерпретація. Доведено, що ефективність такого підходу визначається рівнем керованості генеративних процесів, здатністю формалізувати творчий задум і забезпечувати збереження авторської ідентичності.

Виявлено, що ключові проблеми пов'язані з невизначеністю авторства, обмеженою інтерпретованістю алгоритмів, нестабільністю результатів, їх невідповідністю виробничим вимогам, а також ризиками уніфікації дизайнерських рішень

і залежністю від якості вхідних даних. Додатково встановлено необхідність трансформації професійних компетентностей дизайнерів.

Обґрунтовано, що використання ШІ у творчій діяльності фешн-дизайнера набуває більшої керованості за умов параметризації творчого процесу, кураторського контролю, інтеграції з CAD та впровадження процедур верифікації результатів. Доведено доцільність формування цифрової ідентичності як механізму збереження стилю.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням підходів до кількісної оцінки застосування ШІ, підвищенням інтерпретованості алгоритмів, їх інтеграцією з виробничими системами, а також формуванням правових і освітніх моделей функціонування дизайнерської діяльності в умовах цифровізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базильська Т. О. Гейміфікація процесу навчання основам стилізації за допомогою штучного інтелекту. Педагогічна Академія: наукові записки. 2025. № 20. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15844639>.
2. Гуртовий Ю. В. Віртуальна примірка 3D моделі одягу на відео засобами машинного навчання. Наукові записки молодих учених. 2021. № 8. URL: <https://phm.cuspu.edu.ua/ojs/index.php/SNYS/article/view/1907/pdf> (дата звернення: 07.04.2026).
3. Єжова О. В., Макаришин Т., Клонцак М., Абрамова О. Комп'ютерний дизайн одягу засобами САПР Lectra. Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, КНУТД, 22 квітня 2021 р. Київ, 2021. С. 253–255. URL: https://test.knuid.edu.ua/bitstream/123456789/17962/1/APSD2021_V1_P253-255.pdf (дата звернення: 07.04.2026).
4. Єфременкова Н. А., Байдак Т. В. Сучасні комп'ютерні технології моделювання та пошиву одягу як засіб підвищення конкурентоспроможності підприємств. Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. 2014. № 4. С. 110–117. URL: <https://er.knuid.edu.ua/handle/123456789/747> (дата звернення: 07.04.2026).
5. Кондра А., Кунанець Н. Технології розроблення «віртуальної приміркової» одягу. Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Технічні науки. 2025. Вип. 347, № 1. С. 203–214. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2025-347-27>.

6. Кулешова С., Краснюк Л., Домбровська О. Інноваційні підходи до дизайн-проектування дитячого одягу. Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Технічні науки. 2026. Вип. 361, № 1. С. 390–402. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2026-361>.
7. Пашкевич К. Л., Ежова О. В., Струмінська Т. В. Сучасні інформаційні технології дизайну одягу. Дизайн одягу в полікультурному просторі: монографія / М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 254–264. URL: https://test.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16290/1/DOvPP_2020_P254-264.pdf (дата звернення: 11.04.2026).
8. Стрижова О. Стилізація та трансформування одягу у fashion-ілюструванні за допомогою сервісів генерування зображень на основі штучного інтелекту. Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Технічні науки. 2023. Вип. 325, № 5(1). С. 230–234. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2023-325-5-230-234>.
9. Храмова-Баранова О. Л., Ковбаса О. В., Касьян Т. К., Вовкочин Л. Ю. Інноваційні практики у fashion-індустрії: стилеутворення, методика та перспективи. Вісник науки та освіти. 2025. Вип. 12, № 42. С. 3225–3234. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12\(42\)-3225-3235](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12(42)-3225-3235).
10. Patil P. Y., Sachdeva T., Awasthi V., Mantoo A. A., Akila D., Thanganadar H. Generative design in fashion: using GANs for fabric pattern creation and virtual draping simulations. In: Proceedings of the International Conference on Emerging Trends in Networks and Computer Communications (ETNCC). 2025. P. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.1109/ETNCC66224.2025.11299558>.
11. Ratii A. Mentorship model for the development of environmental culture in future fashion designers. Педагогічна Академія: наукові записки. 2025. № 21. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16976360>.
12. Salloum S. A., Alfaisal R., Abdullah A., Taleb H. M., Masa'deh R. E., Shaalan K. Generative models for fashion design: women's clothing category generation using GANs and evaluation metrics. In: Generative AI in Creative Industries. Cham: Springer Nature Switzerland, 2025. Vol. 1208. P. 347–359. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-89175-5_12.
13. Särämäkari N., Vänskä A. 'Just hit a button!' – fashion 4.0 designers as cyborgs, experimenting and designing with generative algorithms. International Journal of Fashion Design, Technology and Education. 2022. Vol. 15, № 2. P. 211–220. DOI: <https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1991005>.
14. Shao J., Shao T. Innovation of apparel design based on deep generative modeling and its practice of CAD collaborative design. Computer-Aided Design and Applications. 2024. Vol. 21, № S6. P. 158–171. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2024.S26.158-171>.
15. Simian D., Husac F. Challenges and opportunities in deep learning driven fashion design and textiles patterns development. In: Proceedings of the International Conference on Modelling and Development of Intelligent Systems. Cham: Springer Nature Switzerland, 2022. Vol. 1761. P. 173–187. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-27034-5_12.
16. Wu X., Li L. An application of generative AI for knitted textile design in fashion. The Design Journal. 2024. Vol. 27, № 2. P. 270–290. DOI: <https://doi.org/10.1080/14606925.2024.2303236>.
17. Yan H., Zhang H., Liu L., Zhou D., Xu X., Zhang Z., Yan S. Toward intelligent design: an AI-based fashion designer using generative adversarial networks aided by sketch and rendering generators. IEEE Transactions on Multimedia. 2022. Vol. 25. P. 2323–2338. DOI: <https://doi.org/10.1109/TMM.2022.3146010>.
18. Zhang Y., Wu S., Yuan W. Collaborative application and algorithm optimization of CAD modeling and generative adversarial networks in garment design. Computer-Aided Design & Applications. 2024. Vol. 21, № S18. P. 81–95. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2024.S18.81-95>.

REFERENCES

1. Bazyłska T. O. (2025) Heimifikatsiia protsesu navchannia osnovam stylizatsii za dopomohoiu shtuchnoho intelektu. [Gamification of the process of teaching the basics of stylization using artificial intelligence] Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky. 20. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15844639>. [in Ukrainian]
2. Hurtovyi Yu. V. (2021) Virtualna prymirka 3D modeli odiahu na video zasobamy mashynnoho navchannia. [Virtual fitting of a 3D clothing model in video using machine learning] Naukovy zapysky molodykh uchenykh. 8. Retrieved from: <https://phm.cuspu.edu.ua/ojs/index.php/SNYS/article/view/1907/pdf>. [in Ukrainian]
3. Yezhova O. V., Makaryshyn T., Klontsak M., Abramova O. (2021) Kompiuternyi dyzain odiahu zasobamy SAPR Lectra. [Computer-aided clothing design using Lectra CAD] Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv, KNUITD, 22 kvitnia 2021 r. 253–255. Retrieved from: https://test.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/17962/1/APSD2021_V1_P253-255.pdf. [in Ukrainian]
4. Yefremenkova N. A., Baidak T. V. (2014) Suchasni kompiuterni tekhnolohii modeliuvannia ta poshyvu odiahu yak zasib pidvyshchennia konkurentnospromozhnosti pidpriemstv. [Modern computer technologies of clothing modeling and sewing as a means of increasing enterprise competitiveness] Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu. 4. 110–117. Retrieved from: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/747>. [in Ukrainian]
5. Kondra A., Kunanets N. (2025) Tekhnolohii rozroblennia «virtualnoi prymirochnoi» odiahu. [Technologies for developing a “virtual fitting room” for clothing] Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Tekhnichni nauky. 347. 203–214. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2025-347-27>. [in Ukrainian]
6. Kuleshova S., Krasniuk L., Dombrovska O. (2026) Innovatsiini pidkhody do dyzain-proiektuvannia dytiachoho odiahu. [Innovative approaches to the design of children's clothing] Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Tekhnichni nauky. 361. 390–402. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2026-361>. [in Ukrainian]
7. Pashkevych K. L., Yezhova O. V., Struminska T. V. (2020) Suchasni informatsiini tekhnolohii dyzainu odiahu. [Modern information technologies in clothing design] Dyizain odiahu v polikulturnomu prostori: monohrafiia / M. V.

- Kolosnichenko, K. L., Pashkevych, T. F., Krotova et al. Kyiv: KNUTD. 254–264. Retrieved from: https://test.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16290/1/DOvPP_2020_P254-264.pdf. [in Ukrainian]
8. Stryzhova O. (2023) Stylizatsiia ta transformuvannia odiahu u fashion-iliustruvanni za dopomohoiu servisiv heneruvannia zobrazen na osnovi shtuchnoho intelektu. [Stylization and transformation of clothing in fashion illustration using AI-based image generation services] *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Tekhnichni nauky*. 325. 230–234. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2023-325-5-230-234>. [in Ukrainian]
9. Khramova-Baranova O. L., Kovbasa O. V., Kasian T. K., Vovkochyn L. Yu. (2025) Innovatsiini praktyky u fashion-industrii: styleutvorennia, metodyka ta perspektyvy. [Innovative practices in the fashion industry: style formation, methodology and prospects] *Visnyk nauky ta osvity*. 12. 3225–3234. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12\(42\)-3225-3235](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12(42)-3225-3235). [in Ukrainian]
10. Patil P. Y., Sachdeva T., Awasthi V., Mantoo A. A., Akila D., Thanganadar H. (2025) Generative design in fashion: using GANs for fabric pattern creation and virtual draping simulations. *Proceedings of the International Conference on Emerging Trends in Networks and Computer Communications (ETNCC)*. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.1109/ETNCC66224.2025.11299558>.
11. Ratii A. (2025) Mentorship model for the development of environmental culture in future fashion designers. *Pedahohichna Akademiia: naukovi zapysky*. 21. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16976360>.
12. Salloum S. A., Alfaisal R., Abdullah A., Taleb H. M., Masa'deh R. E., Shaalan K. (2025) Generative models for fashion design: women's clothing category generation using GANs and evaluation metrics. *Generative AI in Creative Industries*. 1208. 347–359. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-89175-5_22.
13. Särnkä N., Vänskä A. (2022) 'Just hit a button!' – fashion 4.0 designers as cyborgs, experimenting and designing with generative algorithms. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 15. 211–220. DOI: <https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1991005>.
14. Shao J., Shao T. (2024) Innovation of apparel design based on deep generative modeling and its practice of CAD collaborative design. *Computer-Aided Design and Applications*. 21. 158–171. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2024.S26.158-171>.
15. Simian D., Husac F. (2022) Challenges and opportunities in deep learning driven fashion design and textiles patterns development. *Proceedings of the International Conference on Modelling and Development of Intelligent Systems*. 1761. 173–187. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-27034-5_12.
16. Wu X., Li L. (2024) An application of generative AI for knitted textile design in fashion. *The Design Journal*. 27. 270–290. DOI: <https://doi.org/10.1080/14606925.2024.2303236>.
17. Yan H., Zhang H., Liu L., Zhou D., Xu X., Zhang Z., Yan S. (2022) Toward intelligent design: an AI-based fashion designer using generative adversarial networks aided by sketch and rendering generators. *IEEE Transactions on Multimedia*. 25. 2323–2338. DOI: <https://doi.org/10.1109/TMM.2022.3146010>.
18. Zhang Y., Wu S., Yuan W. (2024) Collaborative application and algorithm optimization of CAD modeling and generative adversarial networks in garment design. *Computer-Aided Design & Applications*. 21. 81–95. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2024.S18.81-95>.

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)



УДК 766.05:004.77]:316.772-028.22:[342.5:316.343-054.5
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-21>

Вікторія МУЛКОХАЙНЕН,

orcid.org/0000-0002-3455-6942

доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри графічного дизайну

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

Дмитро ДУХОБОРОВ,

orcid.org/0009-0009-3383-0266

аспірант кафедри графічного дизайну

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

ДЕРЖАВНИЙ ЦИФРОВИЙ СЕРВІС ЯК ВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА

Мета статті. Проаналізувати візуальну мову державних цифрових сервісів як художньо-образну систему, що конструює довіру між громадянином і владою. **Методологія дослідження.** У межах теоретико-практичної розробки теми для виявлення знакових функцій кольору, типографіки та композиції застосовано аналітичний, порівняльний, експериментальний, типологічний та художньо-композиційний методи. Так, методологічну основу становить семіотичний та компаративний види аналізу інтерфейсів як візуальних об'єктів, а також концептуальний апарат мультимодальної граматики. **Наукова новизна** полягає у введенні цифрового держсервісу в поле семіотики дизайну як повноцінного об'єкта проєктування та концептуалізації довіри користувача в якості естетичної і знакової категорії. У статті вперше здійснено семіотичний аналіз візуальної мови державних цифрових сервісів як художньо-образної системи, що, реалізуючи власні прямі функції, конструює довіру між громадянином і владою. На основі теоретичного апарату семіотики (Соссюр, Пірс, Барт, Еко, Кресс та ван Льювен) і теорії дизайну (Луптон, Норман, Мюллер-Брокман, Фогг) проведено компаративний аналіз інтерфейсів адміністративних цифрових інструментів «Дія» (Україна), GOV.UK (Велика Британія) та e-Estonia (Естонія), що дало можливість простежити певну проєктно-художню специфіку таких вебпродуктів і сформулювати відповідні стратегічні принципи. **Висновки.** За результатами дослідження доведено, що кожен елемент інтерфейсу державних цифрових сервісів – хроматичне рішення, шрифтова гарнітура, графіка, композиційна ієрархія – є семантично навантаженою знаковою операцією, що реалізує певну семіотичну стратегію репрезентації держави у вебформаті. Користувачку довіру концептуалізовано як перцептивну якість, забезпечену засобами візуальної мови UI/UX-дизайну, та обґрунтовано розуміння цифрового держсервісу як своєрідного візуального маніфесту через призму риторичної аргументації проєктного процесу.

Ключові слова: семіотика дизайну, державний цифровий сервіс, UI/UX-дизайн, інтерфейс, знакова система, візуальна комунікація, інклюзивність, «Дія», GOV.UK, e-Estonia.

Viktoriia MULKOKHAINEN,

orcid.org/0000-0002-3455-6942

Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Professor at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) viktoriya0308@ukr.net

Dmytro DUKHOBOROV,

orcid.org/0009-0009-3383-0266

PhD Candidate at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) dukhoborov@gmail.com

DIGITAL GOVERNMENT SERVICE AS A VISUAL SYSTEM

Objective. To analyze the visual language of state digital services as an artistic and image-based system that constructs trust between the citizen and the State. **Research Methodology.** Within the theoretical and practical framework of the study, analytical, comparative, experimental, typological, and design-oriented methods were applied to identify

the semiotic functions of color, typography, and composition. The methodological foundation comprises semiotic and comparative analysis of interfaces as visual objects, as well as the conceptual apparatus of multimodal grammar. Scientific novelty. The study introduces the digital public service into the field of design semiotics as a fully-fledged object of design practice and conceptualizes user trust as an aesthetic and semiotic category. For the first time, a semiotic analysis of the visual language of state digital services has been conducted as an artistic and image-based system that, in fulfilling its core functions, simultaneously constructs trust between the citizen and the State. Based on the theoretical framework of semiotics (Saussure, Peirce, Barthes, Eco, Kress, and van Leeuwen) and design theory (Lupton, Norman, Müller-Brockmann, Fogg), a comparative analysis of the Diia (Ukraine), GOV.UK (the UK), and e-Estonia (Estonia) interfaces was performed, allowing for the identification of specific design characteristics and the formulation of corresponding design principles. Conclusions. The findings demonstrate that every interface element — color scheme, typeface, graphics, and compositional hierarchy — is a semantically charged sign operation implementing a specific semiotic strategy for representing the State in a web format. User trust is conceptualized as a perceptual quality ensured by the visual language of UI/UX design; furthermore, the digital public service is understood as a distinctive visual manifesto shaped through rhetorical strategies in the design process.

Key words: design semiotics, digital government service, UI/UX design, interface, sign system, visual communication, inclusivity, Diia, GOV.UK, e-Estonia.

Постановка проблеми. Щоразу, коли громадянин відкриває застосунок «Дія», переходить на портал державних послуг або взаємодіє з урядовим вебресурсом, він вступає у знаковий діалог із державою, мова якого значною мірою залежить від UI/UX-дизайнера, формуючись кольором, типографікою, графічними символами, композицією та самою структурою інтерфейсу. Елементи цієї візуальної системи працюють злагоджено, завдяки низці принципів і методів проектування, що рафінуються на основі базової теорії композиції, колірної комбінаторики, актуальних дизайн-прийомів у контексті конкретного технічного завдання на розробку вебпродукту певного призначення, чим визначається його специфіка. Проте, незважаючи на активну цифровізацію адміністративного сектору (у тому числі – в Україні), графічна мова відповідних вебресурсів поки залишається малодослідженою у дизайнерському науковому дискурсі, оскільки цифрові держсервіси розглядаються переважно як технологічний або соціально-адміністративний феномен, а не як художньо-образна система, що через вдале візуально-конструктивне оформлення продукує сенси і практичні рішення запитів користувацької аудиторії.

Аналіз досліджень. Проблематика візуальної ідентичності державних інституцій у різних форматах на сьогодні більш інтенсивно опрацьовується закордонними науковцями – насамперед, в аспекті брендингу публічного сектору та систем урядової комунікації (Алдріс, Грачанін, 2023). Семіотичний аналіз графічного дизайну як знакової системи розроблено у працях Ч. С. Пірса (Пірс, 1955), Р. Барта (Барт, 1972, 1977), У. Еко (Еко, 1979) та їхніх послідовників.

Естетичні виміри довіри до цифрових інтерфейсів досліджуються двома методологічно несхожими шляхами: Н. Трактинський верифікує кореляцію між сприйнятою красою і сприйня-

тою юзабільністю в лабораторних умовах (Трактинський, 1997), тоді як Б. Фогг з одностудіями намагається ідентифікувати конкретні знакові тригери довіри (Фогг та ін., 2001, 2002). Якщо у 2001 р. він ідентифікував якісні чинники – відчуття реальності організації, простоту навігації, відсутність рекламного перевантаження – як ключові сигнали, що формують кредитність сайту, то наступного року кількісне дослідження показало: «professionally designed» як єдиний фактор дає приріст довіри +1.54. Принципова відмінність між підходами Н. Трактинського і Б. Фогга у тому, що перший досліджує ефект естетики *post factum*, а другий намагається розкласти цей ефект на конкретні знакові складові. Для семіотичного аналізу держсервісів продуктивнішим виявляється саме другий варіант, який, проте, також потребує теоретичного переосмислення в категоріях проектного аналізу.

Д. Норман поглиблює цю дискусію, обґрунтовуючи механізм емоційного сприйняття дизайну через концепцію вісцерального, поведінкового та рефлексивного рівнів (Норман, 2004). За даними систематичного огляду Алдріс і Грачанін, у країнах з розвиненими цифровими держсервісами довіра посідає третє місце серед чинників досвіду громадянина – після корисності та зручності, але перед безпекою (Елдріс, Грачанін, 2023).

Сучасні українські дослідники у галузі веб-проекування найчастіше зосереджуються на окремих складових інтерфейсів та їхньому комерційному потенціалі у контексті розробки маркетингових, соціальних мереж тощо, залишаючи поза увагою проблематику адміністративного інформаційно-сервісного сектора (Курцева, 2023; Васильєв, 2024; Салига, 2024; Селіванов, 2025; Мулкохайнен, Фенно, 2026). Тому цифровий державний сервіс як самостійний об'єкт семіотичного аналізу у дизайні поки не отримав систематичного науко-

вого опрацювання, чим визначається актуальність пропонуваного дослідження.

Метою статті є семіотичний аналіз візуальної мови державних цифрових сервісів як художньо-образної системи, що конструює довіру між громадянином і владою. Джерельною базою дослідження стали інтерфейси популярних цифрових держсервісів – «Дія» (Україна), GOV.UK (Велика Британія) та e-Estonia (Естонія).

Виклад основного матеріалу. Семіотика візуального в дизайні формувалася на перетині структурної лінгвістики, прагматичної філософії знаку та соціальної теорії комунікації – і саме синтез зазначених категорій дає змогу розглядати інтерфейс не як нейтральний технічний об'єкт, а як систему організованих значень (Пірс, 1955; де Соссюр, 1974; Вігма, 2010).

Відправною точкою слугує соссюрівська концепція знаку як двосторонньої єдності означника та означуваного, де принципова для дизайну теза — довільність цього зв'язку: жодна форма не несе значення від природи, воно завжди встановлюється культурною конвенцією (де Соссюр, 1974). Кожне дизайнерське рішення – вибір кольору, гарнітури, розташування елементів – є актом культурної домовленості, що відтворює або оскаржує певний смисловий порядок. Проте, соссюрівська модель описує знак як статичну систему кодів – це її принципове обмеження.

Еко, розвиваючи і, водночас, корегуючи Соссюра, розрізняє *signification* (систему кодів як абстрактну компетенцію) та *communication* (реальне виробництво знаків у конкретному акті взаємодії) (Еко, 1979). Дизайн цифрового держсервісу є не просто кодом, а щоразу новим актом *sign-production* – конфігурацією, що відбувається на перетині системи і контексту. До прикладу, синій колір означає надійність не тому, що такою є його фізична природа, а тому, що культура встановила цей зв'язок – і кожен новий держсервіс, що використовує цей код, одночасно відтворює його і трансформує.

Пірсівська тріада – іконічне, індексальне, символічне – вводить градацію відносин між знаком та його об'єктом (Пірс, 1955). Іконічний знак відсилає до предмету через подібність (пиктограма «дому» є іконічною, оскільки візуально нагадує будівлю); індексальний – пов'язаний із об'єктом причинно (індикатор завантаження вказує на тривалість процесу як його безпосередній слід); символічний знак при цьому функціонує виключно на основі конвенції (державна символіка у шапці порталу позначає інституційну належність лише тому, що ця відповідність закріплена норма-

тивно). У реальному інтерфейсі ці три типи рідко існують окремо. Як демонструє С. Вігма (2010), застосовуючи семіотику Пірса до проектування, усі три режими знаку зазвичай присутні одночасно – дизайн-об'єкт взаємодіє з користувачем на сенсорному, фізичному та символічному рівнях, унеможливаючи будь-яку редукцію до чисто функціонального артефакту.

Барт вводить ключове для аналізу дизайну розрізнення між денотацією та конотацією як двома рівнями смислоутворення (Барт, 1977). Денотація – буквально значення: до прикладу, колір є синім, шрифт є гротескним, кнопка розміщена у верхньому правому куті. Конотація – культурно навантажені асоціації, що активуються цими формальними рішеннями: синій гротеск конотує технологічну нейтральність, демократичну доступність, відсутність бюрократичної помпезності. Саме на рівні конотації відбувається семіотична робота довіри: «дизайн, що виглядає професійно» є насамперед системою конотацій компетентності (Фогг та ін, 2002). Барнард слушно зауважує, що конотація є простором, де цінності культури взаємодіють із формальними рішеннями дизайну, перетворюючи їх на ідеологічні повідомлення (Барнард, 2005).

Концептуальний апарат мультимодальної граматики Кресса та ван Льювена показує, що зображення, як і мовний текст, втілює три метафункції: репрезентаційну, інтерперсональну та текстуальну (Кресс, ван Льювен, 1996). Текстуальна метафункція, реалізована через категорії інформаційної цінності, виразності та фреймування, визначає, як ієрархія елементів інтерфейсу вибудовує владний порядок: що винесено на перший план, що приховано, що подано як «вже відоме» і що – як «нове». Розвиваючи цей аргумент у прикладному ключі, Луптон наполягає, що типографічна ієрархія не є нейтральним організаційним засобом, а структурою влади: вона визначає, чий голос звучить першим, яке повідомлення прочитується до всіх інших, яка інформація залишається периферійною (Луптон, 2004).

Синтезуючи ці традиції, Б'юкенен обґрунтував, що дизайн є формою риторичного аргументу – кожен дизайн-об'єкт проголошує певну позицію щодо людини, культури та світу (Б'юкенен, 1989). Маніфест у цьому контексті – не жанрова форма, а функціональна характеристика, адже дизайн-рішення не лише передає інформацію, а декларує через форму, колір, ієрархію, ритм певну модель відносин між суб'єктами комунікації. Тому державний цифровий інтерфейс є своєрідним маніфестом у зазначеному сенсі і кожне його візуальне

вирішення – це акт проголошення певної концепції держави, її відносин із громадянином і позиції у цифровому просторі.

Три аналітичні рівні – структурний (знак і його двогранність), прагматичний (модус відношення знаку до об'єкта) та ідеологічний (денотація, конотація, міф) – не застосовуються у контексті даного дослідження послідовно, а розгортаються одночасно, нашаровуючись один на інший, як шари лаку на гравюрі, кожен наступний з яких не приховує попередній, а збагачує його додатковим змістом. Саме тому жоден «елементарний» вибір у дизайні держсервісу не є справді елементарним.

Використовуючи категорію «довіра» у мистецтвознавчому розумінні, варто уточнити її значення, оскільки надто сильні асоціації цього поняття з психологією чи соціологією. Проте, саме ця семантична напруга й цікава, адже дизайн давно навчився те, що психолог вимірює опитувальниками і результатами тестувань, кодувати у товщині штриха, у температурі кольору, у кількості пікселів між рядками. Довіра, яка досліджується у площині вебпроектування, – не стан суб'єкта, а властивість знакової системи, котра цей стан провокує.

Вчені операціоналізують довіру через два виміри: *trustworthiness* (сприйнята доброчесність, чесність, відсутність маніпуляції) та *expertise* (сприйнятий рівень компетентності джерела) (Фогт та ін., 2002). Обидва виміри є перцептивними якостями – вони не існують в об'єкті, незалежно від спостерігача, а конструюються у процесі сприйняття, що робить довіру семіотичним феноменом. Вже у 2001 р. було встановлено, що відчуття реальності організації та простота навігації є первинними якісними чинниками, котрі передують будь-якій функціональній оцінці (Фогт та ін., 2001). Вебсайт, що виглядає «професійно розробленим» (середнє значення +1.54 у дослідженні 2002 р.), отримує довіру саме через естетичний код – систему конотацій, котрі зчитуються як сигнали компетентності ще до початку будь-якої функціональної взаємодії.

Норман поглиблює цей аргумент, пропонуючи три рівні обробки у процесі взаємодії з об'єктом дизайну: вісцеральний, поведінковий та рефлексивний (Норман, 2004). Вісцеральний – миттєва, до-свідома реакція на зовнішній вигляд об'єкта, яка формується раніше за будь-яке функціональне судження. Дослідник формулює провокативну, але добре задокументовану тезу: «*attractive things work better*» – не тому, що вони об'єктивно є кращими, а тому, що позитивний вісцеральний відгук переводить користувача у стан відкритості, який

знижує поріг терпимості до дрібних функціональних збоїв. Для цифрового держсервісу це означає: громадянин, що відкриває застосунок «Дія» вперше, формує довіру до держави ще до того, як скористається певною послугою – виключно на основі вісцерального прочитання інтерфейсу.

Трактинський емпірично довів, що естетичне сприйняття інтерфейсу і сприйнята юзабільність корелюють значно сильніше, ніж юзабільність і реальні функціональні характеристики системи (Трактинський, 1997). Варто, однак, зауважити: дослідження проводилося на матеріалі банківських АТМ-інтерфейсів. Чи зберігається ця кореляція в умовах принципово іншого типу владних відносин між інституцією та користувачем – питання залишається відкритим.

С. Прищенко, аналізуючи семантичний простір плаката як форми візуальної комунікації, підкреслює, що «візуальна мова стає визначальною, транслює ідеї, активно впливає на свідомість» (Прищенко, 2020: 101), і ця теза цілком відповідає інтерфейсу держсервісу як сучасній формі масової візуальної комунікації держави з громадянином. Адже дизайн цифрового державного сервісу діє на цільову аудиторію аналогічно до плаката: коли мінімалістичний інтерфейс і точна типографічна ієрархія сприймаються як «просто зрозумілий і зручний» – це і є *myth*-механізм у дії, оскільки мінімалізм – не відсутність стилю, а стиль з ідеологічним змістом.

Держава, що конструює інтерфейс, здійснює акт символічної легітимації, тому що позначає через UI/UX-дизайн власну присутність, авторитет і право на довіру. Аналіз інтерфейсу держсервісу є водночас аналізом довіри і влади, адже ці два виміри нероздільні у знаковій системі, яка одночасно запрошує громадянина до співпраці з адміністрацією і позиціонує державу як потужний керівний апарат (Духоборов, 2025). При цьому знакова система інтерфейсу читається як єдине ціле: порушення на рівні деталі руйнує всю конотативну систему надійності. Державний сервіс із помилкою у тексті вже не транслює компетентність держави, незалежно від реальної якості надаваних послуг.

Три виміри інтерфейсу – хроматичний, типографічний і композиційний – ніколи не існують поза взаємодією. Порівнюючи мобільний застосунок «Дія» (Україна), портал GOV.UK (Велика Британія) і платформу e-Estonia (Естонія), можна простежити, як різні семіотичні стратегії продукують різні образи відносин між інститутом та громадянином.

Зокрема, хроматичні рішення в інтерфейсах держсервісів діють, передусім, на символічному

рівні знаку – через культурну конвенцію, а не через візуальну подібність чи причинний зв'язок. Синій спектр домінує в усіх трьох досліджуваних системах, однак його семіотична функція різниться, залежно від насиченості, відтінку та контекстуального оточення, підтверджуючи соссюрівський принцип: значення породжується системою відмінностей (де Соссюр, 1974). Іттен, теоретизуючи на тему гармонії кольорів, розрізняв як окремі площини суб'єктивну колірну перевагу конкретного спостерігача та культурно закріплені смислові асоціації, і саме ця друга площина є вирішальною для інституційного UI/UX-дизайну (Іттен, 2020).

Мобільний застосунок «Дія» використовує чорний (#1a1a1a) у поєднанні зі світло-блакитним (#0A84FF — значення, що збігається з палітрою Apple iOS) – хроматичне рішення, яке є свідомою цитатою з корпоративного коду tech-індустрії. Чорний маркує не владу і помпезність, а технологічну лаконічність. Блакитний відсилає одночасно до державної символіки (конотація легітимності) та до корпоративного дизайну технологічних компаній (конотація сучасності). Така подвійна конотативна адресація є усвідомленою семіотичною стратегією: держава позиціонує себе не як бюрократичний апарат, а як технологічного оператора. В якості часткової цифрової адаптації традиційних державних кольорів був уведений також фоновий динамічний градієнт, що доволі виразно транслює жовто-блакитну комбінацію, але при цьому урізноманітнює це офіційне поєднання перехідними зеленими відтінками і додатковими фіолетово-рожевими білками. Загалом палітра мобільного застосунку виглядає достатньо стримано, не порушуючи ділового характеру інтерфейсів, однак, створює більш сучасну і позитивну атмосферу за рахунок теплих акцентів та градієнтного ефекту.

Портал GOV.UK обирає принципово іншу хроматичну модель: аскеза білого, чорного і стриманого синього виключно для інтерактивних елементів несе конотацію інституційної нейтральності й першості функції над формою (Духоборов, 2025). Ця відмова від колірної риторики є найбільш красномовним знаком: спираючись на принцип, описаний Кресом та ван Льюеном (Крес, ван Льюен, 1996), низький рівень кольорової насиченості маркує «достовірність» у системі модальних маркерів.

Платформа e-Estonia на колірному рівні презентує контраст яскраво-синього з білим, який лаконічно доповнюється світло-сірими фоновими елементами. Інтерфейси виглядають доволі жваво, мотивуючи до активних дій, пошуків, досліджень контенту. У цьому випадку саме синій відтінок врівноважує цю комбінацію до адміністративно-

офіційної, оскільки є прямою відсилкою до державного прапора країни, що є концептуально цілком обґрунтованим.

Аналізуючи типографічне оформлення обраних цифрових держсервісів, варто зазначити, що жоден елемент інтерфейсу вебпродукції цього типу не виглядає так виразно, як шрифт. Гарнітура сигналізує про позицію автора задовго до того, як читач опрацює перше слово: її форма, накреслення, кегль, інтерліньяж і трекінг разом утворюють візуальний акцент, що передує змісту. Луптон, розглядаючи типографічну ієрархію як структуру влади, наголошує, що шрифт несе конотації, які формувалися протягом десятиліть культурного вживання, і перехід від serif до sans-serif є семіотичним жестом відмови від одних значень на користь інших (Луптон, 2004). Барнард, аналізуючи риторику нейтральності в дизайні залізничних розкладів, показує, як аналогічна шрифтова трансформація відсилає до модернізму, ефективності й культурної ідентичності – «stripped for action», що цілком відповідає семіотиці спрощення в GOV.UK (Барнард, 2005). Класичні serif-гарнітури апелюють до довіри через звернення до часу – авторитет, традиція, консерватизм. Натомість, sans-serif відкриваються назустріч модернізму, демократичному доступу, технологічній ефективності.

Вибір GOV.UK на користь спеціально розробленої гарнітури GDS Transport – гуманістичного sans-serif, похідного від Johnston Sans Едварда Джонстона 1916 року, – є свідомим семіотичним рішенням: держава говорить мовою сучасності, але через гарнітуру, укорінену в британській типографічній традиції. Застосунок «Дія» використовує геометричний sans-serif (e-Ukraine) – код стартапу, а не міністерства. Типографічна ієрархія інтерфейсу – чіткі рівні заголовків, широкий міжрядковий простір, компактні блоки тексту – реалізує те, що Луптон називає «intelligently designed hierarchy», спрямовуючи погляд юзера і структуруючи пізнання ще до того, як він усвідомить зміст (Луптон, 2004). У типографічній розробці платформи e-Estonia використана шрифтова гарнітура Aino, дуже виразна у форматі заголовків Display за рахунок фрагментарної пунктирності літер, що також представляє сімейство sans-serif.

Щодо загальної композиції аналізованих інтерфейсів варто відзначити роботу сітки, яка на сьогодні є найефективнішим інструментом UI-дизайну. Розробляючи теорію модульної системи у контексті міжнародного типографічного стилю, Мюллер-Брокман розумів сітку не як технічний засіб вирівнювання елементів, а як спосіб вираження конструктивного мислення дизайнера

та його соціальної відповідальності перед аудиторією (Мюллер-Брокман, 1981). У контексті розробки інтерфейсів держсервісу сітка, окрім власної прикладної функції, несе конотацію дотримання державою правил, які, насамперед, демонструються площинним упорядкуванням екрану.

Кожен інтерфейс має свою ієрархічну програму, і саме категорії інформаційної цінності та фреймування з граматики Кресса та ван Льювена роблять її зримою (Кресс, ван Льювен, 1996). До прикладу, у десктопних вебсервісах GOV.UK та e-Estonia система «top-bottom» втілює таку логіку: «ідеальне» (тобто важливе – послуга, якої прагне громадянин) розміщене у верхній частині екрану, «реальне» (деталі, умови) – нижче. Застосунок «Дія» будує «center-margin» структуру мобільного екрану — центральний елемент є дією (кнопка, послуга, документ), все інше є периферійним. Така просторова стратегія несе конотацію простоти і рішучості, тому що держава виведена на передній план своєю функцією, а не своїм статусом.

Досліджувані візуальні системи не утворюють шкалу «від гіршого до кращого», а репрезентують три різних, але ефективних, вирішення проблеми створення іміджу держави, коли вона виходить назустріч громадянинові через екран. При цьому GOV.UK обирає аскезу, красномовнішу за будь-яку помпезність; «Дія» пропонує впізнаваність tech-культури на тлі сучасних графічних тенденцій; e-Estonia акцентує демонстративність та сміливість візуальних рішень. Як видно, всі три стратегії мають свою ціну і переваги, що якісно розкриває семіотичний аналіз.

Висновки. Інтерфейс адміністративних вебсервісів не приховує державну ідеологію за власною архітектурою, а сам стає ідеологічним інструментом, що відкриває нові горизонти для мистецтвознавчого аналізу.

Цифровий держсервіс – повноправний художньо-образний об'єкт, жоден елемент інтерфейсу

якого не є нейтральним технічним вибором, адже кожен з них втілює знакову програму, що формує у свідомості громадян імідж країни і влади у тому числі. Структурно-естетична характеристика інтерфейсу задає інтерпретаційну рамку для всього подальшого досвіду користувацької взаємодії. При цьому маловиразна або «безлика» візуальна мова держсервісу руйнує конотативний рівень надійності, незалежно від реальної якості послуг – у цьому головний практичний висновок дослідження.

На основі теоретичного апарату семіотики і теорії дизайну проведено компаративний аналіз інтерфейсів адміністративних цифрових інструментів «Дія» (Україна), GOV.UK (Велика Британія) та e-Estonia (Естонія), що дало можливість простежити певну проєктно-художню специфіку таких вебпродуктів і сформулювати відповідні стратегічні принципи. З'ясовано, що досліджувані візуальні системи репрезентують три різних, але ефективних, дизайн-стратегії, котрі забезпечуються збалансованою і стилістично виразною архітектурою вебсторінок: GOV.UK обирає трендовий мінімалізм, «Дія» пропонує обґрунтовану асоціативність з tech-культурою та сучасне графічне рішення, а e-Estonia акцентує контрастну демонстративність візуального вирішення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з охопленням компаративним аналізом держсервісів глобального Півдня, де культурні коди довіри принципово відрізняються від євроатлантичної традиції, а також із вивченням динамічної семіотики – знакових систем, що змінюються в реальному часі, відповідно до контексту користувача. Актуальним залишається питання щодо меж мінімалістичної стратегії в умовах потерпання держави від системного тиску недовіри з боку суспільства, як це відбувається в Україні, де цифровий держсервіс є паралельно інструментом управління і символом реформи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васильєв О. Дизайн веб-сайтів електронної комерції: еволюція, естетичні аспекти : дис. доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Київський національний університет технологій та дизайну, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2024. 390 с.
2. Духоборов Д. Системи візуальної ідентичності державних органів: аналіз міжнародного досвіду. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 87. Т. 1. С. 155–160. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-1-21>
3. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ: ArtHuss, 2020. 309 с.
4. Курцева О. Особливості дизайну освітніх сайтів та порталів: художньо-образні засоби виразності : дис. доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Харків, 2023. 226 с.
5. Мулкохайнен В. А., Фенно Є. В. Принципи формування користувацького досвіду в UI/UX-дизайні цифрових туристичних платформ. *Теорія та практика дизайну*. 2026. № 1 (39). С. 330–337. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2026.39.33>
6. Прищенко С. В. Візуальна семантика і художня образність плаката. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 97–103.

7. Салига П. Вплив цифрової нестабільності на дослідження дизайну інтерфейсів. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2024. Вип. 7(2). С. 289–302. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315463>
8. Селіванов І. Інфографіка у комунікативному дизайні вебсайту : дис. доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Національний університет «Львівська політехніка», Міністерство освіти і науки України. Львів, 2025. 315 с.
9. Aldrees A., Gračanin D. UX in e-government services for citizens: A systematic literature review. *Journal of User Experience*. 2023. Vol. 18. No. 3. С. 133–169.
10. Barnard M. *Graphic design as communication*. London : Routledge, 2005. 201 p.
11. Barthes R. *Mythologies* / transl. A. Lavers. New York : Hill and Wang, 1972. 158 p.
12. Barthes R. *Rhetoric of the image. Image, music, text* / transl. S. Heath. London : Fontana/Collins, 1977. P. 32–51.
13. Buchanan R. Declaration by design: Rhetoric, argument, and demonstration in design practice. *Design Discourse: History, Theory, Criticism* / ed. V. Margolin. Chicago : University of Chicago Press, 1989. P. 91–109.
14. De Saussure F. *Course in general linguistics* / transl. W. Baskin. London : Fontana/Collins, 1974. 240 p.
15. Eco U. *A theory of semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 354 p.
16. Fogg B. J., Marshall J., Laraki O., Osipovich A., Varma C., Fang N., Treinen M. What makes a web site credible? A report on a large quantitative study. *Proceedings of ACM CHI 2001*. New York : ACM Press, 2001. P. 61–68.
17. Fogg B. J., Kameda T., Boyd J., Marshall J., Sethi R., Sockol M., Trowbridge T. Stanford-Makovsky web credibility study 2002: Investigating what makes web sites credible today. Stanford : Stanford Persuasive Technology Lab & Makovsky & Company, 2002. URL: <https://credibility.stanford.edu/pdf/Stanford-MakovskyWebCredStudy2002-prelim.pdf>
18. Kress G., van Leeuwen T. *Reading images: The grammar of visual design*. London : Routledge, 1996. 312 p.
19. Lupton E. *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, and students*. New York : Princeton Architectural Press, 2004. 176 p.
20. Müller-Brockmann J. *Grid systems in graphic design / Rastersysteme für die visuelle Gestaltung*. Sulgen : Niggli, 1981. 176 p.
21. Norman D. *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. New York : Basic Books, 2004. 257 p.
22. Peirce C. S. *Logic as semiotic: The theory of signs. Philosophical writings of Peirce* / ed. J. Buchler. New York : Dover, 1955. P. 98–119.
23. Tractinsky N. Aesthetics and apparent usability: Empirically assessing cultural and methodological issues. *Proceedings of ACM CHI 97*. New York : ACM Press, 1997. P. 115–122.
24. Vihma S. On actual semantic and aesthetic interaction with design objects. *MEI: Objects & Communication*. 2010. No. 30–31. P. 197–208.

REFERENCES

1. Vasyliiev O. (2024). *Dyzain veb-saitiv elektronnoi komertsii: evoliutsiia, estetychni aspekty* [E-commerce website design: evolution, aesthetic aspects] : dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 022 – Dyzain. Kyivskyi natsionalnyi universytet tekhnolohii ta dyzainu, Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kyiv. 390 s. [in Ukrainian].
2. Dukhoborov D. (2025) *Systemy vizualnoi identychnosti derzhavnykh orhaniv: analiz mizhnarodnoho dosvidu* [Visual identity systems of state bodies: analysis of international experience] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 87(1). 155–160. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-1-21> [in Ukrainian].
3. Itten Y. (2020) *Mystetstvo koloru* [The art of color] Kyiv: ArtHuss. 309 s. [in Ukrainian].
4. Kurtseva O. (2023). *Osoblyvosti dyzainu osvitynikh saitiv ta portaliv: khudozhno-obrazni zasoby vyraznosti* [Features of the design of educational websites and portals: artistic and figurative means of expression] : dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 022 – Dyzain. Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv, Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kharkiv. 226 s. [in Ukrainian].
5. Mulkokhainen V. A., Fenno Ye. V. (2026) *Pryntsypy formuvannia korystuvatskoho dosvidu v UI/UX-dyzaini tsyfrovyykh turystychnykh platform* [Principles of shaping user experience in UI/UX design of digital travel platforms]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*. 1 (39). 330–337. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2026.39.33> [in Ukrainian].
6. Pryshchenko S. V. (2020) *Vizualna semantyka i khudozhnia obraznist plakata. Kultura i suchasnist*. [Visual semantics and artistic imagery of the poster]. 1. 97–103. [in Ukrainian].
7. Salyha P. (2024) *Vplyv tsyfrovoy nestabilnosti na doslidzhennia dyzainu interfeisiv* [The impact of digital instability on interface design research]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*. 7(2). 289–302. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315463> [in Ukrainian].
8. Selivanov I. (2025). *Infografika u komunikativnomu dyzaini vebсайtu* [Infographics in website communication design] : dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 022 – Dyzain. Natsionalnyi universytet «Lvivska politekhnika», Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Lviv. 315 s. [in Ukrainian].
9. Aldrees A., Gračanin D. (2023) UX in e-government services for citizens: A systematic literature review. *Journal of User Experience*. (18) 3. 133–169. .
10. Barnard M. (2025) *Graphic design as communication*. London : Routledge. 201 p. .
11. Barthes R. (1972) *Mythologies* / transl. A. Lavers. New York : Hill and Wang. 158 p. .
12. Barthes R. (1977) *Rhetoric of the image. Image, music, text* / transl. S. Heath. London : Fontana/Collins. 32–51. .
13. Buchanan R. (1989) Declaration by design: Rhetoric, argument, and demonstration in design practice. *Design Discourse: History, Theory, Criticism* / ed. V. Margolin. Chicago : University of Chicago Press. 91–109.
14. De Saussure F. (1974) *Course in general linguistics* / transl. W. Baskin. London : Fontana/Collins. 240 p.
15. Eco U. (1979) *A theory of semiotics*. Bloomington : Indiana University Press. 354 p.

16. Fogg B. J., Marshall J., Laraki O., Osipovich A., Varma C., Fang N., Treinen M. (2001) What makes a web site credible? A report on a large quantitative study. *Proceedings of ACM CHI 2001*. New York : ACM Press. 61–68.
17. Fogg B. J., Kameda T., Boyd J., Marshall J., Sethi R., Sockol M., Trowbridge T. (2002) Stanford-Makovsky web credibility study 2002: Investigating what makes web sites credible today. Stanford : Stanford Persuasive Technology Lab & Makovsky & Company. Retrieved from: <https://credibility.stanford.edu/pdf/Stanford-MakovskyWebCredStudy2002-prelim.pdf>
18. Kress G., van Leeuwen T. (1996) *Reading images: The grammar of visual design*. London : Routledge. 312 p.
19. Lupton E. (2004) *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, and students*. New York : Princeton Architectural Press. 176 p.
20. Müller-Brockmann J. (1981) *Grid systems in graphic design / Rastersysteme für die visuelle Gestaltung*. Sulgen : Niggli. 176 p.
21. Norman D. (2004) *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. New York : Basic Books. 257 p.
22. Peirce C. S. (1955) *Logic as semiotic: The theory of signs. Philosophical writings of Peirce / ed. J. Buchler*. New York : Dover. 98–119.
23. Tractinsky N. (1997) Aesthetics and apparent usability: Empirically assessing cultural and methodological issues. *Proceedings of ACM CHI 97*. New York : ACM Press. 115–122.
24. Vihma S. (2010) On actual semantic and aesthetic interaction with design objects. *MEI: Objects & Communication*. 30–31. 197–208.

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 78.01 782.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-22>

Катерина НЕМЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-8703-913X

*старший викладач кафедри теоретичної, музично-інструментальної і вокальної підготовки
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет*

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) evushka1911@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ САКРАЛЬНОЇ ЗВУКОСИМВОЛІКИ В МУЗИЧНІЙ МОВІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА ТА ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО)

Стаття присвячена аналізу феномену трансформації сакральної звуко­символіки в сучасній українській опері як репрезентативної проблеми музикознавства ХХІ століття. У роботі розглядається процес еволюції музичного мислення, що веде до нівелювання меж між світським і духовним просторами, де звук перетворюється на медіатор між сакральним змістом та постмодерною формою. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю нового трактування релігійних і міфологічних архетипів, які в умовах глобалізації проходять крізь складні фільтри деконструкції та нової синтетичної театральності на різних рівнях проявлення.

Особливу увагу приділено семантичним змінам у використанні традиційної символіки, такої як дзвоновий колорит, хорова монодія та ладо-інтонаційні структури літургії, що втрачають ілюстративну функцію та набувають статусу глибинних концептуальних знаків. Проявляючись на різних рівнях музичного та вербального матеріалу, утворюють складний комплекс прояву й взаємодії літургійних символів в історичному, жанровому, інтонаційному й стилізовому контекстах твору, вибудовуючи певну ієрархічність, яку можна простежити в проявах від загального до часткового, зі складною структурою значень, що переплітаються одне з одним.

Автор розкриває механізми поєднання сакрального досвіду з авангардними техніками музичного письма, включаючи сонористику, спектралізм та мікроінтерваліку на прикладі творчості Л. Дичко, О. Козаренка та О. Щетинського. Відстежується звернення до християнських основ культури, до літургійної символіки, до етичних цінностей, що пов'язані з відродженням релігійності і самосвідомості. Доведено, що трансформація звуко­символіки виступає інструментом культурного спротиву та самоідентифікації, дозволяючи композиторам висловлювати екзистенційні питання крізь призму національної духовної традиції.

Автор вважає, що сучасна українська опера стає простором ревіталізації архаїчних смислів, де сакральна звуко­символіка функціонує як фундаментальний чинник подолання соціокультурного хаосу та утвердження духовних смислів.

Ключові слова: сакральна звуко­символіка, сучасна українська опера, музична семантика, трансформація архетипів, неосакралізм, національна ідентичність.

Kateryna NEMCHENKO,

orcid.org/0000-0002-8703-913X

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

(Odesa, Ukraine) evushka1911@gmail.com

TRANSFORMATION OF SACRED SOUND SYMBOLS IN THE MUSICAL LANGUAGE OF MODERN UKRAINIAN OPERA (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF LESIA DYCHKO, OLEKSANDR KOZARENKO AND OLEKSANDR SHCHETYNSKY)

The article is devoted to the analysis of the phenomenon of transformation of sacred sound symbolism in modern Ukrainian opera as a representative problem of musicology of the 21st century. The work examines the process of evolution of musical thinking, which leads to the leveling of boundaries between secular and spiritual spaces, where sound turns into a mediator between sacred content and postmodern form. The relevance of the study is determined by the need for a new interpretation of religious and mythological archetypes, which in the conditions of globalization pass through complex filters of deconstruction and new synthetic theatricality at various levels of manifestation.

Special attention is paid to semantic changes in the use of traditional symbols, such as bell color, choral monody, and lado-intonation structures of liturgy, which lose their illustrative function and acquire the status of deep conceptual signs. Appearing on different levels of musical and verbal material, they form a complex complex of manifestation and interaction of liturgical symbols in the historical, genre, intonation and stylistic contexts of the work, building a certain

hierarchy, which can be traced in manifestations from general to partial, with a complex structure of meanings intertwined with each other.

The author reveals the mechanisms of combining sacred experience with avant-garde techniques of musical writing, including sonoristics, spectralism, and microinterval using the example of the work of L. Dychko, O. Kozarenko, and O. Shchetynskyi. An appeal to the Christian foundations of culture, to liturgical symbols, to ethical values associated with the revival of religiosity and self-awareness is tracked. It is proved that the transformation of sound symbolism acts as a tool of cultural resistance and self-identification, allowing composers to express existential questions through the prism of the national spiritual tradition.

The author believes that modern Ukrainian opera is becoming a space for the revitalization of archaic meanings, where sacred sound symbolism functions as a fundamental factor in overcoming sociocultural chaos and affirming spiritual meanings.

Key words: *sacred sound symbolism, modern Ukrainian opera, musical semantics, transformation of archetypes, neo-sacralism, national identity.*

Постановка проблеми. Трансформація сакральної звукосимволіки в музичній мові сучасної української опери постає однією з найбільш репрезентативних проблем музикознавства XXI століття, оскільки цей процес безпосередньо відображає динаміку національної ідентичності в умовах глобалізованого культурного простору. Актуальність обраного напрямку дослідження зумовлена необхідністю нового трактування релігійних та міфологічних архетипів, які протягом тривалого часу слугували основою українського мистецтва, а сьогодні проходять крізь складні фільтри деконструкції та нової синтетичної театральності. Сучасні українські композитори все частіше звертаються до архайчних пластів духовної культури, видозмінюючи канонічні структури в індивідуальні авторські системи, де звук не просто виконує роль засобу виразності, а стає медіатором між сакральним змістом та постмодерною формою.

Процес еволюції музичного мислення в жанрі опери виявляє стійку тенденцію до нівелювання меж між світським і духовним, що спонукає до детального аналізу семантичних змін у використанні традиційної символіки. Традиційний дзвоний колорит, хорова монодія або специфічні ладо-інтонаційні структури православної літургії в новітніх творах втрачають свою суто ілюстративну функцію та набувають статусу глибинних концептуальних знаків. Таке перетворення вимагає розробки нових аналітичних підходів, здатних розкрити механізми поєднання сакрального досвіду з авангардними техніками музичного письма, включаючи сонористику, спектралізм та електронну обробку живого звуку.

Також наукове зацікавлення викликає той факт, що сакральна звукосимволіка в сучасній українській опері виконує роль інструменту культурного спротиву та самоідентифікації, висловлюючи екзистенційні питання крізь призму національної духовної традиції. У контексті постійних соціокультурних викликів звернення до трансцендент-

них смислів за допомогою музичної мови стає способом подолання травматичного досвіду та пошуком нових ціннісних та моральних орієнтирів.

Аналіз досліджень. Проблематика інтеракції сакрального та світського в академічному музичному мистецтві перебуває в центрі уваги багатьох науковців, чий праці слугують основою для розуміння еволюції жанру в контексті національних музично-семіотичних процесів. Так, питання жанрово-стильових видозмін та специфіки звукосимволіки в українській музиці на межі XX-XXI століть розглядають А. Бакумець Я. Бардашевська, І. Борко та ін.

Особливості функціонування оперного мистецтва в умовах сучасних соціокультурних викликів та трансформацій аналізують Н. Бородіна, О. Вороновська та ін. Історичні та концептуальні аспекти розвитку вітчизняної опери як феномену художньої культури висвітлені у роботах О. Ізваріної А. Кармазіна, В. Марік та ін.

Вагомий внесок у вивчення творчої постаті О. Козаренка та специфіки літургійної символіки в оперному мистецтві зробили О. Коменда, К. Немченко та ін. Теоретичне підґрунтя для аналізу сучасних композиторських наративів та духовних традицій також міститься у наукових працях О. Зосім, В. Степурка Т. Сухомлінової, О. Яструб тощо.

Метою статті є виявлення індивідуальних композиторських стратегій роботи з категорією сакрального та комплексний аналіз трансформаційних процесів у музичній мові Л. Дичко, О. Козаренка та О. Щетинського в контексті сучасної української опери.

Виклад основного матеріалу. Дослідження механізмів функціонування звукових архетипів потребує глибокого аналізу їхньої природи, оскільки сакральна звукосимволіка за своєю сутністю є складною системою акустичних знаків, що акумулюють у собі багатовіковий духовний досвід людства, перетворюючи фізичне коливання повітря на метафізичний міст між земним та божественним.

Як зауважує Я. Бардашевська, генеза цього явища сягає корінням у дописемні часи, коли звук первісних ритуалів сприймався як безпосередня еманация сакральної сили, проте формалізація звукосимволіки відбулася в епоху раннього середньовіччя з появою літургійної монодії та григоріанського хоралу (Бардашевська, 2021). У західноєвропейській традиції розвиток цієї категорії нерозривно пов'язаний із творчістю таких майстрів, як Клаудіо Монтеверді, який інтегрував церковну риторику в світський жанр опери, або Йоганн Себастьян Бах, чия музична мова стала взірцем теологічного інтелектуалізму та символічної насиченості завдяки використанню цифрової та інтонаційної семантики (Бардашевська, 2021).

У подальшому еволюція сакрального звукообразу пройшла крізь епохи романтизму та модернізму, знаходячи нові форми втілення у творчості А. Брукнера, чий симфонічний полотно часто тлумачаться як «звукові храми», або І. Стравинського, який у «Симфонії псалмів» відродив аскетичну строгість канону. В другій половині XX століття феномен духовної музики отримав нове життя завдяки представникам так званого «священного мінімалізму», зокрема Арво Пярту з його технікою *tintinnabuli*, Олів'є Мессіану, який поєднував католицьку містику з орнітологічними звукосимволами та Генрику Гурецькому, чия музика стала символом трагічної духовності (Бардашевська, 2021).

Трансформація звукосимволів у творчості Л. Дичко, О. Козаренка та О. Щетинського відображає значущі тенденції сучасного мистецтва, де оперні та ораторіально-сценічні полотна композиторів стають простором для розгляду різноманітних граней українського неосакралізму. Семантичне поле української духовності в цих творах вибудовується як складне поєднання візантійської канонічності, барокової афектації та фольклорного коріння, що в сукупності формує унікальний звуковий простір із виразно символічним значенням кожного інтонаційного жесту. Даний концепт не обмежується лише релігійною тематикою, оскільки він розуміється як багатовимірна система культурної пам'яті, у якій архаїчні праслов'янські пласти гармонійно співіснують з християнською етикою та національним світовідчуттям, перетворюючи музичну тканину на засіб філософського осмислення буття (Немченко, 2020).

Особливе місце в межах цієї парадигми належить творчості Л. Дичко, яка крізь призму необрядового напрямку розкриває сакральність за допомогою монументальної архітектоники звуку та цілісного поєднання оперного й ораторіального засад. Її звернення до сакральної музики позна-

чається глибоким інтелектуальним та емоційним проникненням у літургійну традицію, де хорова фактура стає головним носієм метафізичного змісту та духовного просвітлення.

Як вказує В. Марік, в хоровій опері «Золотослов», побудований на давніх народних текстах та християнських мотивах, звукосимволіка храмового простору реалізується за допомогою багатопланових хорових пластів, що виступають символом соборності та відтворюють особливу акустичну атмосферу православного богослужіння. Композиторка не обмежується цитуванням канонічних зразків, а творчо переосмислює їх крізь сучасні засоби виразності, створюючи масштабні звукові фрески, у яких молитва та народний обряд стають єдиним цілим, утверджуючи неперервність генетичного коду української духовної культури (Марік, 2025).

На думку А. Бакумець, творча спадщина Л. Дичко, уособлена в сакральній опері-ораторії «Золотослов», постає як унікальне поєднання естетики українського бароко та новітніх засад соноризму, що дозволяє визначити її музичне мислення як автентичний «іконопис звуками» (Бакумець, 2021).

Дослідниця, доводить, що основою цієї концепції є видозміна візуальних образів у складній сонорній структурі, в яких композиторка за допомогою техніки синестезії перекладає колористику ікони на мову гармонічної вертикалі. Зокрема, ефект золотого тла в партитурі відтворюється через розлогі діатонічні кластери фортепіано та челести, а в частині «Різдво» специфічні сонорні плями та техніка *cluster singing* формують ілюзію мерехтіння свічок, перетворюючи хорову партію на цілісну звукову хмару (Бакумець, 2021).

Як вказує Н. Белік-Золотарьова, людський голос у просторі «Золотослова» розуміється як інструмент духу, що підіймає фольклорну першооснову народних обрядових пісень до рівня літургійної урочистості. Для втілення стану духовного екстазу або божественного одкровення композиторка звертається до контрольованої алеаторики, завдяки якій вільне нашарування інтонацій створює ефект живого багатоголосся в храмі. При цьому хор виконує роль монументальної архітектурної споруди, з глибини якої сольні голоси проступають подібно до рухомих фресок, що суттєво відрізняє цей підхід від традиційної оперної драматургії (Белік-Золотарьова, 2022: 224).

Окреме смислове навантаження несе категорія «дзвонності», яка виходить за межі простої акустичної імітації та перетворюється на засіб метафізичного освоєння простору. У частині «Благовіст»

це досягається завдяки резонуючому поєднанню мідних духових інструментів із низькими фортепіанними кластерами, що відтворюють вібрацію великого дзвона під куполом церкви. На противагу цьому, у сцені «Великодні дзвони» переважає атмосфера світлоносності, яку втілюють високі регістри ксилофона, дзвонів та сопранової групи хору, чії поривчасті інтенції символізують тріумфальну пасхальну радість (Белік-Золотарьова, 2022: 224).

Драматургічна логіка твору ґрунтується на ідеї циклічності буття та ствердження небесної ієрархії, де замість лінійного конфлікту домінує статика сакрального свята. Потужна хорова вертикаль у сцені «Радуйся, Земле» уособлює єдність земного і небесного світів, тоді як складні поліфонічні шари у «Величанні» та використання тривалих органних пунктів фіксують відчуття вічності й непорушності віри (Белік-Золотарьова, 2022: 224).

Інструментальний склад, де фортепіано постає як ударно-резонуючий моноліт, разом із розгалуженою групою перкусії вибудовує особливу сонорну щільність, що надає звуку майже тактильної відчутності (Белік-Золотарьова, 2022: 224).

Отже, Л. Дичко формує самобутній жанр хорової фрески, у якому крізь складну систему тембрів і сонорів актуалізується генетичний код національної культури та відкривається простір для споглядання божественної істини.

Як стверджує О. Коменда, сакральна творчість О. Козаренка постає як унікальний мистецький феномен, де глибока інтелектуальна рефлексія поєднується з живою літургійною пам'яттю галицького регіону. Композитор не просто використовує духовні жанри як формальну парадигму, а перетворює їх на інструмент дешифрування національної ідентичності крізь призму барокової естетики та постмодерного світовідчуття (Коменда, 2017).

Музична мова О. Козаренка ґрунтується на поєднанні давньоукраїнської монодії, знаменного розспіву та складних технік сучасного письма, що дозволяє створювати багатошарові змістові структури. Орієнтація на барокову традицію виявляється не лише в цитуванні ірмологонів, а й у самому типі мислення, де кожна інтонація містить конкретне риторичне значення та емоційний ефект (Коменда, 2017).

Одним із найбільш репрезентативних зразків такого підходу є літургійне дійство під назвою «День гніву» або «Dies Irae», у якому композитор експериментально синтезує західноєвропейську та східнослов'янську традиції. О. Козаренко бере за основу латинську секвенцію про Страшний суд, проте наповнює її інтонаційним змістом православної розспіву, що створює особливий екуменічний простір, позбавлений конфесійних кордонів. У цьому творі панує ідея есхатологічного

очікування, яка втілюється за допомогою риторичних фігур, де низхідні пасажи типу *catabasis* символізують упокорення та земне страждання, тоді як різкі висхідні стрибки *anabasis* маркують прагнення до божественного світла (Коменда, 2017).

Драматизм сакрального світосприйняття композитора виразно постає в камерній опері «П'єро мертвопетлює», створеній на вірші футуриста Михайля Семенка (1892–1937). Хоча за жанром це світський твір, він пронизаний глибинною релігійною символікою та апеляціями до християнської етики крізь образ страждаючої особистості. Використання цитат із давніх ірмологонів у контексті авангардної вистави створює ефект гострого ціннісного конфлікту між руйнівною постмодерною реальністю та вічними морально-духовними константами. Голос головного героя в моменти найвищої емоційної напруги видозмінюється з експресіоністичного вигуку в літургійну речитацію, що надає сценічній дії статусу метафізичної сповіді та підносить приватну трагедію до рівня вселюдського покаяння (Коменда, 2017).

Особливе місце в доробку митця посідає «Острозький триптих для хору», де О. Козаренко звертається до джерел українського багатоголосся та партесного співу XVII століття. У цьому творі композитор майстерно зображує величну конструкцію барокового храму, використовуючи антифонні переклички та масивні акордові вертикалі, які чергуються з вишуканою лінійною поліфонією. Сакральність тут виявляється через відчуття неперервності часу, де кожне слово священного тексту підкріплюється складними гармонійними коментарями, що підкреслюють інтелектуальну дистанцію сучасного автора відносно першоджерела. Такий підхід перетворює музичну тканину на палімпсест, крізь який проступають обриси давньої культури Острозької академії та інтелектуального клімату тогочасної України. (Коменда, 2017).

Важливим аспектом сакрального вектора О. Козаренка є також «Тріумфальна антифона», де композитор знову звертається до діалогу між давнім та сучасним за допомогою специфічного трактування тембру та фактури. Використання народної манери співу або імітація звучання старовинних інструментів дозволяє митцю досягти ефекту автентичності, яка водночас сприймається як актуальний екзистенційний досвід (Коменда, 2017).

К. Немченко підкреслює, що звуко-символіка розпаду та хаосу в творах О. Козаренка завжди стикається з просвітленими гармонічними зонами, які уособлюють ідею духовного відродження та перемоги логосу над ентропією. У цьому контексті навіть паузи та тиша між фразами набувають особливого значення, стаючи простором для внутрішньої молитви слухача та актом усвідомлення історичної відповідальності нації (Немченко, 2020).

Також, варто відзначити «Пасіони» за Григорієм Сковородою, де філософська думка українського мислителя органічно вплітається в канву страсної служби. У цьому творі О. Козаренко досягає найвищого рівня синтезу слова та звуку, де барокова метафоричність Г. Сковороди знаходить відповідне втілення в експресивній та інтелектуально вивірній музичній мові. Композитор розглядає шлях людини як безперервне сходження до істини, використовуючи складні поліфонічні прийоми для передачі багатогранності людського духу. Отже, сакральна творчість О. Козаренка постає не просто як набір релігійних композицій, а як цілісна концепція культурної пам'яті, що крізь музику повертає сучаснику доступ до втрачених духовних основ (Коменда, 2017).

Як вказує В. Степурко, творчість О. Щетинського в контексті сакрального виміру являє собою унікальний феномен сучасного музичного мистецтва, де релігійність видозмінюється з об'єктної площини у структурну цілісність твору (Степурко, 2023).

Композиторський метод О. Щетинського ґрунтується на принципах аскетичного інтелектуалізму, згідно з якими метафізичне значення музики впливає не з програмних назв чи використання канонічних текстів, а з самої природи звукової матерії. У цьому дискурсі звук перестає бути лише акустичним явищем і стає інструментом богопізнання, що наближає слухача до розуміння позачасового порядку за допомогою суворої математичної логіки та граничної концентрації на чистому тоні (Степурко, 2023).

На думку К. Фізер, центральним твором для розуміння цієї концепції є опера «Бестіарій», у якій О. Щетинський звертається до складної структури моральних категорій, втілених за допомогою символічних фігур. Замість традиційної оперної драматургії автор пропонує статичну та водночас напружену звукову композицію, де кожен герой отримує свій унікальний мікроінтервальний або ритмічний код. Сакральність у цьому творі проявляється через відсилку до середньовічної ідеї *Musica Mundana*, де впорядкованість звукових частот і часових пропорцій дзеркально відображає гармонію всесвіту. Використання чвертьтонової інтонації створює особливий ефект мерехтіння, який позбавляє звук матеріальної визначеності та перетворює його на метафору непізнаності Божественного світла (Фізер, 2019).

Продовженням цієї філософської лінії стає опера «Перерваний лист», де О. Щетинський звертається до методу звукового ісихазму, надаючи мовчанню та паузам статусу повноправного виражального засобу. У фінальних сценах цього твору музична тканина поступово стає все тонкішою та прозорішою, залишаючи простір для тривалих пауз, які тлумачаться як форма духовної

аскези та внутрішньої зосередженості. Голос у цій опері деперсоналізується та перетворюється на інструменталізовану субстанцію, позбавлену побутового пафосу чи емоційної надмірності. Кожен шепіт, глісандо або раптова зміна тембру набувають значення події духовного порядку, що змушує слухача відмовитися від поверхневого сприйняття на користь глибокої інтелектуальної медитації (Фізер, 2019).

Як вказує І. Матійчин, особливе місце в сакральному доробку О. Щетинського займають «Реквієм» та «Stabat Mater», де традиційні літургійні тексти зазнають деконструкції та тримають нове осмислення крізь призму спектралізму. Композитор уникає прямолінійної ілюстративності релігійних образів, натомість він працює з обертовою природою звуку, створюючи ілюзію нескінченного простору та вертикального сходження. У цих творах сакральна звукосимволіка реалізується через граничну чистоту інтерваліки та вивірені ритмічні прогресії, що створюють відчуття непорушності божественного закону в хаотичному світі (Матійчин, 2019).

Отже, трансформація сакрального у О. Щетинського передбачає повну відмову від зовнішнього блиску та декоративності, оскільки справжній катарсис досягається лише за допомогою раціонального осягнення складної музичної форми. Такий підхід робить творчість композитора частиною постмодерного релігійного ренесансу, де віра знаходить свій вияв у чистому інтелекті та звуковій аскезі.

І. Матійчин переконливо доводить, що завдяки поєднанню серійної техніки, мікроінтерваліки та метафізичного підтексту О. Щетинський створює звуковий простір, у якому сучасна людина може зробити спробу доторкнутися до вічності через зосереджене слухання та аналітичне споглядання. Його музика стає сполукою між давньою традицією богословського мислення та радикальними пошуками авангарду, стверджуючи пріоритет духовного змісту над технологічною досконалістю форми (Матійчин, 2019).

Отже, зазначимо, що трансформація сакральної звукосимволіки в оперній творчості Л. Дичко, О. Козаренка та О. Щетинського репрезентує три глобальні напрями осмислення духовної вертикалі, де кожен автор обирає власну стратегію взаємодії з традицією. Спільною рисою для цих композиторів постає відхід від суто ілюстративного використання релігійних атрибутів на користь концептуального переосмислення звуку як медіатора між трансцендентним та земним. Усі троє митців розглядають оперний жанр не як розважальне видовище, а як простір метафізичного досвіду, де сакральне функціонує як інструмент культурної самоідентифікації та подолання екзистенційних криз сучасного світу (Сухомлінова, 2025).

Л. Дичко у своїй хоровій опері «Золотослов» вибудовує неообрядову концепцію, де сакральність розкривається за допомогою монументальної архітекτονіки та синестетичного поєднання візуального й акустичного рядів. Специфічною рисою її стилю є видозміна іконографічних образів у сонорні структури, де золоте тло ікони матеріалізується крізь кластерні вертикалі та специфічне мерехтіння тембрів фортепіано або челести. На відміну від колег, Л. Дичко апелює до соборності через панування хорового начала, де фольклорний обряд і православна літургіка зливаються в єдину звукову фреску, утворюючи неперервність генетичного коду нації крізь категорію «дзвонності» та величну статику сакрального свята.

Натомість О. Козаренко обирає шлях інтелектуальної рефлексії та діалогу з бароковою естетикою, де сакральне постає як складний палімпсест культурних знаків. Специфіка його творчості полягає в екуменічному синтезі західноєвропейських жанрів, таких як пасіони чи секвенція *Dies Irae*, з інтонаційним змістом давньоукраїнської монодії та знаменного розспіву й якщо у Л. Дичко звук є сонорною хмарою, то у О. Козаренка він наділений конкретним риторичним значенням.

О. Щетинський представляє найбільш радикальний аскетичний вектор, де сакральність переходить із площини цитування в глибинну структуру музичної матерії. Його підхід відрізняється від монументалізму Л. Дичко та історизму О. Козаренка повною відмовою від зовнішньої декоративності на користь концепції звукового ісихазму.

Аналіз творчості цих митців дозволяє виявити логіку еволюції сакрального в українській опері від живописної фрески та барокового діалогу до абстрактної звукової аскези. Спільним для них залишається використання звукосимволіки як засобу подолання хаосу та утвердження духовних констант, проте методи досягнення цієї мети варіюються від фольклорно-християнського синтезу у Дичко до інтелектуального необароко у Козаренка та спектрального містицизму у Щетинського.

Таким чином, сучасна українська опера стає майданчиком для ревіталізації архаїчних смислів, які через індивідуальні композиторські системи перетворюються на живу енергію оновлення національної музичної естетики тощо.

Висновки. Отже, підсумовуючи зазначимо, що трансформація сакральної звукосимволіки в сучасній українській опері є багатовекторним процесом, у якому релігійні та архаїчні архетипи перетворюються на засіб глибокої філософської рефлексії та національної самоідентифікації. На прикладі творчості Л. Дичко, О. Козаренка та О. Щетинського виявлено, що категорія сакрального втрачає свою суто літургійну ілюстративність й стає фундаментальним чинником формування музичної мови.

Спільним для цих митців є прагнення подолати екзистенційний хаос сучасності шляхом звернення до трансцендентних смислів, що дозволяє розглядати новітню українську оперу як простір духовного оновлення та тягlosti культурних традицій.

Подальші наукові розвідки в обраному напрямі вбачаються в детальному аналізі впливу новітніх технологій, зокрема електроакустики та мультимедіа на способи трансляції сакральних значень у театральному просторі. Окрему увагу варто приділити вивченню рецепції української духовної опери в європейському контексті для з'ясування її ролі у формуванні сучасного іміджу вітчизняної культури за кордоном.

Перспективним є також міждисциплінарний підхід, який поєднає музикознавчий аналіз із методами культурології, феноменології та теології для глибшого розуміння механізмів трансформації архетипових звукових образів у сучасному композиторському мисленні.

Вивчення еволюції сакральної звукосимволіки в контексті травматичного досвіду останніх років може відкрити нові грані музичної семантики як засобу психологічної реабілітації та духовного опору суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття: дис. ... д-ра філос.: 025 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с. URL: <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf>
2. Бардашевська Я. Проблеми переосмислення сакральних традицій в українському мистецтві. Актуальні питання гуманітарних наук. 2018. Вип. 22, т. 2. С. 4–9. URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/22_2018/part_2/3.pdf
3. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2022. Вип. 21–22. С. 221–229. URL: <https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/21461/1/Наталія%20Белік-Золотарьова%20С.224-229.pdf>
4. Вороновська О. В. Сучасна українська опера: від жанрових традицій до новітніх експериментів. Модерні пошуки у просторі мистецтва. 2025. Вип. 1 (8). С. 69–74. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/22892/1/14.pdf>
5. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. 2002. Ч. 1. С. 150–160. URL: <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ac728302-9e74-441e-8866-fc1ac14cc65e/content>
6. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 252 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/18462/1/monograf.pdf>

7. Марік В. Українська опера в контексті музичної концептології. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 85, т. 2. С. 104–109. URL: https://aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_2/18.pdf
8. Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 43, т. 2. С. 40–45. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/43_2021/part_2/9.pdf
9. Немченко К. В. Літургійна символіка в оперній музиці XIX – XXI століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 19 с. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3037/avtoreferat_Nemchenko.pdf
10. Степурко В. І. Творчі наративи сучасних українських композиторів як предмет музикознавчого аналізу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 1. С. 281–287. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/277683>
11. Сухомлінова Т. Хорова творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століть як прояв національної ідентичності. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 85, т. 3. С. 84–90. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_3/13.pdf
12. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. 210 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fizer-dysertatsiya.pdf>

REFERENCES

1. Bakumets A. Yu. (2021) Zhanrovo-stylovi osoblyvosti khorovykh tsykliv ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Genre and style features of choral cycles of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries] Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy: 025, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Kyiv. [in Ukrainian].
2. Bardashevska Ya. (2018) Problemy pereosmyslennia sakralnykh tradytsii v ukrainskomu mystetstvi. [Problems of rethinking sacred traditions in Ukrainian art] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 22 (2), 4–9. [in Ukrainian].
3. Bielik-Zolotariova N. (2022) «Zolotoslov» L. Dychko yak operno-khorovyi fenomen. [«Zolotoslov» by L. Dychko as an opera-choral phenomenon] Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvovnavstvo, 21-22, 221–229. [in Ukrainian].
4. Voronovska O. V. (2025) Suchasna ukrainska opera: vid zhanrovnykh tradytsii do novitnykh eksperymentiv. [Modern Ukrainian opera: from genre traditions to the newest experiments] Moderni poshuky u prostori mystetstva, 1 (8), 69–74. [in Ukrainian].
5. Kozarenko O. (2002) Sakralna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia v konteksti natsionalnykh muzychno-semiotychnykh protsesiv. [Sacred creativity of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes] Kalofoniia: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii, 1, 150–160. [in Ukrainian].
6. Komenda O. I. (2017) Oleksandr Kozarenko – pianist, kompozytor, muzykovedets: monohrafiia. [Oleksandr Kozarenko – pianist, composer, musicologist: monograph] Vezha, Lutsk. [in Ukrainian].
7. Marik V. (2025) Ukrainska opera v konteksti muzychnoi kontseptolohii. [Ukrainian opera in the context of musical conceptology] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 85 (2), 104–109. [in Ukrainian].
8. Matiichyn I. (2021) Oratoriia, kantata, opera v khorovii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv (modyfikatsiia zhanriv). [Oratorio, cantata, opera in the choral works of Ukrainian composers (modification of genres)] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 43 (2), 40–45. [in Ukrainian].
9. Nemchenko K. V. (2020) Liturhiina symvolika v opernii muzytsi XIX – XXI stolit (na materialii tvorchosti rosiiskykh ta ukrainskykh kompozytoriv). [Liturgical symbolism in opera music of the 19th – 21st centuries (based on the works of Russian and Ukrainian composers)] Extended abstract of candidate's thesis: 17.00.03, Odes. nats. muz. akademiia im. A. V. Nezhdanovoi, Odesa. [in Ukrainian].
10. Stepurko V. I. (2023) Tvorchi naratyvy suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv yak predmet muzykovedchoho analizu. [Creative narratives of modern Ukrainian composers as a subject of musicological analysis] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 281–287. [in Ukrainian].
11. Sukhomlinova T. (2025) Khorova tvorchist ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolit yak proiav natsionalnoi identychnosti. [Choral creativity of Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries as a manifestation of national identity] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 85 (3), 84–90. [in Ukrainian].
12. Fizer K. S. (2019) Zaholovok muzychnoho tvorbu ta yoho funktsionuvannia v novitnii muzytsi (na prykladi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv). [The title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the works of Ukrainian composers)] Dissertation for the degree of candidate of art history: 17.00.03, Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, Kyiv. [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 378.015.3:008-051]-043.86(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-23>**Світлана НІКУЛЕНКО,***orcid.org/0000-0003-2899-4812**кандидат мистецтвознавства, доцент,**завідувач кафедри культурологічних дисциплін та образотворчого мистецтва
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
(Харків, Україна) svetlananikulenko1964@gmail.com***Тетяна АГЄЄНКО,***orcid.org/0000-0003-1867-6175**старший викладач кафедри культурологічних дисциплін та образотворчого мистецтва
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
(Харків, Україна) tatiana110654@gmail.com*

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ТА ТВОРЧОГО САМОРОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІВ – ВИПУСКНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ АКАДЕМІЇ

Стаття присвячена актуальним проблемам професійного зростання та творчого саморозвитку культурологів – випускників Харківської гуманітарно-педагогічної академії. Гармонійний розвій творчої особистості фахівця оптимально відбувається в процесі засвоєння духовної культури народу, що включає систему цінностей, традицій, художніх надбань і культурної пам'яті. Орієнтуючись на всебічний розвиток художньо-естетичної, правової, трудової, фізичної, екологічної культури, цей процес передбачає також активне розкриття індивідуальних здібностей і талантів молодого покоління, формування їхньої креативності, ініціативності та здатності до самовираження.

У дослідженні чільна увага приділяється аналізу системи художньо-естетичної освіти майбутніх педагогів-організаторів культурно-дозвілєвої діяльності, керівників гуртків художньої творчості. Розглядаються зміст, форми та методи підготовки здобувачів освіти, що забезпечують інтеграцію теоретичних знань і практичних умінь. Ґрунтовна теоретична та практична підготовка у сфері культури та мистецтва визначається як надійна запорука їхньої ефективної педагогічної та творчої діяльності у закладах загальної середньої та позашкільної освіти, сприяє формуванню професійної мобільності та готовності до інновацій.

Аналіз проблем і перспектив фахового та творчого зростання культурологів – випускників академії останніх років здійснюється на основі узагальнення досвіду організації ними самоосвітньої, науково-дослідної та творчої діяльності. Особлива увага приділяється здатності молодих педагогів до рефлексії, самовдосконалення та впровадження нових підходів у практику культурно-освітньої роботи.

З метою формування вмінь ефективно застосовувати здобуті знання у практичній і творчій діяльності, а також розвитку професійної компетентності, обґрунтовується необхідність опанування культурологами сучасними освітніми технологіями, методами організації творчого пошуку, інноваційними засобами навчання, виховання й розвитку особистості, що відповідають викликам сучасного суспільства.

Ключові слова: професійний розвиток, творчий саморозвиток культурологів, художньо-естетична освіта, практична та творча діяльність, професійна компетентність.

Svetlana NIKULENKO,

orcid.org/0000-0003-2899-4812

Candidate of Arts, Associate Professor;

Head of the Department of Cultural Disciplines and Fine Arts

Municipal Institution «Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy»

of the Kharkiv Regional Council

(Kharkiv, Ukraine) svetlananikulenko1964@gmail.com

Tetyana AGEYENKO,

orcid.org/0000-0003-1867-6175

Senior Lecturer at the Department of Cultural Disciplines and Fine Arts

Municipal Institution «Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy»

of the Kharkiv Regional Council

(Kharkiv, Ukraine) tatiana110654@gmail.com

PROBLEMS AND PROSPECTS OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT AND CREATIVE SELF-DEVELOPMENT OF CULTURAL SCIENTISTS – GRADUATES OF THE KHARKIV HUMANITARIAN AND PEDAGOGICAL ACADEMY

The article is devoted to the current problems of professional development and creative self-development of cultural scientists - graduates of the Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy. The harmonious development of a specialist's creative personality optimally occurs in the process of assimilating the spiritual culture of the people. Focusing on the comprehensive development of artistic and aesthetic, legal, labor, physical, and environmental culture, it also provides for the active development of individual abilities and talents of the younger generation.

The study focuses on the analysis of the system of artistic and aesthetic education of future teachers-organizers of cultural and leisure activities, leaders of artistic circles. Thorough theoretical and practical training of higher education students in the field of culture and art is determined by a reliable guarantee of their high-quality pedagogical and creative activities in general secondary education institutions and out-of-school education institutions.

The analysis of the problems and prospects of professional and creative development of cultural scientists - graduates of the academy in recent years - is carried out by researchers based on familiarization with the experience of organizing self-educational, research and creative activities by young teachers.

In order to form the skills to effectively apply the acquired knowledge in practical and creative activities, to form professional competence, the need for cultural scientists to master modern educational technologies, methods of organizing creative search, means of teaching, upbringing and personal development is argued.

Key words: *professional development, creative self-development, artistic and aesthetic education, practical and creative activity, professional competence.*

Постановка проблеми. Система вищої освіти України зараз переживає складні процеси трансформації й адаптації до європейських стандартів. Зростає роль єднання науки та освіти як сфер розроблення нових знань і технологій та засвоєння й упровадження їх людиною, що забезпечує індивідуальний розвиток особистості.

Конкурентоспроможність країни та її місце у світовому співтоваристві великою мірою визначаються розвитком зазначених сфер, а інтелектуальне зростання людини є головними чинником і передумовою розвитку і досягнень суспільства (Чимбай, Попкова, 2024).

«Людський капітал» сьогодні визнається найбільшою складовою національного багатства. В сучасних умовах зростає потреба у висококваліфікованих фахівцях, здатних розробляти й запроваджувати нові методи і технології викладання навчання, що позитивно впливатиме на систему розвитку освіти (Скиба, 2022: 23).

Характерними ознаками інноваційної педагогіки визначаються особистісно-орієнтований підхід, співробітництво викладачів і здобувачів освіти, емпатійне розуміння вихованців, педагогічний гуманізм; творчість, дослідно-пошукова діяльність та експериментальний характер її впровадження; стійка мотивація на пошук нового в організації освітнього процесу.

Сучасний освітній процес у вищій школі має спрямовуватись на формування людини з новим типом мислення. У контексті входження України до Європейського простору вищої освіти особливого значення набуває принцип студент-центрованого навчання, згідно якого відповідальність здобувачів вищої освіти посилюється не лише за індивідуальні результати навчання, а й за складники, що впливають на неї, одним із яких є оцінювання професійної діяльності викладачів.

Чільна увага має приділятися проблемі підвищення професіоналізму працівників освітньої

сфери, зокрема педагогів-організаторів культурно-дозвілєвої діяльності, керівників гуртків художньої творчості, вчителів для Нової української школи.

Сьогодні ринок праці дедалі більше потребує фахівців, які здатні працювати на перетині дисциплін. У світі, де гібридні професії стають нормою, культурологи зможуть працювати як у творчих, так і в управлінських ролях, за умови різнобічної та ґрунтовної підготовки.

Аналіз досліджень. Проблеми трансформації освіти в умовах глобалізації та реформування, шляхи розвитку системи вищої освіти висвітлюють у своїх працях дослідники: Ю. Скиба, О. Жабенко, О. Отич, Г. Чорнойван, О. Ярошенко, Л. Чимбай, І. Шевчук, А. Шевчук та інші.

В. Кремень, В. Луговий, П. Саух аналізують результати діяльності Національної академії педагогічних наук України щодо розроблення Національної стратегії освіти і науки до 2030 року.

М. Карпенко, Ю. Вітренко, В. Ворона, М. Дебич розкривають проблеми реформування системи вищої освіти, пропонують шляхи реформування галузі для розв'язання цих проблем.

Проблемам розвитку творчості особистості присвячені дослідження В. Моляко, С. Яланської, О. Савченко, Я. Пономарьова, Р. Арнхейма, Дж. Гілфорда, Е. Торренса, Г. Айзенка, А. Маслоу та ін.

У сучасних психолого-педагогічних дослідженнях досить широко висвітлюються проблеми, пов'язані з творчою діяльністю педагога, реалізацією його обдарувань, становленням творчого спеціаліста, самореалізацією креативної особистості (С. Гончаренко, Н. Гузій, І. Зязюн, І. Підласий, І. Бех, О. Дем'янчук, О. Пехота, Л. Хомич, Т. Яценко).

Проте актуальні проблеми вдосконалення якості художньо-естетичної освіти культурологів, проблеми та перспективи їх професійного розвитку та творчого саморозвитку залишаються не до кінця розкритими, вимагають подальшої роботи.

Мета статті – на підставі наявної у наукових публікаціях та на сайтах закладів вищої освіти інформації про організацію художньо-естетичної освіти фахівців у галузі культури та мистецтва; аналізу досвіду роботи кафедри культурологічних дисциплін та образотворчого мистецтва; анкетного опитування випускників спеціальності 034 «Культурологія» – окреслити проблеми та перспективи їх професійного розвитку та творчого саморозвитку; обґрунтувати необхідність опанування майбутніми культурологами сучасними освітніми технологіями, методами організації

творчого пошуку, засобами навчання, виховання та розвитку особистості.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з головної мети виховання в Україні, зазначеній у Концепції національного виховання, сучасний освітній процес має орієнтуватися на засвоєння молодим поколінням багатства духовної культури народу та сприяти гармонійному розвитку художньо-естетичної, правової, трудової, фізичної, екологічної культури; розвитку індивідуальних здібностей і талантів. Особлива роль у цьому процесі належить педагогу. Особливою ознакою професії якого О. Дубасенюк називає творчу природу його праці. «Проте на відміну від творчості в інших сферах (наука, техніка, мистецтво) продуктом творчості педагога завжди залишається розвиток особистості» (Дубасенюк, 2018: 11).

Важливою складовою всебічного розвитку особистості є художньо-естетична освіта, що передбачає розвиток у вихованців здатності сприймати, розуміти та цінувати красу у різних її проявах, а також формування творчих здібностей та навичок. Цей процес охоплює теоретичні знання про мистецтво і художню (практичну та творчу) діяльність.

Теоретичний компонент художньо-естетичної освіти у галузі образотворчого мистецтва передбачає вивчення історії та теорії мистецтва, основних понять і категорій.

Практичний компонент передбачає практичну та творчу художню діяльність з використанням різних художніх технік і матеріалів, зокрема малювання, ліплення, декоративно-прикладну діяльність, конструювання.

Провідними завданнями художньо-естетичної освіти визначаються:

- розвиток творчих здібностей та креативного мислення;
- збагачення емоційного світу та розширення світогляду;
- формування естетичної культури та ціннісного ставлення до мистецтва;
- виховання здатності сприймати, аналізувати та інтерпретувати мистецькі твори;
- підготовка до самостійної художньої діяльності та активної участі у культурному житті.

Художньо-естетична освіта сприяє:

- розвитку емоційної сфери та почуттів;
- розвитку уяви та творчого мислення;
- збагаченню духовного світу та формуванню моральних цінностей;
- формуванню позитивної самооцінки та впевненості у собі;
- розвитку комунікативних навичок та соціальної адаптації.

Реалізувати на практиці актуальні завдання художньо-естетичної освіти, як складової всебічного розвитку особистості, покликані спеціально підготовлені, творчі педагоги, зокрема культурологи.

У нашій країні культурологічна освіта є досить «молодою», але вже визнана критично важливою для розвитку громадянського суспільства, самоідентифікації й зміцнення національної ідентичності. Бо саме така освіта дозволяє особистості усвідомити свою культурну належність, історичні та ціннісні корені, сприяє розвитку широкого світогляду, толерантності та вміння аналізувати мультикультурні контексти.

В Україні культурологів готують у декількох вищих навчальних закладах, зокрема у Київському національному університеті культури і мистецтв (КНУКіМ), комунальному закладі «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії.

Фахівців за напрямом навчання «Культура, мистецтво та гуманітарні науки» готують у Вінницькому державному педагогічному університеті імені М. Коцюбинського (ВДПУ), Волинському національному університеті імені Лесі Українки, Дніпровському національному університеті імені Олеся Гончара (ДНУ).

Мету освітньо-професійної програми Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради визначено як надання здобувачам освіти «широкої інформації з історії світової та української культури, критичне осмислення якої має сприяти формуванню практичних навичок у дослідженні мистецьких процесів та явищ» (ОПП 034, КЗ «ХГПА», 2025).

Програма спрямовано на створення й розвиток продуктивного, творчого середовища «для навчання та досліджень у галузі культури як сфери сприйняття та переосмислення культурної спадщини, формування значущих суспільних смислів, творення й підтримування продуктивних культурних практик, прояву індивідуальних і колективних ідентичностей та здійснення національної культурної політики, що спрямовано на позитивні зміни культурних ресурсів міста, краю, країни».

Програма має забезпечує «комплексність і наступність змісту всіх освітніх компонентів для послідовного формування, інтегральних, загальних і фахових компетентностей».

Випускники першого (бакалаврського) рівня, мають право продовжити навчання за другим (магістерським) рівнем, а також здобувати додаткові кваліфікації у системі освіти дорослих.

У програмі також подається орієнтовна сфера працевлаштування випускників академії:

- заклади освіти, культури, мистецтва, культурні та креативні індустрії;
- освітньо-виховні заклади (загальноосвітні та спеціалізовані школи, дошкільні та професійно-освітні установи);
- установи, діяльність яких пов'язана з процесами управління в сфері культури, охорони пам'яток історії та культури;
- установи додаткової освіти: будинки культури, центри розвитку творчості дітей та юнацтва (науково-технічні, краєзнавчі, мистецькі);
- соціальні заклади охорони здоров'я (санаторно-курортні установи, реабілітаційні центри тощо);
- громадські та інші некомерційні організації, фонди, асоціації, що займаються вирішенням проблем збереження, вивчення культурної спадщини;
- організації, підприємства різних типів, що реалізують культурні послуги.

Підготовкою майбутніх культурологів опікується кафедра культурологічних дисциплін та образотворчого мистецтва.

Навчання на нашій кафедрі дає широку гуманітарну освіту, що охоплює: Історію світової та української культури, Основи культурології, Релігієзнавство та міфологію, Історію світової та української архітектури, Історію костюма, Основи музеєзнавства й екскурсознавства, Зарубіжну та українську художню культуру, Фольклор та етнографію, Прикладну культурологію, Філософію культури.

Крім того, протягом навчання здобувачі освіти отримують достатньо багатогранну підготовку, що сприяє творчому зростанню та дає необхідні знання й навички для фахової діяльності в якості керівника художнього гуртка при опануванні нормативних курсів, таких як: Композиція, Образотворче мистецтво з методикою навчання, Малюнок і живопис, Скульптура та пластична анатомія, Декоративно-прикладне мистецтво, Художня праця з методикою навчання Художньо-оформлювальна діяльність.

Наші студенти вивчають дисципліни, що готують до методико-організаційної роботи, а саме: Сценарне мистецтво в професійній діяльності, Історію та теорію дозвілля, Організацію культурно-дозвілєвої діяльності, Методику організації роботи у гуртках художньої творчості, Менеджмент закладів освіти та культури.

Серед найпопулярніших вибіркокових курсів: Риторика і спічрайтинг, Світова та українська література, Фотографіка, Символ в культурі, Арт-

терапія. Нетрадиційні художні техніки, Історія театру та кіномистецтва, Семіотика культури, Музично-дозвіллевий розвиток (основи ритміки та вокалу).

Вивчення теорії, відповідно до навчального плану, супроводжується ретельно продуманими практиками, що розпочинаються з першого року навчання, практики: введення в спеціальність, з організації виховної діяльності, пленерна, музейно-екскурсійна, пробні гурткові заняття, з організації дозвіллевої діяльності дітей, фольклорно-етнографічна та переддипломна.

Таким чином, майбутні фахівці здобувають навички критичного й аналітичного мислення; відшліфовують вміння з написання текстів, ведення публічної комунікації; беруть участь у конференціях, проєктах, воркшопах, майстер-класах; вдосконалюють навички проєктного менеджменту в професійній галузі та роботи з цифровими ресурсами; мотивуються до участі у культурному житті академії, міста та країни (Агеєнко, Кісіль, Нікуленко, 2025).

З метою розширення професійного кругозору, викладачі кафедри запрошують для спілкування зі студентами практиків і роботодавців на відкриті лекції. Наші гості – висококласні фахівці – науковці, митці, педагоги. Вони ділилися реальним досвідом, що дозволило здобувачам вищої освіти побачити, як теоретичні знання застосовуються на практиці. Живе спілкування з авторитетними особистостями викликало мотиваційний підйом, стимулювало до саморозвитку, ініціативності, пошуку себе у професії.

Серед проблем, які потребують висвітлення, варто зазначити рейтингове оцінювання роботи викладачів кафедри, що пропонує кількісне вимірювання результатів їх професійної діяльності. Існуючий рейтинг не враховує студентські оцінки викладання, зокрема такі показники, як якість викладання, ступінь володіння методикою навчання, застосування сучасних технологій навчання, використання авторського навчально-методичного забезпечення тощо. (Зараз ці показники враховується тільки під час атестації викладачів, а не у річному рейтингу кафедри).

Проте саме студентський рейтинг, як вид оцінювання якості викладання, здобув поширення у практиці багатьох вищих навчальних закладів світу. Це зумовлено визнанням принципу студентоцентрованого навчання як одного з ключових Європейських принципів вдосконалення навчання і викладання (Ярошенко, 2022: 47).

Досліджуючи зарубіжний досвід студентського оцінювання діяльності викладачів, Ярошенко

О. Г. визначає такі індикатори, як от: «особистісні якості, володіння змістом навчальної дисципліни, комунікація зі студентами, професійна майстерність, технологія викладання, управління аудиторією» (Ярошенко, 2022: 48).

Аналізуючи вітчизняну практику студентських рейтингів діяльності науково-педагогічних працівників, Ольга Ярошенко наводить приклади критеріїв оцінки, «серед яких домінують: 1) чіткість і зрозумілість вимог (включаючи поточне та підсумкове оцінювання навчальних досягнень студентів); 2) достатність і доступність нових знань; 3) стиль спілкування зі студентами під час навчальних занять; 4) можливість позанавчального консультування з освітніх і дослідницьких питань; 5) викладацька майстерність/досконалість викладання і навчання» (Ярошенко, 2022: 48).

Студентські оцінки викладання (SET) надаватимуть науково-педагогічним працівникам можливість здійснювати рефлексію власних здобутків і недоліків у викладанні та навчанні, вживати заходи з підвищення кваліфікації, модернізації навчальних програм.

За статистикою, переважна більшість людей усього світу користується інтернетом, «із них 3,48 млрд є активними користувачами соціальних мереж. Це означає, що 81 % користувачів Інтернету користуються соціальними мережами» (Monteiro, Correia, Goncalves, 2019).

Найбільш активним користувачем соціальних мереж є молодь. Усвідомлюючи цей факт та враховуючи сучасні виклики щодо організації освітнього процесу в онлайн-режимі, для спілкування зі здобувачами освіти і випускниками, звертаємось до таких форм комунікації, як Facebook, Instagram, послуговуємось й іншими месенджерами; плануємо та проводимо ZOOM – зустрічі та онлайн конференції, використовуємо Google-форми для анкетування та тестування.

У процесі написання статті за проблемами та перспективами професійного розвитку та саморозвитку культурологів, також було проведене відповідне анкетування, учасниками якого стали випускники спеціальності 034 Культурологія. Крім звичайних тестових завдань, респондентам було запропоновано написати короткі нариси про свій професійний шлях.

Так, Чорномаз Вікторія – представниця першого випуску зазначила: «Навчання стало для мене одним із найяскравішим та найтеплішим періодом у житті. Я не лише здобувала знання, а й розкривала свої таланти, творила, мріяла та росла як особистість. Особливо цінним для мене був творчий підхід у навчанні – ми багато малювали,

організовували Свята для школярів, працювали над культурологічними проєктами, вчилися взаємодіяти з дітьми та дарувати їм радість. Кожен день був наповнений натхненням, емоціями та дружньою атмосферою.

Викладачі – справжні фахівці своєї справи, які підтримували нас і допомагали нам розкривати свій творчий потенціал.

Ще на третьому курсі я почала працювати за спеціальністю – і з того часу не уявляю себе в іншій сфері. Професія педагога-організатора стала для мене справжнім покликанням. Завдяки базі, яку дала мені ХГПА, я впевнено почала свій професійний шлях і продовжую ним йти до сьогодні.

Я дуже вдячна всім викладачам за знання, підтримку, розуміння та віру в мене. Щиро дякую академії за всі можливості, які вона мені дала, за теплі спогади, натхнення та незабутні роки навчання. З впевненістю рекомендую ХГПА всім, хто мріє про творчу, натхненну та важливу для суспільства професію. Тут вас навчать не лише працювати – тут вас навчать любити те, що ви робите!» – пише пані Вікторія.

Її одногрупник – Іван Лисенко, на даний час, викладач англійської мови, який щиро вірить у силу мови як інструмент порозуміння, особистого зростання та свободи.

Він стверджує: «Моя професійна діяльність охоплює роботу в онлайн-школах, корпоративне викладання, індивідуальні заняття з дорослими та дітьми, у тому числі з особливими освітніми потребами.

Протягом останніх років я викладав у таких організаціях, як Movna, A+, Think Global, Englishhouse, а зараз працюю у приватній сфері.

Мій підхід – це поєднання академічної гнучкості, щирої підтримки та сучасних технологій викладання.

Я отримав вищу освіту в Харківській гуманітарно-педагогічній академії, де здобув спеціальність культуролога та педагога-організатора. Ці роки дали мені не лише фахову базу, а й сформували мої головні ціннісні пріоритети: повагу до людської унікальності, етичність, емпатію та інтелектуальну допитливість. Саме в Академії я навчився створювати безпечне, дружнє та мотиваційне освітнє середовище, яке сьогодні втілюю у своїх заняттях.

Мої головні якості – доброзичливість, впевненість, адаптивність і сумлінність. Я легко знаходжу спільну мову з людьми різного віку та з різними потребами. Вірю у навчання через діалог, довіру та натхнення.

Я прагну працювати у середовищі, де цінується гнучкий графік, індивідуальний підхід до учня, можливість творчого розвитку і активне занурення у процес».

Перемот Анастасія, що у 2017 році вступила до Харківської гуманітарно-педагогічної академії на спеціальність «Культурологія» пригадує: «З першого курсу я була старостою групи та мала змогу стати головою факультету. Наші викладачі доклали чимало зусиль для мотивації та відкриття нових талантів в академії. Завдяки нашим педагогам було організовано багато різних заходів, як виховних так і розважальних – це був незабутній досвід!

На четвертому курсі я пішла працювати до школи і незабаром почала професійно зростати – від вчителя початкових класів – до заступника директора з навчально-виховної роботи. Своїм успіхам і досягненням я вдячна адміністрації та викладачам ХГПА, бо те, як вони вірили, допомагали мені й іншим студентам повірити в себе – це заслуговує великої вдячності. Навіть, незважаючи на складні часи «Covid-19», навчання проходило легко, цікаво та завжди на високому професійному рівні.

У 2022 році я закінчила свою освіту в цьому закладі, і відтоді завжди впевнено рекомендую своїм учням вступати до Харківської гуманітарно-педагогічної академії, бо це – місце, де тебе чекають, поважають і допомагають стати кращою версією себе!»

Привертають увагу відверті слова Катерини Радченко, що стверджує: «Моє життя після закінчення ХГПА – це шлях, наповнений натхненням, розвитком і вдячністю.

Я прийшла до академії у 2017 році на спеціальність «Культурологія». Тоді я ще не знала, ким хочу бути у майбутньому, але вже з перших днів навчання відчула підтримку викладачів. Їхня щира зацікавленість, любов до справи, людяність і віра в кожного студента допомогли мені знайти себе. Саме завдяки їм я по-справжньому захопилася педагогікою, почала мріяти про роботу з дітьми, і впевнено рухалася до цієї мети.

У 2020 році, ще продовжуючи навчання на бакалавраті, я почала працювати у комунальному закладі «Харківський ліцей мистецтв № 133 Харківської міської ради» на посаді вихователя групи продовженого дня. Цей перший досвід роботи з дітьми став для мене дуже цінним. Я не обмежувалася лише прямими обов'язками – мені хотілося дати дітям більше: я проводила творчі майстер-класи, ми створювали різноманітні аплікації, малюнки, ліпили з пластиліну й солоного тіста, фантазували. Ця взаємодія наповнювала

мене натхненням – я бачила очі, які світяться від радості, і розуміла, що знайшла своє місце в житті.

Після отримання диплому бакалавра я вирішила не зупинятися та вступила до магістратури вже рідної академії одразу на дві спеціальності – «Початкова освіта» та «Менеджмент». Робота з дітьми та навчання поєднувалися дуже органічно – один досвід підкріплював інший. Але, на жаль, у 2022 році через початок повномасштабної війни я була змушена залишити улюблену роботу.

З вересня 2022 року я працюю у комунальному закладі «Харківський ліцей № 153 Харківської міської ради». Я прийшла сюди як класний керівник 1-Б класу – зараз це вже 4-Б. З першого дня я знала: творчість буде невіддільною частиною нашого навчання. Попри складні умови дистанційної освіти, ми продовжували творити – малювати, вирізати, ліпити, вигадувати. Це дуже непросто, адже навчатися через екран – це виклик і для вчителя, і для дитини. Але ми справлялися.

Сучасні діти потребують емоційного тепла, підтримки, радості – а творчість стала нашим містком до цієї безпеки й натхнення. Щасливі діти – це щасливий вчитель, і я щодня відчуваю, що працюю не дарма.

У 2023 році я завершила навчання в магістратурі. І хоча навчання закінчилося, моя подорож як педагога лише набирає обертів. У січні 2025 року на базі нашого ліцею відкрилася нова підземна школа – сучасний, безпечний освітній простір, де ми нарешті змогли бачитися з дітьми наживо, хоч і не щодня. Це була надзвичайно радісна подія для всіх – і для учнів, і для вчителів, і для батьків. Ми повернулися до наших улюблених занять, і з кожним новим завданням діти дедалі більше розкривали свій творчий потенціал.

За ці роки я багато навчилася – не лише як педагог, а як людина. І я завжди з вдячністю згадую Харківську гуманітарно-педагогічну академію – місце, де почалося моє професійне становлення, де я знайшла себе, друзів, наставників і мрію, яка стала реальністю. Завдяки академії я маю улюблену справу, якою живу щодня».

Висновки. Нами проаналізовано основні проблеми та перспективи професійного розвитку та саморозвитку культурологів, педагогів-організаторів культурно-дозвілєвої діяльності, керівників гуртків художньої творчості.

Формування креативних здібностей майбутніх фахівців у галузі культури та мистецтва має передбачати органічне поєднання пізнавальної та творчої діяльності. Суттєвою умовою професійного та творчого розвитку здобувачів освіти, майбутніх бакалаврів культурології є «побудова» креативного освітнього середовища. Доброзичлива атмосфера, взаємопідтримка, тактовність допомагатимуть створювати умови для творчості, сприятимуть гармонізації та самореалізації особистості. Активний, творчий підхід викладачів до організації освітнього процесу здобувачів освіти забезпечуватиме ґрунтовну фахову підготовку креативних фахівців.

З метою формування вмінь ефективно застосовувати здобуті знання у практичній та творчій діяльності, формування професійної компетентності, зазначаємо необхідність опанування культурологами сучасними освітніми технологіями, методами організації творчого пошуку, засобами навчання,

Сучасний ринок праці дедалі більше потребує фахівців, які здатні працювати на перетині дисциплін. Культуролог – це не лише про «культуру», а про розуміння соціальних процесів, комунікацій, ідентичностей. У світі, де гібридні професії стають нормою, культурологи можуть працювати як у творчих, так і в управлінських ролях.

Сьогодні культуролог – це не лише дослідник минулого і традицій, але й активний учасник формування майбутнього культури. Він має бути гнучким, відкритим до інновацій і готовим брати участь у міждисциплінарних проєктах. Незважаючи на виклики, культурологія отримує нові простори впливу, зокрема в медіа, освіті, політиці й цифровому середовищі.

Успіх сучасного культуролога залежить від його здатності адаптуватися до змін і залишатися носієм критичного мислення й ціннісної орієнтації. В умовах нової геополітики культурологи можуть долучатися до формування культурної політики держави, сприяти побудові іміджу країни через культуру.

За роки свого існування кафедра культурологічних дисциплін та образотворчого мистецтва підготувала чимало педагогів, які успішно працюють як в Україні, так і за її межами. Кожен із них впевнено буде професійну кар'єру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєнко Т., Кісіль М., Нікуленко С. Кафедра культурологічних дисциплін та образотворчого мистецтва. Success formula of the Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy» of the Kharkiv Regional Council: 105 years of experience of pedagogical skills: international collective monograph / edited by H. Ponomarova, A. Kharkivska, L. Petrychenko and other; Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy» of the Kharkiv Regional Council. – Publishing house OKTAN PRINT s.r.o., 2025. С. 704–719.

2. Дубасенюк О. А. Теоретичні та прикладні аспекти креативної освіти майбутніх учителів. *Креативна педагогіка*: [наук.-метод. журнал] / Академія міжнародного співробітництва з креативної педагогіки «Полісся». Житомир, 2018. Вип. 13. С. 10–18. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/35762/1-18.pdf> (дата звернення: 15.07.2025).

3. Освітньо-професійна програма за спеціальністю 034 «Культурологія» Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради». URL: <http://www.hgpa.kharkov.com/wp-content/uploads/2019/0pp/2024/bacalavr/kulturologiya.pdf> (дата звернення: 14.07.2025).

4. Теоретичні основи і механізми розвитку науково-педагогічного потенціалу університетів України у контексті розширення інституційної автономії та в умовах воєнного стану: монографія / Ю. Скиба, О. Жабенко, О. Отич, Г. Чорноиван, О. Ярошенко; за ред. Ю. Скиби. Київ : Інститут вищої освіти НАПН України, 2022. 99 с. URL: https://ihed.org.ua/wp-content/uploads/2023/02/potentsial-univ_IVO-2022-99p.pdf (дата звернення: 15.07.2025).

5. Чимбай Л. Л., Попкова Л. В. Підготовка фахівців із вищою освітою в умовах реформування галузі. *Освітня аналітика України*. 2024. № 3 (29). С. 98–113. URL: https://science.iea.gov.ua/wp-content/uploads/2024/10/8_Chymbay_Popkova_329_2024_98-113.pdf (дата звернення: 16.07.2025).

6. Ярошенко О. Г. Рейтингування студентами діяльності науково-педагогічних працівників як інструмент студентоцентрованого навчання. *Університети і лідерство*. 2022. № 1 (13). С. 46–54. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/731727/2/180-Article%20Text-329-3-10-202208_20.pdf (дата звернення: 15.07.2025).

7. European Principles for the Enhancement of Learning and Teaching=Європейські принципи вдосконалення навчання та викладання. URL: https://ihed.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/yevropeiski_pryntsypy_vdoskonalennia_navchanya.pdf (дата звернення: 15.07.2025).

8. Monteiro I. P., Correia M. B., Goncalves C. B. R. Transforming a Company's Staffing Process: Implementing E-recruitment. *Journal of Spatial and Organizational Dynamics*. 2019. Vol. 7 (2). P. 144–157. URL: <https://www.jsod-cieo.net/journal/index.php/jsod/article/view/186/155> (дата звернення: 15.07.2025).

REFERENCES

1. Ageyenko T., Kisil M., Nikulenko S. (2025) Kafedra kulturolohichnykh dystsyplin ta obrazotvorchoho mystetstva. [Department of Cultural Studies and Fine Arts] Success formula of the Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy» of the Kharkiv Regional Council: 105 years of experience of pedagogical skills: international collective monograph / edited by H. Ponomarova, A. Kharkivska, L. Petrychenko and other; Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy» of the Kharkiv Regional Council. – Publishing house OKTAN PRINT s.r.o., R.r. 704–719. [in Czech Republic].

2. Dubaseniuk O.(2018) Teoretychni ta prykladni aspekty kreatyvnoyi osvity maybutnikh uchyteliv. [Theoretical and applied aspects of creative education of future teachers] Kreatyvna pedahohika: [nauk.-metod. zhurnal] / Akademiia mizhnarodnoho spivrobitnytstva z kreatyvnoi pedahohiky «Polissia». Zhytomyr. 13. 10–18. [in Ukrainian].

3. Osvitno-profesiina prohrama za spetsialnistiu 034 «Kulturolohiia» Komunalnoho zakladu «Kharkivska humanitarno-pedahohichna akademiia» Kharkivskoi oblasnoi rady». (2024) [Educational and professional program in the specialty 034 «Culturology» of the Municipal Institution «Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy» of the Kharkiv Regional Council]. [in Ukrainian].

4. Teoretychni osnovy i mekhanizmy rozvytku nauково-pedahohichnoho potentsialu universytetiv Ukrainy u konteksti rozshyrennia instytutsiinoi avtonomii ta v umovakh voiennoho stanu: (2022) [Theoretical foundations and mechanisms for the development of the scientific and pedagogical potential of universities of Ukraine in the context of expanding institutional autonomy and under martial law]: monohrafiia / Yu. Skyba, O. Zhabenko, O. Otych, H. Chornoivan, O. Yaroshenko; za red. Yu. Skyby. Kyiv : Instytut vyshchoi osvity NAPN Ukrainy, 99 s. [in Ukrainian].

5. Chymbai L.L., Popkova L.V. (2024) Pidhotovka fakhivtsiv iz vyshchoiu osvitoiu v umovakh reformuvannia haluzi. [Training of specialists with higher education in the context of industry reform]. *Osvitnia analityka Ukrainy*. № 3 (29). S. 98–113. [in Ukrainian].

6. Yaroshenko O. H. (2022) Reitynhuvannia studentamy diialnosti nauково-pedahohichnykh pratsivnykiv yak instrument studentotsentrovanooho navchannia. [Student rating of the activities of scientific and pedagogical workers as a tool for student-centered learning]. *Universytety i liderstvo*. № 1(13). S. 46–54. [in Ukrainian].

7. European Principles for the Enhancement of Learning and Teaching=Ievropeiski pryntsypy vdoskonalennia navchannia ta vykladannia. (2025) [European Principles for the Enhancement of Learning and Teaching]. [in Ukrainian].

8. Monteiro I. P., Correia M. B., Goncalves C. B. R. (2019) Transforming a Companys Staffing Process: Implementing E-recruitment. *Journal of Spatial and Organizational Dynamics*. Vol. 7 (2). P. 144–157.

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 78.071.2:378.147

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-24>**Світлана НОВОСАДОВА,**

orcid.org/0000-0003-2937-8958

старший викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

(Житомир, Україна) svetlananovosadova8@gmail.com

Ігор ЩЕРБАК,

orcid.org/0000-0002-4649-6510

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова

(Миколаїв, Україна) ihor.scherbak@nuos.edu.ua

ЗНАЧЕННЯ СОЛЬФЕДЖІО ТА ГАРМОНІЇ У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МУЗИКОЗНАВЦЯ

У статті здійснено теоретичне обґрунтування значення сольфеджіо та гармонії у процесі формування професійної компетентності музикознавця. Розкрито сутність професійної компетентності як інтегративної характеристики підготовки фахівця, що поєднує систему знань, умінь, навичок і особистісних якостей, необхідних для здійснення науково-аналітичної діяльності у сфері музичного мистецтва. Обґрунтовано, що сольфеджіо виступає основою розвитку слухо-аналітичних умінь, зокрема музичного слуху, внутрішнього слухання, музичної пам'яті та слухових уявлень, що забезпечують формування інтонаційного досвіду та здатності до аналітичного сприйняття музичного тексту. Доведено, що гармонія є системоутворювальним чинником розвитку аналітичного музичного мислення, оскільки сприяє усвідомленню функціональних зв'язків, структурної організації та логіки музичного розвитку. Особливу увагу приділено інтеграції сольфеджіо та гармонії як ключовій умові формування цілісного музикознавчого мислення та здатності до комплексного аналізу музичного твору. Продемонстровано, що взаємодія окреслених дисциплін забезпечує поступовий перехід від емпіричного слухового досвіду до його теоретичного осмислення та професійної інтерпретації музичного матеріалу. Запропоновано модель формування професійної компетентності музикознавця, що відображає послідовність розвитку слухового досвіду, його інтеграцію з теоретичним осмисленням і перехід до аналітичного мислення. Узагальнено методичні підходи до викладання сольфеджіо та гармонії, спрямовані на поєднання теорії і практики, активізацію аналітичної діяльності студентів та використання мультимодальних засобів навчання. Визначено практичне значення сформованих компетентностей, що проявляється у здатності до здійснення музикознавчих досліджень, наукового аналізу та інтерпретації музичного матеріалу. Отримані результати можуть бути використані у практиці викладання музично-теоретичних дисциплін, зокрема у професійній підготовці майбутніх музичних спеціалістів, де розвиток слухо-аналітичних умінь є необхідною умовою формування інтонаційної точності та цілісного професійного музичного мислення.

Ключові слова: сольфеджіо, гармонія, професійна компетентність, музикознавство, музикознавче мислення, слухо-аналітичні уміння, музичний слух, внутрішнє слухання, музично-теоретичні дисципліни, методика музичної освіти, інтеграція теорії і практики.

Svitlana NOVOSADOVA,

orcid.org/0000-0003-2937-8958

Senior Lecturer at the Department of Art Education

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) svetlananovosadova8@gmail.com

Ihor SHCHERBAK,

orcid.org/0000-0002-4649-6510

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Admiral Makarov National University of Shipbuilding

(Mykolaiv, Ukraine) ihor.scherbak@nuos.edu.ua

THE ROLE OF SOLFEGGIO AND HARMONY IN THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF A MUSICOLOGIST

The article provides a theoretical substantiation of the significance of solfeggio and harmony in the process of forming the professional competence of a musicologist. The essence of professional competence is revealed as an integrative characteristic of specialist training that combines a system of knowledge, skills, abilities, and personal qualities necessary for scientific and analytical activity in the field of music. The structure of professional competence is defined,

and the role of music-theoretical disciplines in its formation is outlined. It is substantiated that solfeggio serves as the basis for the development of aural-analytical skills, including musical hearing, inner hearing, musical memory, and auditory representations, which ensure the formation of intonational experience and the ability to analytically perceive musical text. It is proved that harmony is a system-forming factor in the development of analytical musical thinking, as it contributes to the understanding of functional relationships, structural organization, and the logic of musical development. Particular attention is paid to the integration of solfeggio and harmony as a key condition for the formation of holistic musicological thinking and the ability to perform comprehensive analysis of a musical work. A model for the formation of professional competence of a musicologist is proposed, reflecting the sequence of development of auditory experience, its integration with theoretical comprehension, and the transition to analytical thinking. Methodological approaches to teaching solfeggio and harmony are generalized, aimed at combining theory and practice, activating students' analytical activity, and using multimodal learning tools. The practical significance of the formed competencies is determined, which is manifested in the ability to conduct musicological research, perform scientific analysis, and interpret musical material. The obtained results can be used in the practice of teaching music-theoretical disciplines, particularly in the professional training of future music specialists, where the development of aural-analytical skills is a necessary condition for the formation of intonational accuracy and holistic professional musical thinking.

Key words: solfeggio, harmony, professional competence, musicology, musicological thinking, aural-analytical skills, musical hearing, inner hearing, music-theoretical disciplines, methods of music education, integration of theory and practice.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток музикознавства як інтегративної галузі гуманітарного знання актуалізує проблему якісної професійної підготовки фахівців, здатних до глибокого аналітичного осмислення музичного мистецтва, інтерпретації художніх явищ та здійснення науково-дослідної діяльності. У цьому контексті особливого значення набуває формування базових музично-теоретичних компетентностей, серед яких провідне місце посідають сольфеджіо та гармонія як фундаментальні дисципліни професійної музичної освіти.

Сольфеджіо забезпечує розвиток слухових уявлень, інтонаційної точності, музичної пам'яті та здатності до внутрішнього слухання, що є необхідною передумовою для аналітичної та інтерпретаційної діяльності музикознавця. Водночас гармонія формує системне розуміння закономірностей організації музичної тканини, логіки акордових зв'язків, функціональних відношень і стильових особливостей музичних творів різних епох. У сукупності ці дисципліни створюють підґрунтя для професійного мислення, яке поєднує слуховий досвід із теоретичним аналізом.

Попри значну кількість досліджень у сфері музичної педагогіки та теорії музики, питання комплексного впливу сольфеджіо та гармонії на формування професійної компетентності саме музикознавця залишається недостатньо розкритим. Наявні наукові праці здебільшого зосереджуються на виконавській підготовці або окремих аспектах музично-теоретичного навчання, тоді як інтегративний потенціал цих дисциплін у контексті музикознавчої діяльності потребує подальшого осмислення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю удосконалення підходів до підготовки майбутніх музикознавців в умовах модернізації

мистецької освіти, зокрема посиленням ролі аналітичних, інтерпретаційних і міждисциплінарних компетентностей.

Аналіз досліджень. Проблематика формування професійної компетентності у сфері музичної освіти широко представлена у сучасних наукових дослідженнях, де вона розглядається як інтегративна характеристика підготовки фахівця, що поєднує систему знань, умінь, навичок і особистісних якостей (Цехмістро, Колеснікова, Башевський; Грозан). Значна увага приділяється розвитку музикознавчого мислення та інтерпретаційної діяльності, що поєднує аналітичні та образно-сміслові аспекти осмислення музичного тексту (Дьяченко).

Окремий напрям досліджень пов'язаний із вивченням ролі сольфеджіо у формуванні слухо-аналітичних умінь, розвитку музичного слуху, внутрішнього слухання та інтонаційного досвіду (Цибульник; Шульгіна; Wu, Meeson). Паралельно у наукових працях гармонія розглядається як системоутворювальний чинник розвитку аналітичного музичного мислення, що забезпечує розуміння функціональних зв'язків і логіки музичного розвитку (Кузьмук; Langfeldt).

Важливе місце займають дослідження методичних аспектів викладання музично-теоретичних дисциплін, у яких обґрунтовується необхідність інтеграції теорії і практики, застосування діяльнісного підходу та сучасних освітніх технологій (Lumbantoruan; Lam; Kokkidou, Mygdanis; Kazemi). У вітчизняній педагогічній традиції ці підходи доповнюються дослідженнями, спрямованими на системну підготовку фахівців та розвиток музичних здібностей (Аристова; Мкртчян).

Попри значну кількість наукових праць, що висвітлюють окремі аспекти музично-теоретичної підготовки, питання комплексного впливу соль-

феджію та гармонії на формування професійної компетентності саме музикознавця залишається недостатньо дослідженим, що зумовлює актуальність подальшого наукового осмислення цієї проблематики.

Метою статті є теоретичне обґрунтування ролі сольфеджію та гармонії у становленні професійної компетентності музикознавця та визначення їх функціонального значення у структурі сучасної музичної освіти.

Виклад основного матеріалу. У сучасній науковій парадигмі професійна компетентність розглядається як інтегративна характеристика підготовки фахівця, що поєднує систему знань, умінь, навичок і особистісних якостей, необхідних для ефективної діяльності у сфері музичного мистецтва. Вона передбачає не лише засвоєння теоретичного матеріалу, а й здатність до його гнучкого застосування, художньої інтерпретації та професійної самореалізації (Цехмістро, Колеснікова, Башевський, 2025: 171).

З огляду на її структуру професійна компетентність має багаторівневий характер і охоплює взаємопов'язані компоненти, серед яких виокремлюють когнітивний, діяльнісний, мотиваційно-ціннісний та рефлексивний. У мистецькій освіті ця структура конкретизується через систему спеціалізованих компетентностей, зокрема музичної, виконавської, науково-дослідницької та інформаційної, що забезпечують комплексну готовність до професійної діяльності (Грозан, 2017: 157).

Отже, професійна компетентність музикознавця доцільно розглядати як цілісну інтегративну систему, що поєднує теоретичне мислення, слухо-аналітичні уміння та здатність до наукової інтерпретації музичного матеріалу. Її формування відбувається у процесі взаємодії музично-теоретичних дисциплін і практичного досвіду, що забезпечує розвиток аналітичного та інтерпретаційного потенціалу майбутнього фахівця.

Визначальну роль в окресленому процесі відіграють музично-теоретичні дисципліни, які формують фундамент професійного мислення музикознавця. Зокрема, сольфеджію та гармонія забезпечують розвиток слухо-аналітичних умінь, здатності до внутрішнього слухання, а також розуміння закономірностей організації музичної тканини. Оволодіння цими дисциплінами сприяє формуванню навичок структурного та функціонального аналізу музичних творів, що є необхідним для наукового осмислення музичного матеріалу.

Водночас музично-теоретична підготовка виступає не лише інструментом засвоєння знань, а й засобом розвитку аналітичного мислення, що дозволяє майбутньому музикознавцю встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між елементами музичної мови, інтерпретувати стильові особливості та здійснювати глибокий науковий аналіз.

Таким чином, музично-теоретичні дисципліни забезпечують інтеграцію слухового досвіду та теоретичного осмислення, формуючи цілісну професійну компетентність фахівця.

Варто наголосити, що музикознавче мислення має специфічний характер, що зумовлений поєднанням аналітичних, когнітивних та герменевтичних процесів, спрямованих на осмислення музичного тексту як художнього явища. Воно передбачає не лише раціональний аналіз структурних елементів музики, а й їх інтерпретацію у контексті стилю, епохи та авторського задуму. У сучасних дослідженнях підкреслюється, що музикознавче мислення функціонує як форма інтелектуально-естетичної взаємодії з музичним матеріалом, у межах якої поєднуються логіко-аналітичні та образно-сміслові підходи (Дьяченко, 2017: 212).

Відтак, особливого значення набуває сольфеджію як фундаментальна музично-теоретична дисципліна, що забезпечує розвиток слухо-аналітичних умінь. Дослідження свідчать, що саме у процесі сольфеджійної підготовки формується музичний слух, зокрема внутрішнє слухання, яке дозволяє здійснювати уявне відтворення музичного матеріалу та його осмислення без безпосереднього звучання (Цибульник, 2021: 58). Паралельно відбувається розвиток слухових уявлень і музичної пам'яті, що забезпечують накопичення та відтворення інтонаційного досвіду, необхідного для професійної діяльності музикознавця (Шульгіна, 2016: 153). Зарубіжні дослідження також підтверджують, що сольфеджію та слуховий тренінг сприяють формуванню здатності до усвідомленого сприйняття музичного матеріалу, розвитку когнітивних процесів та розумінню структурної організації музики (Wu, Meeson, 2024: 640).

Отже, сольфеджію виступає основою розвитку слухо-аналітичних умінь, оскільки забезпечує інтеграцію слухового досвіду, музичної пам'яті та теоретичного осмислення музичного матеріалу. Саме завдяки цій дисципліні формується здатність до глибокого аналітичного сприйняття музичного тексту, що є необхідною передумовою становлення професійного мислення музикознавця.

Подальший розвиток аналітичного музичного мислення безпосередньо пов'язаний із опануванням гармонії як системи організації музичної тканини. У сучасному музикознавстві гармонія розглядається як вертикальний вимір музичної фактури, що відображає синхронне поєднання звукових комплексів і визначає закономірності їх взаємодії у процесі розгортання музичного матеріалу (Кузьмук, 2020: 3). Саме гармонічний принцип організації забезпечує структурну цілісність музичного твору, оскільки функціонує у тісному взаємозв'язку з горизонтальними (мелодичними

та поліфонічними) процесами, формуючи єдину систему музичної мови.

Водночас вивчення гармонії сприяє усвідомленню функціональних зв'язків між акордами та логіки музичного розвитку, що проявляється у процесах гармонічної напруги, розгортання та розв'язання. У цьому контексті гармонічне мислення виступає як основа формування здатності до цілісного сприйняття музичного тексту, коли окремі акорди та їх послідовності осмислюються не ізольовано, а як взаємопов'язані елементи єдиного структурного процесу. Гармонічне слухання набуває холистичного характеру, коли музичні структури сприймаються як цілісні утворення, що інтегрують слуховий досвід, пам'ять та когнітивні процеси (Langfeldt, 2022: 7).

Таким чином, гармонія виступає не лише теоретичною дисципліною, а й системоутворювальним чинником формування аналітичного музичного мислення. Вона забезпечує розуміння гармонічної організації музичної тканини, розкриває логіку функціональних зв'язків та розвитку музичного матеріалу і, зрештою, виступає ключовим інструментом музикознавчого аналізу, що дозволяє здійснювати глибоке наукове осмислення музичного твору.

Взаємодія сольфеджіо та гармонії у професійній підготовці музикознавця має не допоміжний, а системоутворювальний характер, оскільки саме в їх єдності формується цілісна професійна компетентність. Розмежоване засвоєння цих дисциплін не забезпечує належного рівня професійного мислення, адже слухові уявлення без теоретичного осмислення залишаються фрагментарними, а теоретичні знання без опори на внутрішній слух - формальними. Лише інтеграція слухового та теоретичного компонентів створює підґрунтя для повноцінного музикознавчого аналізу, у якому інтонаційне сприйняття безпосередньо переходить у раціональне осмислення музичної структури.

Саме у взаємодії сольфеджіо та гармонії формується здатність до комплексного аналізу музичного твору як багаторівневої системи, де слухові, інтонаційні та гармонічні характеристики розглядаються у нерозривній єдності. Такий підхід дозволяє не лише ідентифікувати окремі елементи музичної мови, а й розкривати внутрішню логіку розвитку музичного матеріалу, що є визначальною ознакою професійного музикознавчого мислення. Відповідно, аналітична діяльність музикознавця набуває цілісного характеру, оскільки поєднує сприйняття музичного матеріалу, його осмислення та інтерпретацію.

Більше того, інтеграція сольфеджіо та гармонії виступає основою міждисциплінарних зв'язків у системі музичної освіти, забезпечуючи взаємодію з аналізом музичних творів, поліфонією, історією музики та виконавською практикою. Це дозволяє сформувати не лише окремі професійні

уміння, а цілісне бачення музичного мистецтва як структурно організованої та смислово насиченої системи. Таким чином, саме синтез слухового досвіду та гармонічного мислення визначає якісний рівень професійної компетентності музикознавця і виступає ключовою умовою її повноцінного формування.

З метою узагальнення викладених положень та наочного відображення взаємозв'язку ключових компонентів професійної підготовки музикознавця доцільно представити модель формування його професійної компетентності (рис. 1). Запропонована схема відображає послідовність і водночас взаємозумовленість розвитку слухового досвіду, інтеграції когнітивних процесів та формування аналітичного музичного мислення у процесі взаємодії сольфеджіо та гармонії.

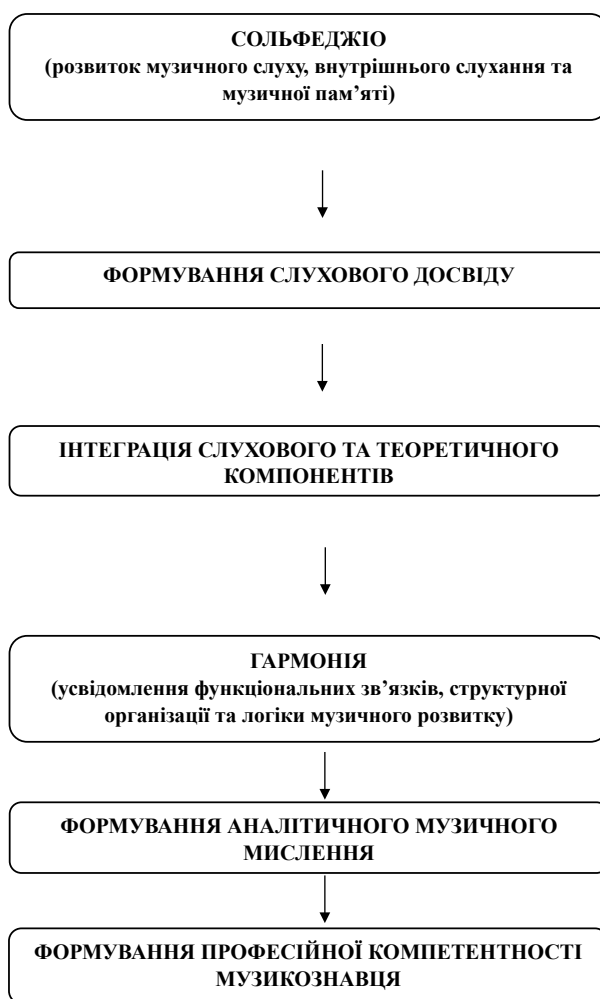


Рис. 1. Структурна модель формування професійної компетентності музикознавця

Запропонована модель відображає поетапний процес формування професійної компетентності музикознавця, що ґрунтується на інтеграції слухового та теоретичного компонентів музичного мислення. Вона демонструє, що вихідним рівнем

виступає розвиток музичного слуху, внутрішнього слухання та музичної пам'яті у процесі опанування сольфеджіо, що забезпечує формування слухового досвіду як основи подальшого професійного розвитку. Наступним етапом є інтеграція слухового та теоретичного компонентів, яка реалізується через вивчення гармонії як системи функціональних зв'язків, структурної організації та логіки музичного розвитку. У результаті цього формується аналітичне музичне мислення, здатне забезпечити цілісне сприйняття та інтерпретацію музичного тексту. Таким чином, модель відображає взаємозумовлений характер розвитку слухових, когнітивних і аналітичних процесів, що в сукупності визначають якісний рівень професійної компетентності музикознавця.

Практична реалізація окресленої моделі формування професійної компетентності музикознавця потребує відповідного методичного забезпечення освітнього процесу. У цьому контексті особливого значення набуває визначення провідних методичних підходів до викладання сольфеджіо та гармонії, які забезпечують інтеграцію слухового досвіду, теоретичного осмислення та аналітичної діяльності студентів. Систематизацію таких підходів, їх змістове наповнення та можливості практичного застосування у процесі професійної підготовки майбутніх музикознавців представлено у таблиці 1.

Узагальнення представлених у таблиці методичних підходів дає підстави стверджувати, що

ефективність викладання сольфеджіо та гармонії зумовлюється їх комплексним і взаємопов'язаним застосуванням у освітньому процесі. Поєднання компетентнісного, інтегративного, діяльнісного, мультимодального та системного підходів забезпечує не лише засвоєння теоретичних знань, а й формування слухового досвіду, розвиток аналітичного мислення та здатності до інтерпретації музичного матеріалу. Така методична організація навчання сприяє переходу від фрагментарного засвоєння музично-теоретичних дисциплін до цілісного розуміння музики як структурно організованої та смислово насиченої системи, що, у свою чергу, визначає якісний рівень професійної компетентності музикознавця.

Практичне значення сформованих у процесі вивчення сольфеджіо та гармонії компетентностей проявляється насамперед у здатності до здійснення науково-аналітичної діяльності, що передбачає глибоке осмислення музичного тексту, виявлення його структурних закономірностей та інтерпретацію художнього змісту. Опанування слухо-аналітичних і гармонічних умінь забезпечує підготовку музикознавчих досліджень, зокрема аналізу музичних творів, вивчення стилевих особливостей та закономірностей музичного розвитку. Водночас сформовані компетентності мають важливе значення для подальшої професійної діяльності музикознавця, оскільки сприяють розвитку критичного мислення, наукової рефлексії та

Таблиця 1

**Методичні підходи до викладання сольфеджіо та гармонії
у формуванні професійної компетентності музикознавця**

Методичний підхід	Теоретичне підґрунтя	Зміст підходу	Практична реалізація у викладанні
Компетентнісний	Орієнтація на формування інтегрованої системи професійних знань, умінь, навичок і ціннісних установок	Спрямованість на досягнення результатів навчання, що забезпечують готовність до професійної діяльності	Виконання комплексних завдань, що поєднують слуховий аналіз, гармонізацію та інтерпретацію музичного матеріалу
Інтегративний	Визнання взаємозв'язку теоретичних знань і практичного досвіду у процесі музичної підготовки	Поєднання слухового сприйняття з теоретичним осмисленням музичних явищ	Проведення інтегрованих занять, що об'єднують сольфеджіо, гармонію та аналіз музичних творів
Діяльнісний	Орієнтація на активну пізнавальну та музично-практичну діяльність студентів	Формування умінь через виконання практичних і аналітичних дій	Організація практичних вправ, аналітичного розбору музичних фрагментів, творчих завдань
Мультимодальний (мультисенсорний)	Урахування різних каналів сприйняття інформації у процесі музичного навчання	Залучення слухових, візуальних і кінестетичних компонентів у пізнання музики	Поєднання слухових вправ, нотного аналізу, рухових і візуальних форм роботи
Системний	Розгляд процесу навчання як цілісної структурованої системи взаємопов'язаних елементів	Узгодження змісту, методів, форм і результатів навчання	Побудова навчального процесу за принципом послідовності та взаємозв'язку музично-теоретичних дисциплін

Джерело: сформовано на основі узагальнення вітчизняних і зарубіжних наукових джерел.

здатності до комплексного аналізу музичного мистецтва в різних культурно-історичних контекстах.

Висновки. Отже, у результаті дослідження встановлено, що професійна компетентність музикознавця має інтегративний характер і формується у процесі взаємодії слухового досвіду, теоретичного осмислення та аналітичного музичного мислення. Обґрунтовано провідну роль сольфеджіо як базової дисципліни, що забезпечує розвиток музичного слуху, внутрішнього слухання та слухо-аналітичних умінь, а також гармонії як системи формування аналітичного мислення, що дозволяє усвідомлювати структурну організацію та логіку музичного розвитку. Доведено, що інте-

грація зазначених дисциплін створює підґрунтя для цілісного сприйняття й інтерпретації музичного тексту та виступає ключовою умовою становлення професійного мислення музикознавця. Визначено, що ефективність цього процесу забезпечується застосуванням комплексу методичних підходів, орієнтованих на поєднання теорії і практики, активну аналітичну діяльність та розвиток багатоканального сприйняття музики. Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання у науково-аналітичній діяльності, підготовці музикознавчих досліджень і вдосконаленні професійної підготовки фахівців у сфері музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Цехмістро О. В., Колеснікова М. Л., Башевський С. Л. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової та диригентської майстерності. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2025. № 98. С. 171–176. DOI: <https://doi.org/10.32782/1992-5786.2025.98.28>.
2. Грозан С. В. Сутність і структура професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2017. Вип. 157. С. 156–159. URL: <https://cusu.edu.ua/ua/arkhiv-publikatsii/568-general-information/naukovi-chasopysy-tsdpu/pedahohichni-nauky/publikatsii/10065-sutnist-i-struktura-profesiynoyi-kompetentnosti-maybutnikh-uchyteliv-muzychnoho-mystetstva> (дата звернення: 23.03.2026).
3. Дьяченко В. До проблеми музичної інтерпретації: філософсько-психологічний та аналітичний контексти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 1. С. 212–218. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-30>.
4. Цибульник З. Розвиток музичного слуху на сольфеджіо в контексті міжпредметних зв'язків. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Т. 3. С. 57–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-3-9>.
5. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник [для студ. вищ. навч. закл.]. 3-тє вид., допов. Київ : НАКККіМ, 2016. 264 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/shulgina.ukr.muz.pedagogika-pidruchnyk-2016-nov.pdf> (дата звернення: 23.04.2026).
6. Wu YueXiao, Meeson P. The analyzing solfeggio ear practice teaching methods for primary school. *Journal of Modern Learning Development*. 2024. Vol. 9. №. 12. P. 638–653. URL: <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jomld/article/view/280002> (дата звернення: 23.04.2026).
7. Кузьмук О. В. Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 226 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/kuzmuk-dysertasiya.pdf> (дата звернення: 23.04.2026).
8. Langfeldt V. Holistic identification of musical harmony: a theoretical and empirical study : dissertation for the PhD degree. Oslo : Norwegian Academy of Music, 2022. 244 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/366138861_Holistic_identification_of_musical_harmony_A_theoretical_and_empirical_study (дата звернення: 23.04.2026).
9. Lumbantoruan J. Using solfeggio learning model in teaching university students in West Sumatera, Indonesia. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2019. Vol. 301. P. 166–175. DOI:10.2991/icla-18.2019.26.
10. Lam Wing Yin. Using Five Music Instructional Methods to Illustrate the Social Constructive Music Teaching Framework in Hong Kong Primary Level Music Education. *Sino-US English Teaching*. 2024. Vol. 21. №. 6. P. 247–269. DOI: 10.17265/1539-8072/2024.6.001.
11. Kokkidou M., Mygdanis Y. New Approaches in “Theory of Music” Courses: Preliminary Findings of a Pilot Study in Conservatory Settings. *IMS-RASMB. Series Musicologica Balcanica*. 2020. Vol. 1. №. 1. P. 320–337. DOI: <https://doi.org/10.26262/smb.v1i1.7763>.
12. Kazemi M. Integrating Theory and Practice in Music Education: Its Role in Enhancing Skills and Confidence of Conservatory Students. *International Journal of Literature and Arts*. 2025. Vol. 13. №. 1. P. 13–16. DOI: <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20251301.12>.
13. Аристова Л. С. Методика музичного навчання та виховання : навч.-метод. посібник. Миколаїв : Іліон, 2018. 404 с. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi74/0055330.pdf> (дата звернення: 23.04.2026).
14. Мкртічян О. А. Система підготовки вихователів закладів дошкільної освіти до розвитку музичних здібностей дітей 4–7 років : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Харків, 2021. 505 с. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/6345> (дата звернення: 23.04.2026).

REFERENCES

1. Tsekhmistro O. V., Kolesnikova M. L., Bashevskiy Ye. L. (2025) Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva u protsesi vokalno-khorovoi ta dyryhentskoi maisternosti [Formation of professional competence of future music teachers in the process of vocal-choral and conducting mastery] *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 98. 171–176. [in Ukrainian].
2. Hrozan S. V. (2017) Sutnist i struktura profesiinoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [The essence and structure of professional competence of future music teachers] *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky*, 157. 156–159. [in Ukrainian].
3. Diachenko V. (2025) Do problemy muzychnoi interpretatsii: filosofsko-psykholohichni ta analitychni konteksty [On the problem of musical interpretation: philosophical, psychological and analytical contexts] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 89(1). 212–218. [in Ukrainian].
4. Tsybulnyk Z. (2021) Rozvytok muzychnoho slukhu na solfedzhio v konteksti mizhpredmetnykh zviazkiv [Development of musical hearing in solfeggio in the context of interdisciplinary connections] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 43(3). 57–65. [in Ukrainian].
5. Shulhina V. D. (2016) *Ukrainska muzychna pedahohika [Ukrainian music pedagogy]* Kyiv, NAKKKiM. 264 p. [in Ukrainian].
6. Wu YueXiao, Meeson P. (2024) The analyzing solfeggio ear practice teaching methods for primary school *Journal of Modern Learning Development*, 9(12). 638–653.
7. Kuzmuk O. V. (2020) Vzaïmodiia polifonichnogo ta harmonichnogo pryntsyipiv muzychnoi orhanizatsii u tvorakh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia: spetsyfika onovlennia, metody analizu [Interaction of polyphonic and harmonic principles of musical organization in works of composers of the first half of the 20th century: specifics of renewal, methods of analysis] *Kyiv, Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy*. 226 p. [in Ukrainian].
8. Langfeldt V. (2022) Holistic identification of musical harmony: a theoretical and empirical study *Oslo, Norwegian Academy of Music*. 244 p.
9. Lumbantoruan J. (2019) Using solfeggio learning model in teaching university students in West Sumatera, Indonesia *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 301. 166–175.
10. Lam Wing Yin (2024) Using five music instructional methods to illustrate the social constructive music teaching framework in Hong Kong primary level music education *Sino-US English Teaching*, 21(6). 247–269.
11. Kokkidou M., Mygdanis Y. (2020) New approaches in “theory of music” courses: Preliminary findings of a pilot study in conservatory settings *IMS-RASMB. Series Musicologica Balcanica*, 1(1). 320–337.
12. Kazemi M. (2025) Integrating theory and practice in music education: Its role in enhancing skills and confidence of conservatory students *International Journal of Literature and Arts*, 13(1). 13–16.
13. Arystova L. S. (2018) *Metodyka muzychnoho navchannia ta vykhovannia [Methods of music teaching and education]* Mykolaiv, Ilion. 404 p. [in Ukrainian].
14. Mkrtychian O. A. (2021) Systema pidhotovky vykhovateliv zakladiv doshkilnoi osvity do rozvytku muzychnykh zdibnostei ditei 4–7 rokiv [System of training preschool teachers of preschool education institutions for the development of musical abilities of children aged 4–7] *Kharkiv*. 505 p. [in Ukrainian].

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 78.071.1(430):781.6:784.3:78.087.68

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-25>

Олена ОСОКА,

orcid.org/0000-0002-1193-2570

кандидат мистецтвознавства,
в.о. професора кафедри концертмейстерства
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) osokae@gmail.com

Олександра ЗАЙЦЕВА,

orcid.org/0009-0001-5368-3824

в.о. доцента кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) pianoduo@illuseum.net

Тамара ХОДАКОВА,

orcid.org/0009-0007-6550-599X

заслужена артистка України,
в.о. доцента кафедри камерного співу
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) tamara.hodakova@gmail.com

«ВАЛЬСИ-ПІСНІ КОХАННЯ» Й. БРАМСА ОП. 52: ВІД ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДО ЗВУКОВОГО ВТІЛЕННЯ

У статті здійснено комплексне музикознавче дослідження вокально-інструментального циклу «Вальси-пісні кохання» оп. 52 Й. Брамса у ракурсі діалектичної взаємодії художньо-образної концепції та специфіки її акустично-звукового втілення. У межах дослідження здійснено багаторівневий аналіз структурно-драматургічної організації циклу з урахуванням принципів мікро- та макроформотворення, логіки тематичного розгортання та внутрішньої циклічної єдності. Особливу увагу приділено поетичному підґрунтю текстів Георга Фрідріха Даумера, їхній образно-смісловій парадигмі та кореляції із музичною тканиною.

Проаналізовано специфіку фактурної організації, гармонічної мови (зокрема, функціонально-ладових трансформацій, модуляційної рухливості, використання хроматизму) та метроритмічних моделей, що відтворюють пластику вальсового руху. Окремий аналітичний вектор спрямовано на вивчення ансамблевої взаємодії як визначального чинника формування цілісного художнього образу. У цьому контексті розглянуто особливості кореляції вокальних партій та фортепіанного супроводу (у чотири руки) як поліфонічно інтегрованої системи, де темброва диференціація, динамічний баланс і артикуляційна узгодженість є засобами семантичної конкретизації музичного тексту.

Водночас зосереджено на виконавсько-інтерпретаційних аспектах, особливо проблематиці інтонаційної релевантності, ансамблевої синхронізації, темброво-регістрової стратифікації та акустичної прозорості фактури. Акцентовано на необхідності урахування стильових домінант романтизму, що виявляються у поєднанні суб'єктивно-ліричної першооснови із жанрово-стилізаційними елементами побутового танцю. Обґрунтовано, що «Вальси-пісні кохання» оп. 52 являють собою репрезентативний зразок камерно-вокальної музики, у якому інтимно-експресивна сфера почуттів органічно інтегрується із витонченою стилізацією вальсового жанру. Цілісність звукового втілення художньої концепції досягається через синергетичну взаємодію поетичного тексту та музичних засобів, що функціонують як єдина семіотична система. Отримані результати розширюють наукове уявлення про інтерпретаційний потенціал циклу та можуть бути ефективно імплементовані у виконавську практику, педагогічну діяльність і подальші музикознавчі студії.

Ключові слова: вокально-інструментальний цикл, звукове втілення, інтерпретація, ансамблеве виконавство, стильові особливості, музична форма, гармонічна мова, ритміка вальсу.

Olena OSOKA,

orcid.org/0000-0002-1193-2570

PhD,

Acting Professor at the Department of Piano Accompaniment

Ukrainian National Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) osokae@gmail.com

Oleksandra ZAITSEVA,

orcid.org/0009-0001-5368-3824

Acting Associate Professor at the Department of Special Piano №2

Ukrainian National Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) pianoduo@illuseum.net

Tamara KHODAKOVA,

orcid.org/0009-0007-6550-599X

Honored Artist of Ukraine,

Acting Associate Professor at the Department of Chamber Music

Ukrainian National Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) tamara.hodakova@gmail.com

J. BRAMSS «WALTZES AND SONGS OF LOVE» OP. 52: FROM ARTISTIC CONCEPT TO AUDIO REALIZATION

This article presents a comprehensive musicological study of Johannes Brahms's vocal-instrumental cycle «Waltzes and Love Songs», Op. 52, focusing on the dialectical interplay between the artistic and conceptual framework and the specificities of its acoustic and sonic realization. The study conducts a multi-level analysis of the cycle's structural and dramaturgical organization, taking into account the principles of micro- and macro-formation, the logic of thematic development, and internal cyclical unity. Particular attention is paid to the poetic foundation of Georg Friedrich Daumer's texts, their figurative-semantic paradigm, and their correlation with the musical fabric.

The study analyzes the specific features of textural organization, harmonic language (in particular, functional-tonal transformations, modulatory mobility, and chromaticism), and metrorhythmic patterns that reproduce the fluidity of waltz movement. A separate analytical focus is directed toward the study of ensemble interaction as a key factor in the formation of a cohesive artistic image. In this context, the paper examines the characteristics of the correlation between the vocal parts and the piano accompaniment (for four hands) as a polyphonically integrated system, in which timbral differentiation, dynamic balance, and articulatory coherence serve to semantically concretize the musical text.

Considerable attention is focused on performance and interpretive aspects, particularly issues of intonational relevance, ensemble synchronization, timbre- and register-based stratification, and the acoustic transparency of the texture. Emphasis is placed on the need to account for the stylistic dominants of Romanticism, which manifest in the combination of a subjective-lyrical element with genre-stylistic elements of folk dance. It is argued that the «Waltz-Songs of Love», Op. 52 stands as a representative example of chamber vocal music, in which the intimate, expressive realm of emotions is organically integrated with the refined stylization of the waltz genre. The integrity of the musical embodiment of an artistic concept is achieved through the synergistic interaction of the poetic text and musical elements, which function as a unified semiotic system. The results obtained expand the scientific understanding of the cycle's interpretive potential and can be effectively implemented in performance practice, pedagogical activities, and further musicological studies.

Key words: *vocal-instrumental cycle, sonic realization, interpretation, ensemble performance, stylistic features, musical form, harmonic language, waltz rhythm.*

Постановка проблеми. Цикл «Вальси-пісні кохання» оп. 52 Й. Брамса посідає концептуально значуще місце у камерно-вокальній спадщині композитора, репрезентуючи синтез побутово-музичної традиції, жанрово-танцювальної семантики віденського вальсу та естетики високого художнього вокального стилю. У цьому творі простежується інтеграція різнорівневих художніх кодів, що зумовлює його інтерпретацію як поліфункціонального жанрового утворення. Водночас, попри

усталену виконавську популярність¹, цей цикл залишається недостатньо концептуалізованим у площині системного аналізу взаємодії авторської

¹ 11 квітня 2016 року цикл Й. Брамса оп. 52 прозвучав у рамках концертної програми фортепіанного дуэта Kiev Piano Duo у концертному залі Будинку актора (м. Київ). Повний склад виконавців: Т. Ходакова (сопрано), А. Дрозд (меццо-сопрано), Д. Іванченко (тенор), Н. Якобенчук (бас), О. Зайцева (фортепіано), Д. Таванець (фортепіано).

художньої ідеї та механізмів її акустичної реалізації. Особливої актуальності набуває проблема осмислення циклу як синкретичного феномена, у якому поетичний текст, музично-формотворчі принципи та виконавсько-інтерпретаційні параметри функціонують у межах єдиної семіотичної системи.

Методологічна складність дослідження зумовлена багаторівневою організацією твору: з одного боку, він апелює до інваріантних моделей віденського вальсу як соціокультурного феномена, з іншого – виявляє індивідуально-стильові домінанти композиторського мислення Й. Брамса, зокрема у сфері гармонічної мови (ускладнена тональна функціональність, хроматизація, модально-ладова варіативність), фактурної стратифікації та інтонаційно-драматургічної логіки. Особливої уваги потребує аналіз кореляції вокальної та інструментальної основ, оскільки фортепіанна партія (у чотири руки) виконує не лише акомпануючу, але й конструктивно-формотворчу функцію, детермінуючи динаміку розвитку музичної тканини та впливаючи на темброво-акустичну конфігурацію цілісного звучання.

Окремий дослідницький вектор формує проблематика виконавської інтерпретації циклу. Орієнтуючись на стилістичні засади романтизму, які зумовлюють специфіку авторського тексту, особливої актуальності набувають питання ансамблевої комунікації між вокалістами та піаністами як складної інтерактивної системи. Тембровий баланс, артикуляційно-штрихова диференціація, динамічна градація та агогічна пластика – це ті складові виконавського процесу, урахування яких забезпечують повноцінну репрезентацію змістово-емоційної палітри твору.

Отже, актуальність дослідження спричинена необхідністю поглибленого теоретико-аналітичного осмислення циклу «Вальси-пісні кохання» ор. 52 як цілісного художньо-акустичного феномена, зокрема розробленням методологічно виважених підходів до його інтерпретації, що ґрунтуються на кореляції між авторською інтенцією та сучасними виконавськими практиками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Огляд сучасного музикознавчого дискурсу, присвяченого циклу «Вальси-пісні кохання» ор. 52 Й. Брамса для 4 солістів та фортепіанного дуету, засвідчує інтенсифікацію наукового інтересу до проблематики міжсеміотичної взаємодії поетичного тексту, жанрово-стильової парадигми та виконавсько-інтерпретаційних стратегій. У фокусі досліджень перебуває кореляція вербального та музичного рівнів, зокрема механізми музично-

поетичної семантизації, інтонаційно-драматургічна організація та специфіка жанрової модифікації вальсової моделі у камерно-вокальному контексті.

У контексті сучасного музикознавчого дискурсу заслуговує уваги стаття О. Петрової, яка зосереджується на композиційно-драматургічній цілісності пісенних циклів Й. Брамса (Петрова, 2020). За думкою дослідниці, ця єдність зумовлена сукупністю художньо-структурних ознак: наявністю виразної драматургії, наскрізного образно-тематичного розвитку, системи інтонаційних взаємозв'язків між окремими піснями та продуманою тональною й композиційною організацією. Окрему увагу приділено специфіці взаємодії вербального і музичного компонентів, що виявляється у тонкому відтворенні композитором змістових і емоційних нюансів поетичного тексту засобами музичної виразності.

На важливості поетичної основи твору в межах його художньої концепції наголошує Л. Старк (Stark, 1998). Тексти зі збірки Георга Фрідріха Даумера відтворюють стилізовану народнопісенну лірику, що визначає інтонаційно-образний характер музики. Водночас підкреслюється, що композитор уникає прямої ілюстративності, надаючи перевагу тонким гармонічним і ритмічним засобам для передачі різноманітних емоційних відтінків – від ніжної лірики до іронії та драматичної напруги. Такий підхід свідчить про глибоку єдність слова й музики, яка становить ключову основу художньої концепції циклу.

Зокрема, на особливостях музичної організації вальсів, що ґрунтуються на тридольному метрі та репрезентують характерні ритмомелодичні моделі, властиві цьому жанру, акцентує К. Пара (С. Para). Дослідник наголошує на ролі геміол як важливого засобу формування внутрішньої ритмічної напруги, яка не порушує безперервності музичного розвитку, а сприяє посиленню його виразності (Para, 2025).

Також, потрібно зацентувати на характерній для романтизму тенденції естетизації соціально маргіналізованих жанрових сфер, про яку наголошує О. Маркова у своїй праці «Інтонаційність музичного мистецтва» (Маркова, 1990). У цьому контексті показовим є ор. 52 Й. Брамса, що репрезентує цей процес художньої трансформації, поєднуючи риси танцювальної музики (зокрема інтонаційно-ритмічні ознаки народного танцю типу лендлера) та камерної вокальної лірики, постаючи у формі «вальсово-пісенного вінка».

Таким чином, узагальнення та критичний аналіз сучасного музикознавчого дискурсу дає під-

стави інтерпретувати цикл «Вальси-пісні кохання» ор. 52 Й. Брамса для 4 солістів та фортепіанного дуэта як складний поліаспектний художньо-естетичний феномен, у структурі якого інтегруються поетично-семантичний рівень, жанрово-стильовий синкретизм, багаторівнева музично-текстова організація та специфіка виконавсько-інтерпретаційних практик. Трансформація авторської художньої концепції у звукову форму реалізується через ансамблево-фактурну організацію, взаємодію вербального й музичного рівнів та систему інтонаційно-ритмічних параметрів, що зумовлює потребу подальшого наукового осмислення цього циклу в контексті сучасних аналітичних і виконавських парадигм.

Метою статті є комплексне музикознавче осмислення циклу «Вальси-пісні кохання» ор. 52 Й. Брамса крізь призму взаємодії художньої концепції та її звукового втілення з урахуванням жанрово-стильових, поетико-семантичних і виконавських параметрів.

Для досягнення мети дослідження визначено такі завдання:

1. Окреслити жанрову специфіку твору як синтез вокальної мініатюри та танцювальної форми вальсу.
2. Проаналізувати інтонаційно-образну сферу та засоби музичної виразності, що формують художню концепцію циклу.
3. Схарактеризувати специфіку звукового втілення твору (вокально-ансамблеві та дуетні фортепіанні аспекти).

Виклад основного матеріалу. Цикл «Вальси-пісні кохання» ор. 52 Й. Брамса є унікальним явищем у камерно-вокальній музиці другої половини XIX століття. У ньому синтезуються риси побутового музикування, поетичної лірики та витонченої композиторської техніки. Художня концепція твору ґрунтується на інтерпретації любовної тематики через багатозначну емоційну палітру. Джерелом вербального тексту є поезії Георга Фрідріха Даумера, які відсилають до східної (псевдоперської) лірики, що зумовлює специфіку образно-сміслового наповнення циклу.

Цикл об'єднує 18 мініатюр, кожна із яких є самостійним художнім висловлюванням і водночас складником цілісної драматургії, вибудованої на принципі контрасту (темтів, тональностей, фактур і характерів). Всі пісні пов'язуються спільною метроритмічною основою – тридольним метром (3/4) танцювального характеру.

Танцювальні моделі були яскраво репрезентовані у творчості багатьох німецьких композиторів-романтиків (Осока, 2011: 7). Онтологічність танцю в цьому контексті виявляється у його здатності виступати універсальною формою худож-

нього мислення, у якій рух, ритм і пластика набувають статусу первинних способів осягнення світу; танець постає не лише жанровою моделлю, а принципом організації музичного часу й простору, що зумовлює процесуальність і динамічну природу музичного висловлювання. У романтиків танець розглядається не просто частиною буття людини, а саме буття (Осока, 2012: 124). Особливої популярності серед композиторів набувають вальсові ритми як універсальної й демократичної жанрової моделі.

Саме вальсова метроритмічна організація стає рушійною силою внутрішньої і зовнішньої кінетики «Вальсів-пісень кохання» Й. Брамса. Соціально-комунікативна функція цього танцю інтегрується із інтимно-ліричною семантикою вокальної мініатюри, моделюючи різноманітні емоційні стани – від граційної легкості, кокетливої грайливості та елегантно-світськості до внутрішньо напруженої рефлексії, ностальгійної меланхолії й навіть драматичної експресії. У такий спосіб, танцювальний жанр набуває функцій психологізації.

Вокально-ансамблева специфіка твору (квартет солістів із фортепіано у чотири руки) зумовлює поліфонізовану, багатопарову фактурну організацію з функціонально рівноправними голосами. Їх діалогічна взаємодія формує складну текстурну мережу, в якій інструментальна партія виконує функції інтонаційного коментування, образної конкретизації та ритмічно-гармонічного моделювання драматургічного розвитку.

Гармонічна мова циклу характеризується поєднанням функціональної тональності з розвиненою хроматикою, активною модуляційною динамікою та використанням альтерованих акордових структур, що збагачують емоційно-семантичний спектр музики. Мелодика вирізняється кантиленністю, плавною лінарністю та періодичністю, формуючи пластичний, внутрішньо рухливий звуковий континуум. Типова вальсова ритмічна формула, що формує пульсуючу акомпанементну фактуру, також відзначається гнучкою агогікою: *rubato*, синкопування та варіативність внутрішньотактової акцентуації сприяють відчуттю метричної еластичності.

З погляду звукового втілення, виконання «Вальсів-пісень кохання» передбачає урахування стилістичних особливостей Брамсівської музики, зокрема балансування між камерною інтимністю та ансамблевою злагодженістю. Вокальна інтерпретація потребує гнучкого фразування, чіткої дикції та делікатного відтворення динамічних відтінків, тоді як піаністи мають забезпечити прозорість фактури та ритмічну основу, не перевантажуючи звукову тканину. Особливого значення набуває тембровий баланс на різних ансамблевих рівнях: між окре-

мими голосами, між голосом та інструментом, між голосами та інструментом, між учасниками фортепіанного дуету (Latham, 2002). Урахування цих рівнів буде сприяти формуванню цілісної драматургії у межах своєрідного «інтонаційного театру».

Окремої уваги потребує інтонаційна організація вокальних партій, що поєднує природність мовної просодії й кантиленної лінії з чіткою артикуляційно-фразовою структурою. Втім, варіаційний розвиток певних мотивних структур забезпечує процесуальність музичного мислення, дозволяючи детально відображувати зміни образно-емоційної парадигми: від інтимізованої елегійності до жартівливості та витонченої іронічності.

У цьому контексті темброво-регістрова та динаміко-агогічна параметризація є важливим чинником деталізації музично-образного змісту, забезпечуючи підкреслення афектів і нюансування мікродраматургічних зрушень. Водночас мініатюрність пісень зумовлює концентрованість музичного висловлювання, де кожен номер циклу функціонує як автономна мікросцена з власним розвитком, кульмінаційною зоною та каденційною завершеністю – своєрідний «мікротекст», що, однак, є частиною цілісного «макротексту».

При звуковому втіленні циклу пропонується звернути увагу на інтонаційно-семантичну кореляцію вербального та музичного рівнів. Вокальний чотириголосний склад (S–A–T–B) реалізує модель камерного музикування, в якій домінують принципи горизонтальної лінеарності та вертикальної гармонічної збалансованості. Природність фразування, агогічна й динамічна гнучкість вокальних партій мають органічно інтегруватися з фортепіанною фактурою, формуючи цілісну звукову тканину (Сіньюань, 2022: 129).

Фортепіанний дует постає як структурно й семантично рівнозначний компонент музичної організації, що виконує не лише супровідну, а й формотворчу, темброво-колеристичну та ритмоорганізаційну функції. Фактурна організація партій *Primo* і *Secondo* ґрунтується на принципах комплементарності та функціональної диференціації. Як підкреслювалося раніше, характерна для вальсового жанру тридольна метроритміка зазнає у Й. Брамса варіативної трансформації через синкопування, метричні зсуви та акцентуаційні зміни, що надає музичному руху внутрішньої динаміки

та пластичності. Унаслідок цього фортепіанна фактура набуває рис своєрідного «інструментального діалогу», в якому відбувається постійний обмін тематичними імпульсами як між партіями піаністів, так і у взаємодії з вокальним ансамблем.

Важливою ознакою звукової реалізації є також поліфонізація фактури, характерна для стилю Й. Брамса, яка забезпечує багатоплановість і глибину художнього висловлювання.

Узагальнюючи, інтерпретаційна модель має бути спрямована на досягнення ефекту камерної синергії, в межах якої вокальне чотириголосся та фортепіанна ансамблева фактура функціонують як взаємопов'язані й семантично взаємодоповнювальні компоненти єдиної музичної системи. Така інтеграція зумовлює формування багатовимірного художнього образу, забезпечує стилістичну диференційованість і драматургічну цілісність.

Висновки. Під час дослідження циклу «Вальси-пісні кохання» ор. 52 Й. Брамса для 4 солістів і фортепіанного дуету комплексно проаналізовано художню концепцію та особливості звукового втілення твору.

Доведено, що жанрово-стильова специфіка циклу визначається трансформацією вальсової моделі, забезпечуючи пластичність і внутрішню динаміку музичного руху. У цьому контексті вальсовість постає як онтологічний і семантичний чинник, що формує процесуальність та драматургічну цілісність циклу. Втім, інтонаційно-образна сфера циклу виявляє широкий спектр емоційних та поетичних відтінків, що підкреслюється різноманітними засобами музичної виразності.

Обґрунтовано, що ефективна виконавська інтерпретація циклу передбачає досягнення камерної ансамблевої синергії, яка реалізується через збалансованість тембрів, точність інтонаційно-декламаційного відтворення, акцентуаційність, агогічну гнучкість та поліфонічність фактури. Саме в межах такої взаємодії відбувається повноцінна актуалізація авторського задуму.

Отже, «Вальси-пісні кохання» ор. 52 постають як цілісний художньо-акустичний феномен, у якому поєднання жанрової, інтонаційної та виконавської складових забезпечує концептуальну єдність і розкриває потенціал подальших досліджень у площині міжсеміотичної взаємодії та інтерпретаційної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ: Музична Україна. 1990. 182 с.
2. Осока О. В. Театральність як базисний фактор музичної культури романтизму першої половини XIX століття: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства. Київ. 2011. 20 с.
3. Осока О. Танцювальність як фактор театральності в творчості композиторів-романтиків першої половини XIX століття. *Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2012. С. 124–132.
4. Петрова О. Пісні Й. Брамса ор. 57 (до питання композиційно-драматургічної цілісності циклу). *Вісник Націо-*

нальної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 208–313. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220569>.

5. Сіньюань М. Методологічні засади формування емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2022. № 28. С. 163–172. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.22>.

6. Latham A. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. 2002. URL: <https://www.scribd.com/doc/165792514/75080237-Johannes-Brahm> (дата звернення: 22.04.2026).

7. Para C. The role of musical construction in approaching and rendering OF Op. 52 Liebeslieder-walzer by Johannes Brahms. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*. 2025. Vol. 70, № 1. P. 185–194. DOI <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss1.10>.

8. Stark L. Brahms's vocal duets and quartets with piano: a guide with full texts and translations. Bloomington: Indiana University Press. 1998. P. 29–47. <https://iupress.org/9780253334022/brhmss-vocal-duets-and-quartets-with-piano/> (дата звернення: 22.04.2026).

REFERENCES

1. Markova O. (1990) *Intonatsiynist muzychnoho mystetstva*. [Intonation of musical art]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 1990. 182 s. [in Ukrainian].

2. Osoka O. V. (2011) *Teatralnist yak bazysnyi faktor muzychnoi kultury romantyzmu pershoi polovyny XIX stolittia*. [Danceability as a factor of theatricality in the work of romantic composers of the first half of the 19th century]: avtoref. dys. na здобuttia stupenia kand. mystetstvoznavstva. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].

3. Osoka O. (2012) *Tantsyuvallnist yak faktor teatralnosti v tvorchosti kompozytoriv-romantykyv pershoi polovyny XIX stolittia*. [Dance as a factor of theatricality in the work of romantic composers of the first half of the 19th century]. *Kyivske mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstva*, 124–132 [in Ukrainian].

4. Petrova O. (2020) *Pisni Y. Bramsa or. 57 (do pytannia kompozytsiino-dramaturhichnoi tsilnosti tsykladu)*. [Songs by J. Brahms op. 57 (on the issue of compositional and dramaturgical integrity of the cycle)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (2), 208–313. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220569> [in Ukrainian].

5. Siniuan M. (2022) *Metodolohichni zasady formuvannya emotsiyno-styl'ovoho vidchuttya fortepiannoyi muzyky kompozytoriv-romantykyv* [Methodological principles of forming emotional and stylistic feeling of piano music of romantic composers]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*, (28), 163–172. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.22> [in Ukrainian].

6. Latham A. (2022) *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. Retrieved from <https://www.scribd.com/doc/165792514/75080237-Johannes-Brahm>

7. Para C. (2025) The role of musical construction in approaching and rendering OF Op. 52 Liebeslieder-walzer by Johannes Brahms. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*, 70(1), 185–194. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss1.10>.

8. Stark, L. (1998). Brahms's vocal duets and quartets with piano: a guide with full texts and translations. Bloomington: Indiana University Press. pp. 29–47. Retrieved from <https://iupress.org/9780253334022/brhmss-vocal-duets-and-quartets-with-piano/>.

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)



Андрій ОТКИДАЧ,

orcid.org/0009-0008-1847-872X

аспірант кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) *andrii.i.otkydach@lpnu.ua*

АВТОРСТВО В ГЕНЕРАТИВНОМУ ДИЗАЙНІ: ТРИРІВНЕВА МОДЕЛЬ І ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ДИЗАЙНЕРА

У статті аналізується трансформація авторства в сучасній мистецькій та архітектурній теорії та практиці, яка зумовлена фундаментальним епістемологічним зрушенням від традиційних стратегій комп'ютеризації до парадигми автономних обчислень. Дослідження охоплює вивчення ролі дизайнера та архітектора в контексті використання алгоритмічних систем, параметричних моделей та методів машинного навчання, які трансформують проєктну та мистецьку діяльність від індивідуального формування форми до організації умов для автоматизованої генерації просторових рішень. Розглядається криза класичної романтичної моделі дизайнера або архітектора як одноосібного творця форми, чия інтуїція раніше виступала виключним джерелом проєкту. Акцентовано увагу на явищі «іншості» комп'ютерних систем, де алгоритм набуває рис інтелектуального агента, здатного до створення непередбачуваних «щасливих випадків», що ускладнює визначення статусу алгоритму як співавтора чи інструмента. Водночас зростають ризики «обчислювальної редукції» та непрозорості логіки «чорних скриньок» штучного інтелекту, що може призвести до втрати семантичної глибини та культурного контексту, наприклад, у житловому середовищі. Метою статті є теоретичне обґрунтування трансформації авторства в генеративному дизайні, а також концептуалізація трирівневої моделі авторства, що визначає нову ідентичність дизайнера як суб'єкта якісної інтерпретації обчислювального морфогенезу. На основі аналізу визначено, що за умов генеративного проєктування авторство трансформується в структуровану систему, яка охоплює три взаємопов'язані рівні: формалізацію, відбір та інтерпретацію. Формалізація передбачає створення генеративної моделі та схеми проєктування, де дизайнер/архітектор визначає правила та параметри майбутнього простору рішень. Вибір полягає у виборі варіантів відповідно до дизайнерських намірів, де контроль залишається за людиною навіть за умови автоматизованої оптимізації. Інтерпретація гарантує, що генеровані форми мають культурне, соціальне та функціональне значення, і не можуть бути делеговані алгоритму. Обґрунтовано, що модель співтворчості в генеративному дизайні не передбачає автономного авторства машини, оскільки алгоритм не має проєктного наміру та не здатний інтерпретувати результати. У новій парадигмі авторство пов'язується з відповідальністю за організацію процесу та обґрунтування проєктних рішень, відводячи дизайнеру/архітектору роль куратора, який поєднує обчислювальні можливості алгоритмів з контекстом. Розуміння дизайну як процесу прийняття рішень дає змогу інтегрувати генеративні методи в проєктну чи мистецьку практику, зберігаючи при цьому позицію автора як визначального чинника у формуванні просторових значень.

Ключові слова: генеративний дизайн, авторство, алгоритм, дизайнер, архітектор, теорія дизайну

Andrii OTKYDACH,

orcid.org/0009-0008-1847-872X

Postgraduate student at the Department of Design and Architecture Fundamentals
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) *andrii.i.otkydach@lpnu.ua*

AUTHORSHIP IN GENERATIVE DESIGN: A THREE-LEVEL MODEL AND DESIGNER'S RESPONSIBILITY

The article analyzes the transformation of authorship in contemporary artistic and architectural theory and practice, driven by a fundamental epistemological shift from traditional computerization strategies to the paradigm of autonomous computation. The study focuses on the changing roles of the designer and architect in the context of algorithmic systems, parametric models, and machine learning methods that transform design and artistic practice from individual form making to the organization of conditions for the automated generation of spatial solutions. The paper addresses the crisis of the classic romantic model of the designer or architect as the sole creator of form, whose intuition previously served as the project's exclusive source. Particular attention is given to the «otherness» in computer systems, where the algorithm acquires the characteristics of an intelligent agent capable of producing unpredictable «happy accidents», which complicates its classification as either a co-author or a tool. Simultaneously, the research highlights the increasing risks of «computational reduction» and the opacity of artificial intelligence «black boxes», which may lead to a loss

of semantic depth and cultural context, particularly within the residential environment. The purpose of the article is to provide a theoretical substantiation of the transformation of authorship in generative design and to conceptualize a three-level model of authorship that defines a new identity for the designer as a subject of qualitative interpretation of computational morphogenesis. Based on the analysis, within generative design, authorship takes the form of a structured system comprising three interrelated levels: formalization, selection, and interpretation. Formalization involves the creation of a generative model and a design schema where the designer/architect defines the rules and parameters of the future solution space. Selection refers to the evaluation and filtering of generated alternatives according to project intentions, with human control maintained even under automated optimization. Interpretation provides the generated forms with cultural, social, and functional meaning and cannot be delegated to an algorithm. It is argued that the co-creation model in generative design does not imply autonomous machine authorship, as algorithms lack project intent and the capacity to interpret outcomes. Within the emerging paradigm, authorship is associated with responsibility for structuring the process and justifying design decisions, positioning the designer or architect as a curator who integrates computational capabilities with contextual awareness. Understanding design as a decision-making process enables the integration of generative methods into projects or artistic practice while maintaining the author's position as a key factor in the formation of spatial meaning.

Key words: generative design, authorship, algorithm, designer, architect, design theory

Постановка проблеми. Сучасна архітектурна теорія та практика перебувають у стані фундаментального епістемологічного зсуву, зумовленого переходом від стратегій комп'ютеризації до парадигми автономних обчислень (*computation*) (Chew та ін., 2024) (Oxman, 2017). Використання алгоритмічних систем, параметричних моделей і методів машинного навчання трансформуює проєктну діяльність, зміщуючи фокус від індивідуального формотворення до організації умов, у межах яких просторові рішення генеруються автоматизовано (Oxman, 2017). Традиційна модель архітектора або дизайнера як «деміурга» або єдиного «творця форми» (*form-maker*), чия інтуїція та суб'єктивна воля є виключним джерелом проєктного рішення, виявляється неспроможною повноцінно пояснити процеси, що відбуваються в середовищі генеративного дизайну (Oxman, 2017). Якщо раніше цифрові інструменти використовувалися переважно для репрезентації та оцифрування вже сформованих ідей (комп'ютеризація), то сучасні генеративні алгоритми здатні до самостійного пошуку морфологічних станів, які не були апріорно закладені автором. Цей момент переходу від прямого моделювання об'єкта до створення логічних правил і параметрів його виникнення маркує кризу антропоцентричної моделі авторства, де архітектор більше не володіє повним інтелектуальним контролем над фінальним результатом (Terzidis, 2006).

Проблема суб'єктності творчого акту в умовах алгоритмічного морфогенезу набуває особливої гостроти через явище «іншості» комп'ютерних систем. Алгоритм перестає бути пасивним медіатором і набуває рис інтелектуального агента, здатного оперувати рівнями складності, що виходять за межі безпосередніх когнітивних можливостей людини (Terzidis, 2006). Здатність систем продукувати непередбачувані, але логічно обґрунтовані

рішення, які часто класифікуються як «щасливі випадки» (*happy accidents*), породжує теоретичну прогалину щодо визначення статусу алгоритму як «співавтора» або «інструмента» (Caetano та ін., 2020) (Terzidis, 2006) (Eleftherios, 2012).

Відсутність прозорості у логіці «чорних скриньок» (*black boxes*) штучного інтелекту обмежує можливість дизайнера/архітектора повноцінно обґрунтовувати та перевіряти отримані результати, що ставить під загрозу етичну та професійну відповідальність за проєктне рішення (Onatayo та ін., 2024).

Значення цієї проблеми у теоретичному вимірі полягає у необхідності нового бачення творчого акту не як одноразового вияву генія, а як ітеративного діалогу та «співтворчості» між людською інтенцією та обчислювальною автономією машини (Ayala-Monje & Ayala-García, 2022) (Yan та ін., 2025). У практичному вимірі актуальність дослідження зумовлена специфікою архітектурних завдань як «нечітко визначених», що вимагають від творця не лише кількісної оптимізації технічних параметрів, а й глибокої якісної інтерпретації простору. Існує реальний ризик «обчислювальної редукції», коли складні соціальні, культурні та феноменологічні аспекти житлового середовища нівелюються на користь вимірюваних показників енергоефективності чи конструктивної стабільності (Nourian та ін., 2023). Особливо критичним цей аспект стає у контексті глобальних викликів, таких як потреба у швидкій та якісній післявоєнній реконструкції міст, де необхідно поєднати обчислювальну потужність машини із збереженням «духу місця» (*genius loci*) та суб'єктивною волею автора. Отже, наукове розв'язання питання інтелектуального контролю в генеративних системах є стратегічно важливим для створення нової методології дизайну, яка б поєднувала обчислювальну потужність алгоритмів із незамінною людською здатністю до якісної

інтерпретації та етичного обґрунтування дизайнерських проєктних рішень.

Аналіз досліджень. Теоретичний фундамент дослідження генеративного дизайну (ГД) в архітектурному дискурсі пройшов шлях еволюції від інструментального розуміння обчислювальної техніки до визначення її як автономного епістемологічного середовища. Початковий етап вивчення теми, що припав на 1960-ті — 1970-ті роки, характеризувався спробами раціоналізації проєктного процесу через призму «наук про штучне» Г. Саймона (Bukhari, 2011). Проте справжній концептуальний зсув відбувся із розмежуванням стратегій «комп'ютеризації» (*computerization*), що обмежувалися оцифруванням існуючих ідей, та «обчислення» (*computation*), яке К. Терзідіс визначив як ітеративний процес генерації нових знань про форму (Terzidis, 2006). Це заклало основу для переходу від традиційного «творення форми» (*form-making*) до алгоритмічного «пошуку форми» (*form-finding*), де архітектор або митець проєктує не форму, а логіку її становлення. Протягом 1990-х років наукова література фокусувалася на біологічних метафорах та еволюційних алгоритмах, зокрема у працях Дж. Фрейзера, який запропонував модель «еволюційної архітектури» як коду, що орієнтований на генерування або відкриття численних нових альтернатив дизайну, які еволюціонують одна з одної в унікальні та несподівані рішення (Frazer, 2002) (Avital & Te'eni, 2009). Оксман розвинула ці ідеї, сформулювавши теорію параметричного дизайнерського мислення, де об'єктом маніпуляцій стають топологічна схема та асоціативні зв'язки (R. Oxman, 2006) (R. Oxman, 2017). Водночас виникла концепція «іншості» (*otherness*) Терзідіса, яка описує комп'ютер не як пасивний інструмент, а як інтелектуальний суб'єкт з власною індуктивною логікою, здатною до «щасливих випадків», що виходять за межі людської уяви (Terzidis, 2006).

Новітній етап досліджень, що розпочався після 2014 року, відзначається зростанням інтересу до методів генеративного дизайну, зокрема машинного навчання (ML), генеративно-змагальних мереж (GAN) та дифузійних моделей (Zhuang та ін., 2025) (Onatayo та ін., 2024) (Nourian та ін., 2023). У низці оглядових і прикладних досліджень Ч'ю З., Ян С., технічних підходів класифікують методи генеративного дизайну на «керовані знаннями» (*rule-based*) та «керовані даними» (*data-driven*), підкреслюючи домінування останніх у поточному десятилітті (Chew та ін., 2024) (Yan та ін., 2025). Проте саме цей технологічний стрибок оголив ряд нерозкритих та суперечливих аспектів,

які стають центром наукових дискусій. Гострим залишається питання розподіленого авторства та інтелектуального контролю в системі «людина — алгоритм» та суперечливий статус алгоритму: чи є він «співавтором», чи лише «вдосконалим олівцем» (Eleftherios, 2012). Водночас, в дослідженні М. Челані про переосмислення ролі комп'ютерного проєктування (CAD) в архітектурній освіті, від креслення та візуалізації до обчислювального підходу, наголошується щодо прогалини в розумінні явищі «чорної скриньки», оскільки відсутність прозорості обчислювальних процедур позбавляє архітектора або дизайнера можливості свідомого обґрунтування рішень (Celani, 2002).

Коли генеративний дизайн успішно оптимізує вимірювані параметри (енергоефективність, конструкції), але ігнорує семантичну глибину, культурний контекст та феноменологію житлового простору. Питання про те, чи здатна машина оперувати «духом місця» (*genius loci*) та вищими людськими потребами, залишається нерозв'язаним, що створює ризик появи «варіативності без змісту» — множини візуально складних, але функціонально порожніх форм. Аналіз наявних досліджень свідчить про те, що попри стрімкий технологічний розвиток, теоретичне осмислення авторства в архітектурному дискурсі залишається фрагментарним, а питання суб'єктності часто опиняється у «сліпій зоні» між повною автоматизацією та традиційною творчістю. Виявлені прогалини — зокрема явище «чорної скриньки», непрозорість алгоритмічних процедур та ризик «обчислювальної редукції» — створюють реальну загрозу втрати дизайнером, архітектором або митцем інтелектуального контролю над проєктним результатом. Криза традиційної антропоцентричної моделі творця вимагає не просто визнання можливостей штучного інтелекту, а формулювання нової методологічної бази, здатної гармонізувати обчислювальну потужність машини із суб'єктивною волею автора. У відповідь на ці виклики, у наступних розділах пропонується та обґрунтовується трирівнева модель авторства (формалізація, вибір, інтерпретація), яка дозволяє інтегрувати алгоритмічну автономію в прозорий процес співтворчості, де ключова роль дизайнера як відповідального суб'єкта залишається незмінною. Такий перехід від обговорення технічних засобів до аналізу процедурних рівнів управління дозволяє глибше розкрити механізми функціонування сучасного дизайнера в системі «людина — алгоритм».

Мета статті — теоретично обґрунтувати трансформацію авторства в генеративному дизайні,

запропонувати трирівневу модель авторства та обґрунтувати роль дизайнера як суб'єкта відповідальності.

Виклад основного матеріалу. Трансформація архітектурного проєктування в умовах «цифрового повороту» зумовила перехід від традиційних методів репрезентації до складних обчислювальних стратегій, де центральним об'єктом дослідження стає сам процес виникнення форми (Oxman, 2017) (Caetano та ін., 2020). Основне положення дослідження базується на фундаментальному розмежуванні понять «комп'ютеризація» та «обчислення», де останнє визначається як ітеративний процес утворення нових знань, що не були заздалегідь відомі автору (Terzidis, 2006). Встановлено науковий факт, що на відміну від комп'ютеризації, яка лише оцифровує та автоматизує ідеї, вже сформовані в уяві дизайнера, обчислення є «інформаційно-продукуючим» процесом, що збільшує обсяг і специфічність інформації в системі. Таким чином, обчислювальне проєктування постає не просто як інструмент малювання, а як автономне епістемологічне середовище для дослідження «дизайн-простору» (Nourian та ін., 2023).

Концептуальним ядром сучасної теорії є сприйняття алгоритму не як пасивного інструменту, а як сутності з власною логікою. Комп'ютерна логіка не є дзеркалом людського розуму, а являє собою паралельну логіку, здатну функціонувати на рівнях складності, що виходять за межі людської когнітивної досяжності (Eleftherios, 2012). Це породжує явище «щасливих випадків», що в науковому дискурсі трактується як «емерджентність» (поява нового) або нелінійне відхилення форми, яка виходить за межі передбачуваності результатів, часто не передбачених автором заздалегідь, проте залишаються логічно обґрунтованими в межах заданих правил (Caetano та ін., 2020) (Chaszar & Joyce, 2016). У цьому контексті дизайнерське чи архітектурне рішення перестає бути результатом лінійного творчого акту та набуває характеру варіаційного процесу. Хоча генеративні системи здатні ефективно працювати з великими просторами варіантів, вони не забезпечують їх змістовної інтерпретації чи контекстуальної адекватності (Zhuang та ін., 2025) (Yan та ін., 2025). Це дає підстави вважати, що цей фактор створює принципову різницю між генерацією та дизайном як культурно визначеною діяльністю.

Механізм трансляції людської творчої волі у машинний код реалізується через розробку «дизайнерської схеми» (Bukhari, 2011). Було виявлено тенденцію, коли архітектор/дизайнер припиняє проєктувати статичні «об'єкти», натомість

створює динамічну «матрицю правил» та топологічні взаємозв'язки (Oxman, 2017). Розвиваючи вищезазначені положення, доречно зазначити, що ефективність цього переходу залежить від здатності проєктувальника або архітектора формалізувати неявні знання про форму та простір у вигляді дискретних параметрів, використовуючи декларативні мови та граматики форми. У такій інтерпретації процес дискретизації та формалізації проєктних намірів, який призводить до звуження поля пошуку до релевантних параметрів, не є редукцією архітектурної сутності, а радше необхідною методологічною стратегією для перетворення нечітко визначеної проєктної проблеми на структурований простір обчислюваних альтернатив.

Генеративний дизайн як форма співтворчості між людиною та алгоритмічною системою, дозволяє критично оцінити межі цієї концепції (Ayala-Monje & Ayala-García, 2022) (Eleftherios, 2012). Як зазначають дослідники комп'ютерного дизайну, генеративні системи працюють за заданими правилами та не інтерпретують результати (Oxman, 2017) (Terzidis, 2006). У цьому контексті алгоритми не можуть розглядатися як повноцінні суб'єкти проєктування, оскільки не володіють наміром, відповідальністю та здатністю до інтерпретації. Їхня функція обмежується реалізацією заданих правил та параметрів обробки, тоді як формування змісту та значення просторового рішення залишається виключно людською діяльністю.

Встановлено модель «співтворчості» (*co-creation*), де авторство стає розподіленим: інтенція часто присвоюється архітектором постфактом, коли він виступає в ролі «селекціонера» або «куратора», який фільтрує емерджентні результати алгоритмічного пошуку (Ayala-Monje & Ayala-García, 2022). Подальший аналіз дозволяє перейти від загального твердження про трансформацію авторства в генеративному дизайні до його більш точної теоретичної інтерпретації як структурованого процесу, що включає кілька взаємопов'язаних рівнів. У рамках цього дослідження пропонується розглядати авторство в генеративному дизайні як трирівневу систему, що включає формалізацію, відбір та інтерпретацію, кожне з яких виконує певну функцію в процесі формування архітектурного рішення.

Перший рівень авторства пов'язаний з формалізацією проєктного завдання, тобто створенням генеративної моделі, в рамках якої визначаються параметри, обмеження та правила взаємодії елементів. Саме на цьому етапі закладається структура простору можливих рішень, а отже, визначаються потенційні напрямки формування форми.

Незважаючи на те, що подальша генерація відбувається автоматично, початкові умови моделі є результатом свідомого вибору дизайнера/архітектора, що дозволяє розглядати цей рівень як первинну форму авторського впливу.

Другий рівень пов'язаний з вибором генерованих варіантів, що передбачає оцінку отриманих конфігурацій за заданими критеріями або дизайнерськими намірами. На відміну від першого рівня, де авторство реалізується опосередковано через систему правил, на цьому етапі воно проявляється у вигляді вибіркового рішення, яке визначає, який з варіантів отримає подальший розвиток. Важливо наголосити, що навіть у випадках автоматизованої оптимізації критерії оцінки встановлюються людиною, яка зберігає контроль над процесом прийняття рішень за дизайнером/архітектором.

Третій рівень авторства пов'язаний з інтерпретацією результатів генерації, що передбачає надання генерованим формам семантичного, культурного та функціонального значення. Саме на цьому етапі відбувається перехід від абстрактної геометричної конфігурації до архітектурного рішення як такого. Інтерпретація включає співвіднесення отриманих варіантів з контекстом, сценаріями використання та якісними характеристиками простору, які неможливо повністю формалізувати. У цьому сенсі інтерпретація виступає як кінцевий та визначальний рівень авторства, який неможливо делегувати алгоритмічній системі.

Запропонована трирівнева модель дозволяє уточнити природу авторства в генеративному дизайні як процес, що не зводиться до моменту створення форми, а розгортається в часі через послідовність взаємодій між людиною та обчислювальною системою. Водночас кожен з рівнів має різний ступінь автоматизації, але жоден з них не передбачає автономного авторства алгоритму. Генеративна система може брати участь у формуванні варіантів, але не визначає їх значення та не відповідає за їх застосування.

У цьому контексті переосмислення авторства як категорії відповідальності набуває принципового значення. У той час як у традиційній моделі архітектурного проєктування відповідальність безпосередньо пов'язана з актом створення форми, у генеративному проєктуванні вона переноситься на рівень організації процесу та інтерпретації його результатів. Архітектор чи дизайнер не лише формує модель та обирає варіанти, а й приймає рішення щодо їх використання в конкретному просторовому та соціальному контексті. Саме ця здатність відповідально обирати та інтер-

претувати результати відрізняє людське авторство від алгоритмічної генерації.

Таким чином, авторство в генеративному дизайні не зникає і не розподіляється між людиною та алгоритмом у рівнозначний спосіб, а трансформується в багаторівневу структуру, в якій ключова роль належить дизайнеру/архітектору як суб'єкту, який визначає умови, здійснює вибір і надає сенсу результатам. Алгоритмічна система в цьому процесі виступає не як співтворець, а як інструмент, що розширює можливості дослідження простору рішень, не замінюючи при цьому позицію автора..

Висновки. Результати дослідження дозволяють обґрунтувати, що генеративний дизайн у сучасній архітектурі та дизайні постає не лише інструментом формоутворення, а й самостійним методологічним підходом, який трансформує структуру творчої та проєктної діяльності та переосмислює поняття авторства. У цьому підході дизайнерське або архітектурне рішення формується не безпосередньо, а через організацію умов, в рамках яких генерується набір можливих варіантів. Це зумовлює необхідність переходу від розуміння авторства як індивідуального акту створення форми до його тлумачення як процесуальної категорії.

В результаті дослідження було запропоновано трирівневу модель авторства в генеративному дизайні, що охоплює рівні формалізації, відбору та інтерпретації. Було встановлено, що в умовах генеративного дизайну авторство не зникає, а трансформується в межах цих рівнів, кожен з яких забезпечує окремий тип авторського впливу на результат. Формалізація визначає межі простору можливих рішень, відбір забезпечує їх критичну оцінку, а інтерпретація надає їм архітектурного сенсу та інтегрує їх у культурний та функціональний контексти. Водночас було встановлено, що жоден із зазначених рівнів не передбачає автономного авторства алгоритмічної системи.

Аналіз результатів дає підстави стверджувати, що алгоритмічну генерацію не можна ототожнювати з авторством, оскільки вона не передбачає наявності проєктного наміру, відповідальності та здатності інтерпретувати результати. З огляду на це, концепція співтворчості між людиною та обчислювальною системою потребує уточнення та не може тлумачитися як взаємодія рівноправних суб'єктів. Генеративний дизайн слід розглядати як розширене середовище проєктування, в якому алгоритм виконує функцію інструменту для дослідження простору рішень, тоді як визначення значення, вибір та прийняття проєктних рішень залишаються за дизайнером/архітектором.

Обґрунтовано, що в контексті генеративного дизайну відповідальність не розділяється між людиною та алгоритмом, а повністю належить дизайнеру/архітектору як суб'єкту, який визначає параметри моделі, обирає варіанти та приймає рішення щодо їх застосування. Саме відповідальність за надання сенсу результатам та функціональне заповнення простору є критерієм, який дозволяє відрізнити авторство від процесу автоматизованої генерації.

Теоретична значущість дослідження полягає у формуванні моделі авторства в генеративному дизайні як багаторівневого процесу, що поєднує формалізовану генерацію та людську інтерпретацію. Практична значущість полягає у застосуванні результатів для розробки обґрунтованих підходів до використання генеративних технологій у дизай-

нерській та архітектурній практиці з урахуванням соціальних та феноменологічних факторів.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленням аналізу авторства в контексті використання систем штучного інтелекту. Окремого дослідження потребує питання інтеграції генеративного дизайну в міждисциплінарні підходи, що поєднують обчислювальні методи з феноменологією, соціологією та культурною теорією.

Результати дослідження підтверджують, що генеративний дизайн не ліквідує авторство, а перетворює його на багаторівневу систему, де ключова роль належить дизайнеру чи архітектору як суб'єкту інтерпретації та відповідальності. Усвідомлення цієї трансформації є необхідною умовою розвитку теорії дизайну та відповідального застосування генеративних методів у дизайні та архітектурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Avital M., Te'eni D. From generative fit to generative capacity: exploring an emerging dimension of information systems design and task performance. *Information Systems Journal*. 2009. Т. 19, № 4. С. 345–367. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1365-2575.2007.00291.x> (дата звернення: 26.04.2026).
2. Ayala-Monje C., Ayala-García C. Generative Design: Co-Creation Process Between Designer and Computational Thinking. – *The European Conference on Arts, Design and Education 2022*. 2022. URL: <https://doi.org/10.22492/issn.2758-0989.2022.9> (дата звернення: 26.04.2026).
3. Bukhari F. A. A hierarchical evolutionary algorithmic design (HEAD) system for generating and evolving building design models: дис. 2011. URL: https://eprints.qut.edu.au/50964/1/Fakhri_Bukhari_Thesis.pdf (дата звернення: 26.04.2026).
4. Caetano I., Santos L., Leitão A. Computational design in architecture: Defining parametric, generative, and algorithmic design. *Frontiers of Architectural Research*. 2020. Т. 9, № 2. С. 287–300. URL: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.12.008> (дата звернення: 26.04.2026).
5. Celani M. G. C. Beyond analysis and representation in CAD: a new computational approach to design education: дис. 2002. 202 с. URL: <http://hdl.handle.net/1721.1/8016> (дата звернення: 26.04.2026).
6. Chaszar A., Joyce S. C. Generating freedom: Questions of flexibility in digital design and architectural computation. *International Journal of Architectural Computing*. 2016. Т. 14, № 2. С. 167–181. URL: <https://doi.org/10.1177/1478077116638945> (дата звернення: 26.04.2026).
7. Eleftherios S. Authorship in Algorithmic Architecture: from Peter Eisenman to Patrik Schumacher. 2012. URL: https://www.academia.edu/2288786/Authorship_in_Algorithmic_Architecture_from_Peter_Eisenman_to_Patrik_Schumacher (дата звернення: 26.04.2026).
8. Frazer J. Creative Design and the Generative Evolutionary Paradigm. *Creative Evolutionary Systems*. 2002. С. 253–274. URL: <https://doi.org/10.1016/b978-155860673-9/50047-1> (дата звернення: 26.04.2026).
9. Generative AI Applications in Architecture, Engineering, and Construction: Trends, Implications for Practice, Education & Imperatives for Upskilling—A Review / D. Onatayo та ін. *Architecture*. 2024. Т. 4, № 4. С. 877–902. URL: <https://doi.org/10.3390/architecture4040046> (дата звернення: 26.04.2026).
10. Generative Design in the Built Environment / Z. X. Chew та ін. *Automation in Construction*. 2024. Т. 166. С. 105638. URL: <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2024.105638> (дата звернення: 26.04.2026).
11. Generative Design Methodology and Framework Exploiting Designer-Algorithm Synergies / L. Gradišar та ін. *Buildings*. 2022. Т. 12, № 12. С. 2194. URL: <https://doi.org/10.3390/buildings12122194> (дата звернення: 26.04.2026).
12. Machine learning for generative architectural design: Advancements, opportunities, and challenges / X. Zhuang та ін. *Automation in Construction*. 2025. Т. 174. С. 106129. URL: <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2025.106129> (дата звернення: 26.04.2026).
13. Nourian P., Azadi S., Oval R. Generative Design in Architecture: From Mathematical Optimization to Grammatical Customization. *Computational Design and Digital Manufacturing*. Cham, 2023. С. 1–43. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-031-21167-6_1 (дата звернення: 26.04.2026).
14. Oxman R. Theory and design in the first digital age. *Design Studies*. 2006. Т. 27, № 3. С. 229–265. URL: <https://doi.org/10.1016/j.destud.2005.11.002> (дата звернення: 26.04.2026).
15. Oxman R. Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*. 2017. Т. 52. С. 4–39. URL: <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.06.001> (дата звернення: 26.04.2026).
16. Terzidis K. *Algorithmic Architecture*. Routledge, 2006. URL: <https://doi.org/10.4324/9780080461298> м
17. Yan S., Wu C., Zhang Y. Generative design for architectural spatial layouts: a review of technical approaches. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. 2025. С. 1–21. URL: <https://doi.org/10.1080/13467581.2025.2512235> (дата звернення: 26.04.2026).

REFERENCES

1. Avital, M., & Te'eni, D. (2009). From generative fit to generative capacity: exploring an emerging dimension of information systems design and task performance. *Information Systems Journal*, 19(4), 345–367. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2575.2007.00291.x>
2. Ayala-Monje, C., & Ayala-García, C. (2022). Generative Design: Co-Creation Process Between Designer and Computational Thinking. Y – *The European Conference on Arts, Design and Education 2022*. The International Academic Forum (IAFOR). <https://doi.org/10.22492/issn.2758-0989.2022.9>
3. Bukhari, F. A. (2011). *A hierarchical evolutionary algorithmic design (HEAD) system for generating and evolving building design models* [Thesis, Queensland University of Technology]. QUT ePrints. https://eprints.qut.edu.au/50964/1/Fakhri_Bukhari_Thesis.pdf
4. Caetano, I., Santos, L., & Leitão, A. (2020). Computational design in architecture: Defining parametric, generative, and algorithmic design. *Frontiers of Architectural Research*, 9(2), 287–300. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2019.12.008>
5. Celani, M. G. C. (2002). *Beyond analysis and representation in CAD : a new computational approach to design education* [Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. <http://hdl.handle.net/1721.1/8016>
6. Chaszar, A., & Joyce, S. C. (2016). Generating freedom: Questions of flexibility in digital design and architectural computation. *International Journal of Architectural Computing*, 14(2), 167–181. <https://doi.org/10.1177/1478077116638945>
7. Chew, Z. X., Wong, J. Y., Tang, Y. H., Yip, C. C., & Maul, T. (2024). Generative Design in the Built Environment. *Automation in Construction*, 166, 105638. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2024.105638>
8. Eleftherios, S. (2012). *Authorship in Algorithmic Architecture: from Peter Eisenman to Patrik Schumacher*. https://www.academia.edu/2288786/Authorship_in_Algorithmic_Architecture_from_Peter_Eisenman_to_Patrik_Schumacher
9. Frazer, J. (2002). Creative Design and the Generative Evolutionary Paradigm. Y *Creative Evolutionary Systems* (c. 253–274). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/b978-155860673-9/50047-1>
10. Gradišar, L., Klinc, R., Turk, Ž., & Dolenc, M. (2022). Generative Design Methodology and Framework Exploiting Designer-Algorithm Synergies. *Buildings*, 12(12), 2194. <https://doi.org/10.3390/buildings12122194>
11. Nourian, P., Azadi, S., & Oval, R. (2023). Generative Design in Architecture: From Mathematical Optimization to Grammatical Customization. Y *Computational Design and Digital Manufacturing* (c. 1–43). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-21167-6_1
12. Onatayo, D., Onososen, A., Oyediran, A. O., Oyediran, H., Arowoia, V., & Onatayo, E. (2024). Generative AI Applications in Architecture, Engineering, and Construction: Trends, Implications for Practice, Education & Imperatives for Upskilling—A Review. *Architecture*, 4(4), 877–902. <https://doi.org/10.3390/architecture4040046>
13. Oxman, R. (2006). Theory and design in the first digital age. *Design Studies*, 27(3), 229–265. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2005.11.002>
14. Oxman, R. (2017). Thinking difference: Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*, 52, 4–39. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.06.001>
15. Terzidis, K. (2006). *Algorithmic Architecture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080461298>
16. Yan, S., Wu, C., & Zhang, Y. (2025). Generative design for architectural spatial layouts: a review of technical approaches. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 1–21. <https://doi.org/10.1080/13467581.2025.2512235>
17. Zhuang, X., Zhu, P., Yang, A., & Caldas, L. (2025). Machine learning for generative architectural design: Advancements, opportunities, and challenges. *Automation in Construction*, 174, 106129. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2025.106129>

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 655.26:[7.05:655.24:159.946.4]:316.344.6-056:616.89-008.434.5
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-27>

Софія ПІДГУРСЬКА,
orcid.org/0009-0008-0362-0308
студентка I курсу магістратури факультету післядипломної освіти
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) gd.sofiapidgurska2004@gmail.com

Андрій БУДНИК,
orcid.org/0000-0002-0719-2231
кандидат мистецтвознавства, Заслужений художник України,
доцент кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) budnik_andriy@ukr.net

ІНКЛЮЗИВНА ТИПОГРАФІКА: ОГЛЯД ПІДХОДІВ ДО ПІДВИЩЕННЯ ЧИТАБЕЛЬНОСТІ ПРИ ДИСЛЕКСІЇ

У статті здійснено комплексний аналіз сучасних типографічних, когнітивних і дизайнерських підходів до підвищення читабельності текстів для осіб із дислексією в контексті розвитку інклюзивного дизайну. Актуальність дослідження зумовлена зростанням уваги до проблем доступності інформації та необхідністю адаптації текстових матеріалів до потреб людей із різними особливостями сприйняття. Особливий акцент зроблено на ролі типографічних параметрів у формуванні зручного для читання текстового середовища та на сучасних підходах до проєктування шрифтів у міжнародній практиці.

Метою дослідження є узагальнення сучасних типографічних підходів до підвищення читабельності тексту для людей із дислексією та аналіз принципів інклюзивного проєктування шрифтів. Методологічну основу становлять структурно-аналітичний, порівняльний і контент-аналіз наукових публікацій. У дослідженні здійснено порівняння спеціалізованих шрифтів для осіб із дислексією з універсальними гарнітурами, а також узагальнено основні параметри читабельності: форму літер, міжлітерні інтервали, пропорції та контраст штрихів.

Наукова новизна роботи полягає у систематизації міждисциплінарних наукових підходів до типографічного забезпечення читабельності тексту для осіб із дислексією. Узагальнення досліджень у галузях типографіки, когнітивної психології та інклюзивного дизайну дозволило сформувати структуроване уявлення про роль шрифтових параметрів у підвищенні доступності текстової інформації. У роботі запропоновано концептуалізацію типографічних чинників як інструменту інклюзивного проєктування, що може слугувати теоретичною основою для подальших прикладних досліджень у сфері дизайну.

Результати дослідження свідчать, що читабельність тексту залежить не лише від використання спеціальних шрифтів для дислексії, а насамперед від поєднання типографічних параметрів і можливості адаптації тексту до потреб читача. Найефективнішими є рішення, що передбачають оптимальні інтервали, збалансований контраст штрихів, чітку форму літер і персоналізацію відображення тексту.

Ключові слова: інклюзивний дизайн, дислексія, типографіка, читабельність, шрифтовий дизайн, доступність, когнітивна ергономіка

Sofia PIDHURSKA,
orcid.org/0009-0008-0362-0308
1st year master's student at the Faculty of Postgraduate Education
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) gd.sofiapidgurska2004@gmail.com

Andrii BUDNYK,
orcid.org/0000-0002-0719-2231
Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) budnik_andriy@ukr.net

INCLUSIVE TYPOGRAPHY: AN OVERVIEW OF APPROACHES TO IMPROVING READABILITY FOR PEOPLE WITH DYSLLEXIA

This article provides a comprehensive analysis of contemporary typographic, cognitive, and design approaches to improving the readability of texts for individuals with dyslexia in the context of the development of inclusive design. The relevance of the study stems from the growing attention to issues of information accessibility and the need to adapt textual

materials to the needs of people with different perceptual characteristics. Particular emphasis is placed on the role of typographic parameters in creating a reader-friendly text environment and on contemporary approaches to typeface design in international practice.

The aim of this study is to summarize current typographic approaches to improving text readability for people with dyslexia and to analyze the principles of inclusive typeface design. The methodological framework consists of structural-analytical, comparative, and content analysis of scientific publications. The study compares specialized fonts for people with dyslexia with universal typefaces and summarizes the main parameters of readability: letterforms, letter spacing, proportions, and stroke contrast.

The scientific novelty of this work lies in the systematization of interdisciplinary scientific approaches to typographic strategies for improving text readability for individuals with dyslexia. A synthesis of research in the fields of typography, cognitive psychology, and inclusive design has enabled the formation of a structured understanding of the role of typographic parameters in enhancing the accessibility of textual information. The work proposes a conceptualization of typographic factors as a tool for inclusive design, which can serve as a theoretical foundation for further applied research in the field of design.

The study's findings indicate that text readability depends not only on the use of special fonts for dyslexia, but primarily on a combination of typographic parameters and the ability to adapt the text to the reader's needs. The most effective solutions are those that incorporate optimal spacing, balanced stroke contrast, clear letterforms, and personalized text display.

Key words: inclusive design, dyslexia, typography, readability, font design, accessibility, cognitive ergonomics.

Постановка проблеми. Проблема підвищення читабельності тексту для людей із дислексією набула значної уваги у сучасних дослідженнях дизайну та когнітивної психології. Дислексія впливає на швидкість розпізнавання слів, стабільність фіксацій погляду та точність читання, що ускладнює процес сприйняття тексту. У зв'язку з цим перед графічним дизайном постає завдання створення типографічних рішень, які сприятимуть зменшенню труднощів читання та забезпечуватимуть доступність текстової інформації. Особливої актуальності ця проблема набуває в умовах поширення цифрових платформ, що стали основним середовищем взаємодії користувача з текстом.

Аналіз досліджень. У сучасній науковій літературі проблема читабельності тексту для осіб із дислексією розглядається крізь призму впливу типографічних параметрів на процес читання. Зокрема, досліджуються питання форми літер, міжлітерного та міжрядкового інтервалу, розміру шрифту, контрастності та структури текстового набору (K. Cheng, J. Pohlen, N. Arya, S. Saraswat, S. P. Lal). Значна увага приділяється емпіричним методам оцінювання читабельності, зокрема айтрекінгу та аналізу швидкості читання (T. Medved, N. Algharabali, B. A. O'Brien, J. S. Mansfield, G. E. Legge).

Окремий напрям досліджень присвячено ефективності спеціалізованих шрифтів для людей із дислексією, результати яких залишаються неоднозначними: частина науковців підтверджує їхню доцільність, тоді як інші заперечують суттєвий вплив на швидкість і якість читання (L. Rello, M. Pielot, M.-C. Marcos, R. Carlini, H. Joseph, D. Powell, S. Kuster, M. van Weerdenburg, A. M. T. Bosman, N. Karatay, E. Ünal).

Поряд із цим, сучасні підходи акцентують увагу на принципах інклюзивного дизайну як комплекс-

ного проектування текстового середовища, що враховує різноманітність користувачів і можливість адаптації матеріалу (J. Clarkson, R. Coleman, S. Keates, C. Lebbon, M. C. Camargo, J. A. Barela, L. F. Teixeira, L. C. Paschoarelli, J. Sykes). Практичні рекомендації щодо оформлення текстів для осіб із дислексією також відображені у спеціалізованих настановах і методичних матеріалах (British Dyslexia Association, С. В. Харицька).

Мета статті. Комплексний аналіз сучасних теоретичних і практичних підходів до проектування інклюзивних шрифтів, спрямованих на підвищення читабельності тексту для людей із дислексією, а також визначення ключових типографічних чинників, що формують ефективні рішення у цифровому та друкованому середовищі.

Основний виклад матеріалу. Дослідження ґрунтується на поєднанні системного підходу, психологічного аналізу та порівняльного вивчення сучасних типографічних практик. Читання розглядається як комплексний процес, у якому взаємодіють зорове сприймання, мовна структура тексту та графічні параметри шрифтового оформлення. Системний аналіз дозволяє досліджувати не лише окремі елементи типографічної конструкції, а й їхню взаємодію в межах цілісної моделі доступного читання. Теоретичним підґрунтям такого підходу є дослідження конструкції шрифту, зокрема праця К. Ченг, де підкреслюється значення пропорцій знаків, контрформ і міжлітерного простору для забезпечення читабельності тексту (Cheng K., 2005).

Типографічні параметри відіграють важливу роль у забезпеченні комфортного сприйняття тексту, оскільки вони впливають на швидкість і точність читання. Як зазначає у своїй роботі Й. Полен, навіть незначна зміна товщини штриха або пропорцій літер може змінювати загальне сприй-

няття текстового масиву та розбірливість символів у безперервному читанні (Pohlen J., 2010). У дослідженні, яке провели Н. Арія, Ш. Сарасват та С. П. Лал (2023), зазначалось: «Типографіка є ключовим аспектом дизайну, який істотно впливає на те, як письмовий контент сприймається та розуміється», що підкреслює важливість коректного підбору шрифту, кегля та міжрядкових інтервалів для різних груп читачів. Автори також наголошують, що традиційні формули читабельності часто не здатні врахувати складність сучасної типографіки та цифрових середовищ читання, тому оцінювання читабельності потребує сучасних методів, зокрема відстеження рухів очей. Завдяки таким підходам стає можливим визначити, які типографічні рішення знижують когнітивне навантаження та підвищують доступність тексту, особливо для читачів із порушеннями читання, включно з дислексією. Застосування eye-tracking, метод дослідження відстеження руху очей, який дозволяє об'єктивно оцінити процес читання шляхом фіксації тривалості погляду, кількості регресій та траєкторії зорового сканування тексту, підходу детально розглянуто у роботі Т. Медвед, А. Подлесек і К. Можина (2024), де аналізується зв'язок форми гарнітури з показниками фіксацій, регресій та швидкості читання, що дозволяє об'єктивізувати оцінку впливу типографічних параметрів. Завдяки таким підходам стає можливим визначити, які типографічні рішення знижують когнітивне навантаження та підвищують доступність тексту, особливо для читачів із порушеннями читання, включно з дислексією. Подібні висновки підтверджує Н. Алгарабалі (2025), яка експериментально доводить, що варіації кегля, насиченості та інтервалів можуть впливати на результати контрольованого читання з обмеженням часу, змінюючи рівень розуміння тексту.

У сучасних дослідженнях читабельності тексту методика експериментального порівняння шрифтів застосовується як основа оцінки ефективності типографічних рішень. С. Харицька (2024) у своїй статті підкреслює, що застосування спеціально адаптованих шрифтів і форматування текстів покращує сприйняття навчального матеріалу студентами з дислексією, зменшуючи когнітивне навантаження. У ширшому контексті інклюзивного дизайну це узгоджується з концепцією «Inclusive Design: Design for the Whole Population» («Інклюзивний дизайн: дизайн для всього населення»), яка наголошує на врахуванні різноманітності користувачів ще на етапі проектування візуальної комунікації (Clarkson J., Coleman R., Keates S. & Lebbon C., 2003). Наративний огляд

літератури, проведений М. К. Камарго, Барела Ж. Анжелло, Тейшейра Л. Фарія, Л. К. Пашоареллі (2024), узагальнив рекомендації щодо форматування текстів для людей із дислексією, спираючись на 19 досліджень та порівнюючи їх із Dyslexia Style Guide (Посібник із стилю для осіб із дислексією), DSG, British Dyslexia Association (Британська асоціація дислексії) (2023). Дослідження показало, що найчастіше узгоджуються рекомендації щодо використання шрифтів без засічок (Arial (рис. 1), Helvetica (рис. 2), Verdana (рис. 3), Tahoma (рис. 4), Century Gothic (рис. 5), Trebuchet (рис. 6)), помірного збільшення розміру шрифту (12–14 pt), лінійного інтервалу (приблизно 150%) та лівого вирівнювання тексту. Водночас, багато аспектів залишаються недостатньо вивченими: наприклад, застосування підкреслення, виділення гіперпосилань, використання зеленого, червоного чи рожевого кольорів та медіа для друку.

Arial

The quick brown fox jumps over the lazy dog
Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 1. Текст, написаний шрифтом «Arial».
Знімок екрану

Helvetica

The quick brown fox jumps over the lazy dog
Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 2. Текст, написаний шрифтом «Helvetica».
Знімок екрану

Verdana

The quick brown fox jumps over the lazy dog
Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 3. Текст, написаний шрифтом «Verdana».
Знімок екрану

Tahoma

The quick brown fox jumps over the lazy dog

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm

Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 4. Текст, написаний шрифтом «Tahoma». Знімок екрану

Century Gothic

The quick brown fox jumps over the lazy dog

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm

Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 5. Текст, написаний шрифтом «Century Gothic». Знімок екрану

Trebuchet MS

The quick brown fox jumps over the lazy dog

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm

Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 6. Текст, написаний шрифтом «Trebuchet MS». Знімок екрану

Експериментальні дослідження демонструють, що ключовими факторами читабельності є розмір шрифту та загальна організація тексту. Так, збільшення кегля підвищує швидкість і точність читання у читачів із дислексією (O'Brien B. A., Mansfield J. S. & Legge G. E., 2005; Rello L., Pielot M., Marcos M.-C. & Carlini R., 2013). У дисертації Дж. Сайкса (2008) показано, що дизайн друкованих матеріалів із урахуванням потреб дислексичних читачів покращує розуміння та легкість читання у навчальному контексті. Подібні висновки підтверджує інша робота (Joseph H. & Powell D., 2022), у якій порівнювали спеціальний шрифт Dyslexie (рис. 7) із стандартним Calibri (рис. 8), контролюючи інтервали між літерами та словами. Результати показали, що шрифт не підвищував швидкість або точність читання слів і абзаців, хоча невелику перевагу спостерігали у завданнях швидкого розпізнавання літер. Критич-

ний аналіз Dyslexie (рис. 7) підтвердив, що ефективність читання більше залежить від міжлітерних відстаней, висоти літер, контрастності та організації тексту, ніж від форми шрифту (Kuster S., van Weerdenburg M. & Bosman A. M. T., 2017).

Dyslexie Font revolutionizes readability for individuals with dyslexia by focusing on legibility and challenges that dyslexics have while reading. Designed by Christian Boer, dyslexic himself.

This website is in Dyslexie Font

Рис. 7. Текст, написаний шрифтом «Dyslexie». Знімок екрану

Calibri

The quick brown fox jumps over the lazy dog

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm

Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Рис. 8. Текст, написаний шрифтом «Calibri». Знімок екрану

Інші дослідження демонструють позитивний вплив спеціалізованого шрифту OpenDyslexic (рис. 9) на швидкість, точність, просодійну виразність і розуміння тексту у учнів із дислексією (Karataş N. & Ünal E., 2023). Для кирилиці та інклюзивного дизайну виділяють шрифти Inclusion.ukr (рис. 10), Dysfont (рис. 11), які забезпечують чітку форму літер і несиметричні елементи для уникнення плутанини b/d або a/g.

OpenDyslexic

Рис. 9. Текст, написаний шрифтом «OpenDyslexic». Знімок екрану

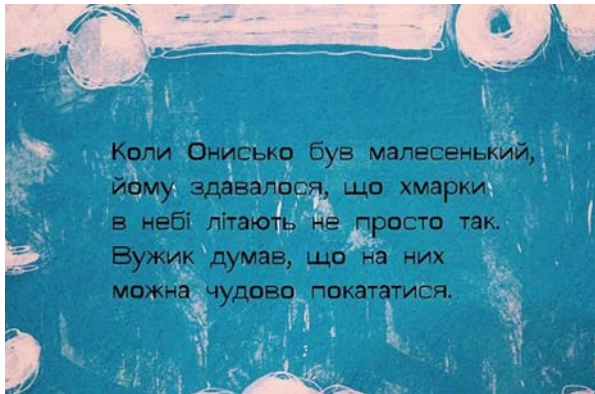


Рис. 10. Текст, написаний шрифтом «Inclusion.ukr». Знімок екрану

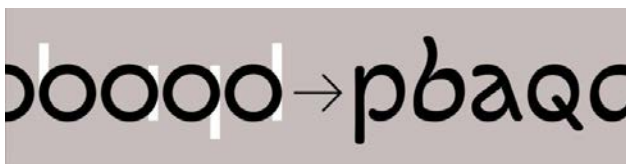


Рис. 11. Текст, написаний шрифтом «Dysfont». Знімок екрану

Аналіз конструктивних характеристик інклюзивних шрифтів показує наявність спільних ознак – збільшена x-height (висота малих літер), відкриті внутрішні простори знаків та зменшена симетричність форм, що підвищує впізнаваність символів і зменшує плутанину між подібними літерами. Сукупний аналіз експериментальних і оглядових досліджень підтверджує, що вирішальне значення для читання мають базові типографічні параметри – розмір шрифту, пропорції

знаків, міжрядкові і міжлітерні інтервали, контраст і структурна організація тексту. Ефекти окремих спеціалізованих шрифтів локальні та нестабільні, тоді як універсальні параметри демонструють відтворювані покращення. Найбільш узгоджені результати щодо розміру шрифту: збільшення кеглю підвищує швидкість і точність читання у читачів із дислексією, тоді як зміни міжлітерних інтервалів мають другорядний ефект.

Висновки. Аналіз сучасних досліджень і практичних шрифтів показав, що інклюзивні типографічні рішення здатні полегшувати розпізнавання окремих літер та сприяти більш стабільному зоровому сприйняттю тексту у людей із дислексією. Спостережено, що ключовими параметрами, які впливають на читабельність, є: висота малих літер, внутрішні порожнини літер, асиметричність знаків, товщина штрихів та загальна просторово-структурна організація тексту.

Використання спеціалізованих шрифтів, таких як Inclusion.ukr, Dysfont, у поєднанні з відповідним форматуванням тексту, може зменшувати типові помилки при читанні і підвищувати зручність сприйняття навчальних і інформаційних матеріалів. Узагальнені дані дають підстави для подальшого розвитку інклюзивного шрифтового дизайну в українському контексті та його адаптації до потреб різних груп користувачів із дислексією. Матеріали дослідження можуть бути використані для практичних рекомендацій у графічному та веб-дизайні, а також у розробці навчальних текстів, електронних ресурсів і цифрових платформ з підвищеною доступністю для людей із дислексією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Харицька С. В. Подолання проблем дислексії у студентів вищих закладів освіти. *Психологія та освіта*. 2024. № 3 (12). С. 45–59. URL: <https://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2024/97/35.pdf> (дата звернення: 22.03.2026).
2. Algharabali N. The effects of typographic features in timed reading comprehension. *Frontiers in Languages and Studies*. 2025. URL: <https://journals.bilpubgroup.com/index.php/fls/article/view/9917/6336> (дата звернення: 22.03.2026).
3. Arial. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/arial> (дата звернення: 22.03.2026).
4. Arya N., Saraswat S., Lal S. P. Understanding the assessment methods for readability and legibility in typography: A systematic review. *Biological Forum*. 2023. Vol. 15, № 1. P. 118–125. URL: https://www.researchgate.net/publication/384241495_Understanding_the_Assessment_Methods_for_Readability_and_Legibility_in_Typography_A_Systematic_Review (дата звернення: 22.03.2026).
5. British Dyslexia Association. *Dyslexia style guide*. 2023. URL: <https://www.bumc.bu.edu/jmedday/files/2025/05/Dyslexia-Style-Guide-2023-BDA-Style-Guide-2023.pdf> (дата звернення: 22.03.2026).
6. Calibri. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/calibri> (дата звернення: 22.03.2026).
7. Camargo M. C., Barela J. A., Teixeira L. F., Paschoarelli L. C. Facilitating reading for people with dyslexia: A narrative review of recommendations for text formatting. *InfoDesign*. 2024. Vol. 21, № 2. URL: https://www.researchgate.net/publication/386067928_Facilitating_reading_for_people_with_dyslexia_a_narrative_review_of_recommendations_for_text_formatting (дата звернення: 22.03.2026).
8. Century Gothic. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/century-gothic> (дата звернення: 22.03.2026).
9. Cheng K. *Designing type*. New Haven: Yale University Press, 2005. URL: https://design.media-university.de/Cologne/F5_Type/Designing_Type_Karen_Cheng.pdf (дата звернення: 22.03.2026).
10. Clarkson J., Coleman R., Keates S., Lebbon C. (Eds.). *Inclusive design: Design for the whole population*. London: Springer, 2003. URL: <https://www.scribd.com/document/456215193/Roger-Coleman-Cherie-Lebbon-John-Clarkson-Simeon-Keates-auth-John-Clarkson-Simeon-Keates-Roger-Coleman-Cherie-Lebbon-eds-Inclusive-Desi> (дата звернення: 22.03.2026).

11. Dysfont. *Type*. URL: <https://www.dysfont.com/> (дата звернення: 22.03.2026).
12. Dyslexie. *Type*. URL: <https://dyslexiefont.com/en/> (дата звернення: 22.03.2026).
13. Helvetica. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/helvetica> (дата звернення: 22.03.2026).
14. Inclusion.ukr. *Type*. URL: <https://github.com/Social-Synergy/inclusion-UKR> (дата звернення: 22.03.2026).
15. Joseph H., Powell D. Does a specialist typeface affect how fluently children with and without dyslexia process letters, words and passages? *Journal of Cognitive Psychology*. 2022. Vol. 34, № 5. P. 567–582. URL: <https://surl.li/mnqiaz> (дата звернення: 22.03.2026).
16. Karatay N., Ünal E. The effect of OpenDyslexic font on fluent reading and reading comprehension skills of students with dyslexia. *TAY Journal*. 2023. Vol. 7, № 1. P. 232–264. URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2570083> (дата звернення: 22.03.2026).
17. Kuster S., van Weerdenburg M., Bosman A. M. T. Dyslexie font does not benefit reading in children with or without dyslexia. *Annals of Dyslexia*. 2017. Vol. 67, № 2. P. 127–146. URL: https://www.researchgate.net/publication/321510456_Dyslexie_font_does_not_benefit_reading_in_children_with_or_without_dyslexia (дата звернення: 22.03.2026).
18. Medved T., Podlesek A., Možina K. Eye-tracking study on reading fluency in relation to typeface shape. *Applied Sciences*. 2024. Vol. 15. URL: <https://www.mdpi.com/2076-3417/15/1/326> (дата звернення: 22.03.2026).
19. O'Brien B. A., Mansfield J. S., Legge G. E. The effect of print size on reading speed in dyslexia. *Journal of Research in Reading*. 2005. Vol. 28, № 3. P. 332–349. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC1427019/> (дата звернення: 22.03.2026).
20. OpenDyslexic. *Type*. URL: <https://opendyslexic.org/> (дата звернення: 22.03.2026).
21. Pohlen J. *Letter fountain: Typography, graphic design and the written word*. Köln: Taschen, 2010. URL: <https://www.scribd.com/document/364420404/235098554-Letter-Fountain-pdf> (дата звернення: 22.03.2026).
22. Rello L., Pilot M., Marcos M.-C., Carlini R. Size matters (spacing not): 18 points for a dyslexic-friendly Wikipedia. *Proceedings of the 15th International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility (ASSETS '13)*. 2013. P. 125–132. URL: <https://piet.org/pubs/Rello2013-W4A-SizeMatters.pdf> (дата звернення: 22.03.2026).
23. Sykes J. *Dyslexia, design and reading: Making print work for college students with dyslexia*. York: University of York, 2008. URL: <https://www.proquest.com/openview/1d9eaa6a3b0145d34b0d284c650d7cc6/1> (дата звернення: 22.03.2026).
24. Tahoma. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/tahoma> (дата звернення: 22.03.2026).
25. Trebuchet MS. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/trebuchet-ms> (дата звернення: 22.03.2026).
26. Verdana. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/verdana> (дата звернення: 22.03.2026).

REFERENCES

1. Kharytska S. V. (2024) Podolannia problem dysleksii u studentiv vyshchykh zakladiv osvity [Overcoming dyslexia problems in students of higher education institutions]. *Psykhohiia ta osvita*. No. 3 (12). P. 45–59. URL: <https://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2024/97/35.pdf> [in Ukrainian]. (accessed March 22, 2026).
2. Algharabali N. (2025) The effects of typographic features in timed reading comprehension. *Frontiers in Languages and Studies*. URL: <https://journals.bilpubgroup.com/index.php/fls/article/view/9917/6336> (accessed March 22, 2026).
3. Arial. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/arial> (accessed March 22, 2026).
4. Arya N., Saraswat S., Lal S. P. (2023) Understanding the assessment methods for readability and legibility in typography: A systematic review. *Biological Forum*. Vol. 15, № 1. P. 118–125. URL: https://www.researchgate.net/publication/384241495_Understanding_the_Assessment_Methods_for_Readability_and_Legibility_in_Typography_A_Systematic_Review (accessed March 22, 2026).
5. British Dyslexia Association. *Dyslexia style guide*. (2023) URL: <https://www.bumc.bu.edu/jmedday/files/2025/05/Dyslexia-Style-Guide-2023-BDA-Style-Guide-2023.pdf> (accessed March 22, 2026).
6. Calibri. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/calibri> (accessed March 22, 2026).
7. Camargo M. C., Barela J. A., Teixeira L. F., Paschoarelli L. C. (2024) Facilitating reading for people with dyslexia: A narrative review of recommendations for text formatting. *InfoDesign*. Vol. 21, № 2. URL: https://www.researchgate.net/publication/386067928_Facilitating_reading_for_people_with_dyslexia_a_narrative_review_of_recommendations_for_text_formatting (accessed March 22, 2026).
8. Century Gothic. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/century-gothic> (accessed March 22, 2026).
9. Cheng K. (2005) *Designing type*. New Haven: Yale University Press. URL: https://design.media-university.de/Cologne/F5_Typo/Designing_Type_Karen_Cheng.pdf (accessed March 22, 2026).
10. Clarkson J., Coleman R., Keates S., Lebbon C. (2003) *Inclusive design: Design for the whole population*. London: Springer. URL: <https://surli.cc/uybgju> (accessed March 22, 2026).
11. Dysfont. *Type*. URL: <https://www.dysfont.com/> (accessed March 22, 2026).
12. Dyslexie. *Type*. URL: <https://dyslexiefont.com/en/> (accessed March 22, 2026).
13. Helvetica. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/helvetica> (accessed March 22, 2026).
14. Inclusion.ukr. *Type*. URL: <https://github.com/Social-Synergy/inclusion-UKR> (accessed March 22, 2026).
15. Joseph H., Powell D. (2022) Does a specialist typeface affect how fluently children with and without dyslexia process letters, words and passages? *Journal of Cognitive Psychology*. Vol. 34, № 5. P. 567–582. URL: <https://surl.li/mnqiaz> (accessed March 22, 2026).
16. Karatay N., Ünal E. (2023) The effect of OpenDyslexic font on fluent reading and reading comprehension skills of students with dyslexia. *TAY Journal*. Vol. 7, № 1. P. 232–264. URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2570083> (accessed March 22, 2026).

17. Kuster S., van Weerdenburg M., Bosman A. M. T. (2017) Dyslexie font does not benefit reading in children with or without dyslexia. *Annals of Dyslexia*. Vol. 67, № 2. P. 127–146. URL: https://www.researchgate.net/publication/321510456_Dyslexie_font_does_not_benefit_reading_in_children_with_or_without_dyslexia (accessed March 22, 2026).
18. Medved T., Podlesek A., Možina K. (2024) Eye-tracking study on reading fluency in relation to typeface shape. *Applied Sciences*. Vol. 15. URL: <https://www.mdpi.com/2076-3417/15/1/326> (accessed March 22, 2026).
19. O'Brien B. A., Mansfield J. S., Legge G. E. (2005) The effect of print size on reading speed in dyslexia. *Journal of Research in Reading*. Vol. 28, № 3. P. 332–349. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC1427019/> (accessed March 22, 2026).
20. OpenDyslexic. *Type*. URL: <https://opendyslexic.org/> (accessed March 22, 2026).
21. Pohlen J. (2010) *Letter fountain: Typography, graphic design and the written word*. Köln: Taschen, URL: <https://www.scribd.com/document/364420404/235098554-Letter-Fountain-pdf> (accessed March 22, 2026).
22. Rello L., Pielot M., Marcos M.-C., Carlini R. (2013) Size matters (spacing not): 18 points for a dyslexic-friendly Wikipedia. *Proceedings of the 15th International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility (ASSETS '13)*. P. 125–132. URL: <https://pietot.org/pubs/Rello2013-W4A-SizeMatters.pdf> (accessed March 22, 2026).
23. Sykes J. (2008) *Dyslexia, design and reading: Making print work for college students with dyslexia*. York: University of York. URL: <https://www.proquest.com/openview/1d9eaa6a3b0145d34b0d284c650d7cc6/1> (accessed March 22, 2026).
24. Tahoma. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/tahoma> (accessed March 22, 2026).
25. Trebuchet MS. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/trebuchet-ms> (accessed March 22, 2026).
26. Verdana. *Type*. URL: <https://online-fonts.com/fonts/verda> (accessed March 22, 2026).

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)



Марина ПОНОМАРЕНКО,

orcid.org/0000-0002-2406-408X

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

доцентка кафедри образотворчого мистецтва

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) *el.mari@ukr.net*

ЗОБРАЖЕННЯ ПІДЛОГИ-ШАХІВНИЦІ В САКРАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: СИМВОЛІКА ТА ПЛАСТИЧНІ РІШЕННЯ

У статті розглянуто символіку шахів у контексті релігійного мистецтва живопису. Традиційно, зображення шахів у творах образотворчого мистецтва трактується як боротьба між силами Добра і Зла, що ґрунтується на протиставленні чорного і білого кольорів шахівниці та фігур. У даному дослідженні запропоновано альтернативне прочитання символіки шахової підлоги, засноване на значенні квадрата як модуля ігрової дошки, що ототожнювався з циклічним рухом Всесвіту, де впорядкованість і регулярність корелюють із хаосом. Встановлено, що в контексті середньовічного релігійного світогляду, де бінарна опозиція «Життя – Смерть» трансформується у формулу «Життя – Смерть – Воскресіння», образ шахів (шахова підлога) виступає метафорою саме цієї тріади. Це відповідає законам світоустрою (правилам гри), де останній шаховий хід – неминуча земна Смерть (мат) – є початком подорожі душі в метафізичний простір духовної трансформації. **Мета статті** – дослідження особливостей символіки та іконографії зображень підлоги-шахівниці у творах релігійного живопису. Мета та завдання обумовили застосування компаративістики, герменевтики, іконографічного і порівняльного аналізу як основних **методів дослідження**. На прикладах творів європейського живопису проаналізовано і досліджено символіку, стилістику, композиційну структуру зображень за сюжетами Біблії. Представлено композиції із зображенням підлоги-шахівниці, виконані у період 1394–1510 рр. та уперше встановлено зв'язки з українським живописом ХХІ ст. В результаті дослідження встановлено, що у релігійному мистецтві зображення підлоги-шахівниці постає як метафоричне поле невидимої брані, яку християнин веде на землі, долаючи спокуси і маючи можливість зробити той самий «останній хід» до спасіння. Зроблено висновки, що тематика творів із зображенням підлоги-шахівниці в релігійному мистецтві це – *memento mori*, де сюжетом є шахова гра людини зі Смертю та композиції з Євангельського і Богородичного циклів, де центральним сюжетом є Благовіщення.

Ключові слова: підлога, шахівниця, гра, релігійний живопис, сюжети Біблії, Благовіщення, *memento mori*.

Maryna PONOMARENKO,

orcid.org/0000-0002-2406-408X

PhD in Fine Art,

Associate Professor at the Department of Fine Arts

South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky

(Odesa, Ukraine) *el.mari@ukr.net*

THE REPRESENTATION OF THE CHESSBOARD FLOOR IN SACRAL PAINTING: SYMBOLISM AND PLASTIC SOLUTIONS

This article examines the symbolism of chess within the context of religious painting. Traditionally, the depiction of chess in works of fine art is interpreted as a struggle between the forces of Good and Evil, grounded in the opposition of the black and white colors of the chessboard and its pieces. The present study proposes an alternative reading of the symbolism of the chessboard floor, based on the significance of the square as the modular unit of the game board, which was identified with the cyclical motion of the Universe, where order and regularity correlate with chaos. It is established that within the framework of the medieval religious worldview – wherein the binary opposition of «Life – Death» transforms into the formula «Life – Death – Resurrection» – the image of chess (the chessboard floor) functions as a metaphor for this very triad. This corresponds to the laws of cosmic order (the rules of the game), where the final chess move – inevitable earthly Death (checkmate) – constitutes the beginning of the soul's journey into the metaphysical space of spiritual transformation. The purpose of this article is to investigate the distinctive features of symbolism and iconography in representations of the chessboard floor within religious painting. The aim and objectives have necessitated the application of comparative studies, hermeneutics, and iconographic and comparative analysis as the primary research methods. Drawing on examples from European painting, the study analyzes and explores the symbolism, stylistics, and compositional structure of depictions based on biblical narratives. Compositions featuring the chessboard floor, executed

between 1394–1510, are presented, and for the first time, connections with Ukrainian painting of the 21st century are established. As a result of the research, it is determined that in religious art, the depiction of the chessboard floor emerges as a metaphorical field of the invisible spiritual battle that the Christian wages on earth, overcoming temptations and possessing the possibility of making that same «final move» toward salvation. It is concluded that the thematic scope of works featuring the chessboard floor in religious art encompasses, on the one hand, the *memento mori* motif, wherein the narrative centers on a chess game between Man and Death, and, on the other hand, compositions from the Gospel and Marian cycles, where the central narrative is the Annunciation.

Key words: floor, chessboard, game, religious painting, Biblical narratives, Annunciation, *memento mori*.

Постановка проблеми. Ранні зображення гри у шахи (точніше, їхніх історичних прототипів: сенета, чатуранги тощо) відомі в образотворчому мистецтві багатьох культур. Вони зустрічаються у розписах гробниць Давнього Єгипту, вазописі Давньої Греції, мозаїчних композиціях Давнього Риму, мистецтві перської та могольської мініатюри.

Як зазначалося раніше, первісно такі ігри були магічним інструментом для гадання, котрий дозволяв жерцям віщувати майбутнє: «спрямовуючи падіння предметів на площину для ворожіння, боги могли спілкуватися зі смертними» (Hooper, 1992).

Важлива роль у цьому магічному дійстві належала гральним костям, за допомогою яких визначали ходи. Таким чином, вирішальне значення мав жереб – ходи були зумовлені випадком (долею). Відомо, що практика використання шахів разом з гральними костями була поширена й надалі: в Європі між XI та XIV ст. ходи гравця повністю залежали від чисел, що випадали на гранях гральних костей і позначали шахові фігури (Sunnucks, 1970).

Отже, зображення шахів, створені у дохристиянській культурі, акцентують онтологічний характер гри і нагадують про її магічну функцію та метафоричну символіку – битву, у якій визначна роль належить випадковості, неминучості долі, що наперед визначена богами.

З прийняттям християнства символіка шахів набула релігійних конотацій: вірування у фатум і долю трансформувалися на віру у невідворотність подій, зумовлених волею Божою. Але, головна ідея залишилася незмінною – це зв'язок символіки зображень гри у шахи (а також її атрибутів) з темою *memento mori* і образом смерті.

Традиційно символіка шахів ґрунтується на протиставленні чорного та білого кольорів і трактується як боротьба між силами Світла і Темряви, Добра і Зла, Життя і Смерті. Причиною такого тлумачення є усталена асоціація білих і чорних кольорів шахівниці та фігур, як двох протидіючих сил. Але, існують й інші трактування, що спираються на смисли, відомі ще з часів давніх цивілізацій, де використовували ігрові дошки як просторові і часові карти – для подорожей у метафізичний простір. Центальною серед теорій про

функції таких ігор є ідея подорожі душі померлого в потойбічний світ, згідно з якою образ ігрової дошки асоціюється з поховальними практиками в давніх культурах (Vermeule, 1981).

Варіативність прочитань символіки зображень гри у шахи робить цю тему однією з найбільш дискусійних у європейському мистецтвознавстві й релевантних для досліджень та іконологічних інтерпретацій; в українському мистецтвознавстві вона, на жаль, майже не представлена.

За результатами аналізу літературних джерел, найменше дослідженим виявився мотив підлоги-шахівниці у творах релігійного живопису, що зумовило вибір теми даної роботи.

Результати дослідження можуть сприяти подальшому встановленню зв'язків між іконографією та символікою зображень шахових мотивів в образотворчому мистецтві різних культур у нелінійному часовому просторі.

Аналіз досліджень показав, що символіка та пластичні особливості зображення підлоги-шахівниці – тема, яка цікавить, переважно, зарубіжних дослідників; в українському мистецтвознавстві вона залишається поза увагою вчених.

Аналіз джерел дозволяє реконструювати кілька тематичних напрямів, у межах яких осмислюється мотив підлоги-шахівниці (*checkered floor*) у релігійному мистецтві. Водночас, жодне з наведених джерел не присвячене виключно цьому мотиву, проте в сукупності вони формують концептуальне поле для мистецтвознавчих інтерпретацій символіки та пластичних рішень творів релігійного мистецтва із зображенням підлоги-шахівниці.

Теоретичною основою для розуміння есхатологічної символіки та дуалістичної структури *життя – смерть* стала Біблія (Біблія, 1988). Для осмислення символіки простору у філософсько-богословському вимірі обрані роботи Аврелія Августина (Augustinus, 2018) та С. Аверенцева (Аверенцев, 2007), у яких не аналізується шахівниця безпосередньо, але закладається методологія символічного прочитання простору як космічного порядку. Аналіз С. Аверенцева категорій «Софія» і «Логос» дозволяє інтерпретувати шахівницю, як візуалізацію впорядкованого космосу, а гру – як божественний задум. У Августина важливим є

розрізнення між видимим і невидимим, тілесним і духовним, що є особливо значущим для аналізу алтарного триптиху «Сім тайнств», створеного Рогіром ван дер Вейденом.

Розумінню просторової символіки храму як моделі космосу та місця сакрального порядку сприяла робота Т. Бокенкоттера, який аналізує розвиток католицької традиції (Bokenkotter, 2005).

До ключових досліджень, у яких розглянуто символіку шахів в контексті теми *memento mori*, віднесена стаття «Метафізичний простір гри: шамати як атрибут *memento mori* в образотворчому мистецтві», де шахівниця представлена, як модель *liminal space* (Ponomarenko & Iurchenko, 2025). Ця ідея про взаємодію ігрового поля та символіки теми смерті, спирається на дослідження Е. Вермюль, яка аналізує візуальні образи смерті в античні часи та розглядає шахівницю, як «простір переходу» (Vermeule, 1981).

Для дослідження символіки та іконографії підлоги-шахівниці важливими були праці, у яких розкривається історія гри, як феномен в культурі Європи, де шахова структура відображає ієрархію влади і є алегоричним образом соціального укладу (Sunnucks, 1970; Hooper & Whyld, 1992; Calvo, 1998).

Аналіз літературних джерел доводить відсутність комплексних досліджень символіки та іконографії зображень підлоги-шахівниці в творах образотворчого мистецтва на релігійну тематику, що актуалізує тему даної статті.

Мета статті – дослідження символіки та пластичних рішень у зображеннях шахової підлоги у творах релігійного живопису.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поширюючись середньовічною Європою, гра у шахи стала моделлю світобудови культури тих часів. В образотворчому мистецтві зображення шахових мотивів набуло статусу невід'ємного складника релігійних творів, закріпившись в іконографії чорно-білим клітчастим патерном. Тим не менше, варіативність зображень шахівниці представлена досить обмежено – декількома темами, які розкриваються у певних сюжетах.

Провідна тема таких творів – *memento mori*, де сюжетом є шахова гра людини зі Смертю. З нечисленних прикладів, які дійшли до наших днів, видно, що іконографічна програма цього сюжету представлена двома основними типами: зображенням шахівниці, як звичайної ігрової дошки з фігурами, за якою відбувається партія між супротивниками – людиною і Смертю (іл. 1) та зображення шахівниці у вигляді підлоги, де ті ж самі персонажі (людина і Смерть) перетворюються на метафоричні образи шахових фігур (іл. 2).



Іл. 1. Майстер BR. Смерть грає в шахи з королем (Шах королю). Гравюра на міді (зображення доповнене пером і чорною тушшю). 29,6 x 20,9 см. 1480-і рр. Художній музей Базеля, Кабінет графіки. Швейцарія



Іл. 2. Смерть і єпископ. Вітраж з серії «Танець Смерті». 1510-і рр. Церква Св. Андрія. Норвіч, Норфолк. Англія

Інші теми пов'язані з сюжетами Біблії і найчастіше розкриваються в композиціях з Євангельського та Богородичного циклів; також – в іконографії творів на тему «Зважування душ» (Архангел Михаїл за допомогою терезів розділяє праведників і грішників) (Ponomarenko & Iurchenko, 2025), що особливо розповсюджена в Іспанії, як доказ проникнення шахів у Європу саме з цієї країни (Calvo, 1998).

Переважно, як сталий елемент зображення, підлога-шахівниця зустрічається у сценах Благовіщення (іл. 3, 4). Одним з прикладів такої іконографії є панель вітваря, створеного Мельхіором

Брудерламом (1381–1409) для Картезіанського монастиря у Шамполі. Пластичне рішення твору побудовано на використанні «високого» горизонту (погляд з висоти пташиного польоту), яке створює ефект панорамного простору; Марія представлена у вигляді «Голубиці» (Gallinula) (Dijon Altarpiece,



Іл. 3. Мельхіор Брудерлам. Ліва панель вітваря для Картезіанського монастиря у Шамполі. Темпера, дерево. 167 x 125 см. 1394–1399 рр. Музей образотворчого мистецтва. Діжон. Франція



Іл. 4. Ганс Мемлінг. Благовіщення. Олія, дерево. 186,1 x 114,9 см. Близько 1465–1470 рр. Метрополітен-музей. Нью-Йорк. США

Важливо відмітити ремінісценції зображального мотиву підлоги-шахівниці саме у сцені Благовіщення (іл. 5) української художниці Іванки Демчук (1990 р.н.). Увагу привертає шахова структура, використовувана художницею в композиціях релігійних творів на інші теми, а також – у розписах вітварної стіни храму Сан Ніколас в Гранаді (Іспанія), виконаних разом з Арсенієм Березою, що актуалізує цей мотив в нових контекстах та під-

креслює його універсальний символізм. Як зазначає сама І. Демчук, важливим аспектом її творчості «є сучасне відображення сакральних образів для духовного збагачення людини, нове відображення релігійної суті, дослідження принципу інтерпретації ікони чи твору сакрального мистецтва без втрати свого сакрального значення» (Демчук, 2023).



Іл. 5. Іванка Демчук. Благовіщення. Темпера, акрил, дошка. 30 x 40 см. 2019. Львів. Україна

Найбільш повно символіка підлоги-шахівниці розкрита у творі «Сім таїнств» (1440–1445), створений нідерландським майстром Рогіром ван дер Вейденом (Rogier van der Weyden) (іл. 3). У триптиху зображено сім таїнств Римсько-католицької церкви: хрещення, перше причастя, сповідь, євхаристія, рукопокладення, вінчання і соборування.

Віра в життя після земної смерті, як основний постулат Церкви, утверджена в центральній частині триптиха «Христос на хресті та Євхаристія», де постає образ Христа, що сприйняв смерть за гріхи людські.

Спокутна жертва Христа стала початком учення про таїнства – священнодійства, у яких християнам під видимим образом обрядів сповіщається невидима благодать Божа. Традиційно вважається, що християнські таїнства встановлені Ісусом Христом і покликані змінити внутрішнє – духовне життя людини (Bokenkotter, 2005).

Вхід до сакрального простору триптиха відкривається для глядача у лівій частині, де зображено обряд хрещення немовляти священником; над ними ширяє ангел у біло-блакитних шатах із руками, розкритими у жесті прийняття.

Таким чином, композиційне рішення стає алегорією долучення людини до Церкви та можливості наступного причастя до таїнств. Його важливість є винятковою для християн у контексті доктрини про життя після смерті: «Ісус відповів: “Істинно, істинно кажу тобі: якщо хто не наро-

диться від води і Духа, не може увійти в Царство Боже”» (Біблія, Євангеліє від Іоана, 3:5).



Іл. 6. Рогір ван дер Вейден. Сім Таїнств. 1440–1445. Олія, дубова панель. 200 x 223 см. Королівський музей образотворчого мистецтва. Антверпен

У просторі готичного храму, створеного художником, ширяють семеро ангелів, кожен з яких опікується одним із семи таїнств. Їхні алегоричні ролі розкриті Ван дер Вейденом за допомогою кольору шатів та крил: жовтий (Миропомазання), червоний (Покаяння), зелений (Причастя), пурпуровий (Рукопокладення), синій (Вінчання). Важливе місце відведено базовим ахроматичним кольорам – білому та чорному. Саме в таких шатах зображено двох ангелів, які символізують початок і кінець земного шляху християнина: Хрещення (Білий ангел) та Соборування (Чорний ангел).

Обряд Соборування, зображений на правій стулці, є фінальною сценою оповіді вівтарного триптиха. Зображений на ній ангел у чорних шатах з молитовно складеними руками, втілює ідею *memento mori*, яка в релігійному контексті Середньовіччя, виходить за межі простого нагадування про неминучість земної смерті. Серед латинських тез, зображених на золотих перев'язях, особливо значущі ці: *Du sum potifex lesus i sta itavt / tus sacmentu ordis vere stauravit / ad heb ix co* (Чи всі ви охрещені водою і Духом / У смерті Христа ви відроджені / Для досягнення вічного життя), що вказують на віру у воскресіння з мертвих (The Seven Sacraments : painting, 2026).

У триптиху Ван дер Вейдена храм представлений як космогонічний образ світу (де шахова підлога входить до системи космогонічних символів), що було характерним для релігійного мислення Середньовіччя.

Як і інші твори середньовічного мистецтва на біблійні теми, де присутнє зображення шахової підлоги, «Сім таїнств» Ван дер Вейдена підтверджує, що Церква наділяла шахи сакральною символікою: загалом – як осмислення шахової гри як моделі божественного світоустрою та, зокрема, як моделі земного життя християнина від Хрещення до Соборування. Це відповідало трактуванню людського життя в межах основної ідеї християнства – спасіння душі.

Культ смерті у Середньовіччі був закономірним доповненням релігійно-містичного процесу пізнання: «Щоб душа могла без перешкод занурити свою сутність у повноту істини, вона починає жадати як найвищого дару втечі та повного визволення від тіла – смерті» (Aurelius, 2018). Шахівниця в контексті релігійного середньовічного світогляду сприймалася як образ життєвого шляху, протягом якого належить робити ходи (життєві вчинки), вказані Богом, керуючись заповідями Христовими – духовно-моральними вказівниками на шляху до Небесного Єрусалима. Відповідно, шахова підлога була візуальним втіленням сакрального значення шахів, художнім хронотопом християнської картини світу, де Бог був вихідним і кінцевим пунктом людських думок та дій.

Висновки. Проведене дослідження дозволило інтерпретувати зображення шахівниці у творах релігійного мистецтва, як модель упорядкованого божественного світу; зробити низку узагальнень щодо особливостей символіки та іконографії.

1. У релігійному мистецтві зображення підлоги-шахівниці постає як метафоричне поле невидимої брані, де постійно відбувається невидима брань – боротьба сил життя й смерті, добра і зла, гріхів та чеснот, яку християнин веде на землі, долаючи спокуси і маючи можливість зробити той самий «останній хід» до спасіння.

2. У центрі християнського концепту знаходиться тріада «життя – смерть – воскресіння», де ключовим стає спасіння душі – головна мета людського земного життя, яке є підготовкою до життя вічного; світ сприймається як впорядкована система, де все відбувається за певними законами (правилами гри), встановленими Творцем.

3. Діапазон тем у творах із зображенням підлоги-шахівниці в релігійному мистецтві зорієнтований на сюжети Біблії. Переважно, це – тема *memento mori*, де сюжетом є шахова гра людини зі Смертю й композиції з Євангельського і Богородичного циклів, де центральним сюжетом є Благовіщення.

4. Художні ремінісценції мотиву підлоги-шахівниці зустрічаються в українському мистецтві XXI ст., зокрема – у творах Іванки Демчук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. Київ : Дух і літера, 2007. 650 с.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Б. м., 1988. 1501–1528 с.
3. Демчук І. Біо. URL: <https://www.ivankademchuk.com/> (дата звернення: 14.04.2026).
4. Bokenkotter T. A Concise History of the Catholic Church. New York : Image Books : Doubleday, 2005. 624 p.
5. Calvo R. Valencia Spain: The Cradle of European Chess. Forum CCI. Vienna, Austria. 1998. 11 p. <http://history.chess.free.fr/papers/Calvo%201998.pdf>
6. Caillois R. Man, Play and Games. Free Press of Glencoe. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1961. 208 p.
7. Dijon Altarpiece (1393–1399). URL: <https://www.wga.hu/tours/flemish/broederl/index.html#:~:text=On%2028%20February%201393%20Broederlam%20signed%20a,scenes%20on%20the%20exterior%20of%20the%20wings> (date of access: 24.04.2026).
8. Hooper D., Whyld K. The Oxford Companion to Chess. Oxford, New York : Oxford University Press. 1992. 483 p.
9. Murray H.J.R. A History of Chess (paperback reprint of the 1913 edition). New York: Skyhorse Publishing. 2012. 912 p.
10. Ponomarenko, M. & Iurchenko, M. The Metaphysical Space of the Game: Chess as an Attribute of Memento Mori in Works of Fine Art. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*, № 27(2), 2025. P. 89–103. DOI : <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.02.07>
11. Sancti Aurelii Augustini. Opera Omnia, Vol. 9: Post Lovaniensium Theologorum Recensionem. Cambridge : Forgotten Books, 2018. 426 p.
12. Sunnucks A. The Encyclopaedia of Chess. New York : St. Martin's Press. 1970. 549 p.
13. Smith K. Symbolism in Medieval Chess. *The Colorado Historian AN UNDERGRADUATE JOURNAL*. Colorado : University of Colorado at Boulder. 2012. P. 8–9. <https://www.colorado.edu/history/sites/default/files/2024-10/SPRING%202012%20-%20Colorado%20Historian%20Journal.pdf>
14. The Catholic Encyclopedia. Vol. 9. New York: Robert Appleton Company, 1910. 882 p. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/The_Catholic_encyclopedia_%3B_an_international_work_of_reference_on_the_constitution%2C_doctrine%2C_discipline_and_history_of_the_Catholic_Church_%28IA_07470918.9.emory.edu%29.pdf
15. Vermeule E. Aspects of death in early Greek art and poetry. Berkeley : University of California Press. Los Angeles. 1981. 292 p. https://archive.org/details/aspectsdeathin0000verm_h9h1/page/n7/mode/2up
16. Weyden R. van der. The Seven Sacraments : painting. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA). 1440–1445. URL: <https://kmska.be/en/masterpiece/seven-sacraments> (accessed : 19.04.2026).

REFERENCES

1. Averyntsev S. (2007). Sofia–Logos. Slovyk. [Sophia–Logos. Dictionary]. Kyiv : Dukh i litera, 650. [in Ukrainian].
2. Bibliya abo Knygy Svyatogo Pys'ma Starogo i Novogo Zapovitu (1988). [The Bible or the Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. N. p. (Publisher if known), 1501–1528. [in Ukrainian].
3. Demchuk I. (2023). Bio. [Biography]. URL: <https://www.ivankademchuk.com/> (date of access: 14.04.2026). [in Ukrainian].
4. Bokenkotter, T. (2005). Bokenkotter T. A Concise History of the Catholic Church. New York : Image Books : Doubleday, 624.
5. Calvo, R. (1998). Valencia Spain: The Cradle of European Chess. Forum CCI. Vienna. Austria, 11. URL: <http://history.chess.free.fr/papers/Calvo%201998.pdf>
6. Caillois, R. (1961). Man, Play and Games. Free Press of Glencoe. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 208.
7. Dijon Altarpiece (1393–1399). URL: <https://www.wga.hu/tours/flemish/broederl/index.html#:~:text=On%2028%20February%201393%20Broederlam%20signed%20a,scenes%20on%20the%20exterior%20of%20the%20wings> (date of access: 24.04.2026).
8. Hooper, D. & Whyld K. (1992). The Oxford Companion to Chess. Oxford, New York : Oxford University Press, 483.
9. Murray, H. J. R. (2012). A History of Chess (paperback reprint of the 1913 edition). New York: Skyhorse Publishing, 912
10. Ponomarenko, M. & Iurchenko, M. (2025). The Metaphysical Space of the Game: Chess as an Attribute of Memento Mori in Works of Fine Art. *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*. № 27(2), 89–103. DOI : <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.02.07>
11. Sancti Aurelii Augustini (2018). Opera Omnia, Vol. 9: Post Lovaniensium Theologorum Recensionem. Cambridge : Forgotten Books, 426 [in Latin].
12. Sunnucks A. (1970). The Encyclopaedia of Chess. New York : St. Martin's Press, 549.
13. Smith, K. (2012). Symbolism in Medieval Chess. *The Colorado Historian AN UNDERGRADUATE JOURNAL*. Colorado : University of Colorado at Boulder. 8–9. URL: <https://www.colorado.edu/history/sites/default/files/2024-10/SPRING%202012%20-%20Colorado%20Historian%20Journal.pdf>
14. The Catholic Encyclopedia. (1910). Vol. 9. New York: Robert Appleton Company. 882. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/The_Catholic_encyclopedia_%3B_an_international_work_of_reference_on_the_constitution%2C_doctrine%2C_discipline_and_history_of_the_Catholic_Church_%28IA_07470918.9.emory.edu%29.pdf
15. Vermeule, E. (1981). Aspects of death in early Greek art and poetry. Berkeley : University of California Press. Los Angeles, 292. URL: https://archive.org/details/aspectsdeathin0000verm_h9h1/page/n7/mode/2up
16. Weyden R. van der. The Seven Sacraments : painting. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA). 1440–1445. URL: <https://kmska.be/en/masterpiece/seven-sacraments> (accessed : 19.04.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:

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



Сергій ПОПОВІЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-8971-9892

кандидат технічних наук,

доцент кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

(Київ, Україна) sergeypopovichenko@gmail.com

Ганна КОШЕЛЬ,

orcid.org/0000-0003-1862-1553

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

(Київ, Україна) a_koshel@ukr.net

ДАНИЛО КАРТАЧЧІ – МАЙСТЕР, ЩО ОЖИВЛЯВ ІСТОРІЮ В МІНІАТЮРІ

Проаналізовано творчість художника військово-історичної мініатюри італійського майстра Данило Картаччі та його вплив на розвиток техніки художнього розпису мініатюри та створення діорам. На основі аналізу творчої спадщини, акцентовано увагу поєднання художньої майстерності та історичної мініатюри при створенні високохудожніх, детально опрацьованих образів, що передають культурний, соціальний і емоційний контекст. Основну увагу приділено його авторським підходам до розпису мініатюрних фігур, зокрема колористичним рішенням, технікам передачі текстур металу, тощо.

В статті автори спрямовують дослідження на аналіз фіксацію ключових біографічних віх і творчого шляху Данило Картаччі, а також на ґрунтовний аналіз його художньої філософії та авторських технік. Розглянуто унікальний стиль митця, що поєднує високу точність деталей, вишукану колористику та глибоку історичну достовірність. Розглядається, яким чином його підхід до розпису мініатюр трансформує військово-історичні фігури у самодостатні об'єкти мистецтва. Акцент зроблено на здатності творів військово-історичної мініатюри «оживлювати» події, відтворюючи не лише зовнішній вигляд епохи, а й її атмосферу та емоційний зміст. У дослідженні підкреслюється значення творчості митця для збереження культурної пам'яті, популяризації історичного знання та залучення широкої аудиторії до мистецької діяльності через практику створення військово-історичної мініатюри. Окрему увагу приділено ролі Данило Картаччі як популяризатора історії через візуальне мистецтво малих форм та впливу мікродеталізації на сприйняття історичних подій сучасним глядачем. Обґрунтовано значення його творчості для збереження історичної пам'яті та розвитку інтересу до історії в умовах цифрової культури.

Визначено перспективні напрями подальших досліджень, зокрема вплив італійської школи скульптури та розпису мініатюри на формування стандартів у сферах настільних ігор, колекціонування та військово-історичної реконструкції та можливість адаптувати у сучасних освітніх програмах мистецьких спеціальностей.

Ключові слова: військово-історична мініатюра, скульптура малих форм, художній розпис, діорама, композиція, мистецька освіта.

Serhii POPOVICHENKO,

orcid.org/0000-0002-8971-9892

Candidate of Technical Sciences,

Associate Professor at the Department Industrial Design and Computer Technology

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

(Kyiv, Ukraine) sergeypopovichenko@gmail.com

Hanna KOSHEL,

orcid.org/0000-0003-1862-1553

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department Industrial Design and Computer Technology

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design

(Kyiv, Ukraine) a_koshel@ukr.net

MODEL MAKING IN THE TRAINING OF INDUSTRIAL DESIGN SPECIALISTS

The article analyzes the work of Italian master Danilo Cartacci and his influence on the development of military-historical miniature painting and diorama construction. Based on the analysis of the creative heritage, the emphasis is placed on the combination of artistic skill and historical miniature in creating highly artistic, detailed images that convey

the cultural, social and emotional context. The main attention is paid to his author's approaches to painting miniature figures, in particular coloristic solutions, techniques for transmitting metal textures, etc.

In the article, the authors direct their research to the analysis of the fixation of key biographical milestones and the creative path of Danilo Cartacci, as well as to a thorough analysis of his artistic philosophy and author's techniques. The artist's unique style is considered, combining high accuracy of details, exquisite coloristics and deep historical authenticity. It examines how his approach to painting miniatures transforms military-historical figures into self-sufficient objects of art. The emphasis is on the ability of military-historical miniature works to "revive" events, recreating not only the appearance of the era, but also its atmosphere and emotional content. The study emphasizes the importance of the artist's work for preserving cultural memory, popularizing historical knowledge, and engaging a wide audience in artistic activity through the practice of creating military-historical miniatures. Special attention is paid to the role of Danilo Cartacci as a popularizer of history through the visual art of small forms and the influence of micro-detailing on the perception of historical events by the modern viewer. The importance of his work for preserving historical memory and developing interest in history in the conditions of digital culture is substantiated.

Promising directions for further research are identified, in particular the influence of the Italian school of sculpture and miniature painting on the formation of standards in the fields of board games, collecting, and military-historical reconstruction, and the possibility of adapting them in modern educational programs of art specialties.

Key words: military-historical miniature, small-scale sculpture, artistic painting, diorama, composition, art education.

Постановка проблеми. В просторі сучасної культури військово-історична мініатюра швидко трансформується зі специфічного та камерного хобі на самостійний вид образотворчого мистецтва, який потребує глибокого аналізу. Варто відмітити, що попри зростаючу цікавість до військово-історичної реконструкції, постать майстра (скульптора чи художника) часто залишається в тіні його робіт. Один з визначних майстрів-мініатюристів, який впродовж кількох десятиліть створював надзвичайно видовищні та знакові роботи, це італієць Данило Картаччі (Danilo Cartacci).

Проблема полягає у необхідності вивчення та осмислення творчого спадку Данило Картаччі не тільки як відомого і талановитого художника-моделіста, але як філософа та історика, роботи якого задали нові стандарти технічної досконалості, реалізму та емоційної глибини.

Актуальність даної теми зумовлюється дефіцитом системних досліджень про вплив відомих майстрів жанру мініатюри на розвиток сучасної візуальної культури. В епоху сучасних цифрових технологій «оживлення» історії через твори фізичної мініатюри стає унікальним інструментом для збереження історичної пам'яті, для популяризації автентики. Вивчення, осмислення методології та естетичних принципів Данило Картаччі дозволить зрозуміти, як через мікроскопічні деталі та через майстерну роботу з кольором створюються вражаючі об'ємні мистецькі твори, що здатні змінювати сприйняття минулого сучасним глядачем.

Аналіз досліджень. Питання розвитку військово-історичної мініатюри як окремого виду мистецтва тривалий час залишалося поза увагою фундаментальної мистецтвознавчої науки, перебуваючи у площині прикладних посібників для моделістів. Проте в останні десятиліття спостерігається тенденція до систематизації досвіду провідних майстрів. Ключовим теоретичним підґрунтям для вивчення спадщини Данило Картаччі

є його власна праця «Painting Miniatures» (Cartacci D, 2007), яка й досі вважається «біблією» академічного підходу до розпису фігур. У ній закладено основи колористики та світлотіньового моделювання, які пізніше стали об'єктами розбору в численних публікаціях таких спеціалізованих видань, як «Figure International Magazine» (Енциклопедія сучасної України) та серії журналів по мініатюрному моделюванню від видавництва Mr. Black Publications (Енциклопедія сучасної України).

Окремий пласт для аналізу становлять цифрові архіви та інтерактивні майстер-класи на платформах PlanetFigure (Енциклопедія сучасної України) та YouTube (Енциклопедія сучасної України), де можна ознайомитись з роботами Данило Картаччі та демонстрацією техніки його роботи. Важливим внеском у розуміння ролі майстра стали найвищі нагороди за результатами світових виставок World Expo 2022 (Енциклопедія сучасної України), Monte San Savino Show 2017 (Енциклопедія сучасної України) та Monte San Savino Show 2023 (Енциклопедія сучасної України), де в експертних звітах журі неодноразово підкреслювався внесок Данило Картаччі у формування «італійської школи», що характеризується високим драматизмом та бездоганною технікою лесування. Останні публікації 2024–2025 років, зокрема меморіальні нариси від спільноти Miniatures of Death (Енциклопедія сучасної України), переносять акцент з суто технічних аспектів на філософське осмислення постаті майстра як фундатора сучасної естетики в історичній мініатюрі.

Мета статті – висвітлення творчості та мистецького внеску художника Данило Картаччі у розвиток сучасної військово-історичної мініатюри. Дослідження спрямоване на фіксацію біографічних віх та на аналіз філософії та авторських технік Данило Картаччі, вивчення його унікального художнього стилю, що перетворює військово-історичні мініатюрні фігури на об'єкти високого

мистецтва, які слугують інструментом «оживлення» історії, збереження культурної пам'яті та залучають людей до творчості та заглиблення в історію через військово-історичну мініатюру.

Для досягнення поставленої мети використовувалися такі наукові методи: історико-біографічний метод, мистецтвознавчий аналіз, джерелознавчий аналіз.

Виклад основного матеріалу. Мініатюрист Данило Картаччі (1962-2025 рр.) пройшов довгий шлях в своїй творчості, від перших кроків до світового визнання. Він почав свій творчий шлях в Римі. Там його захоплення військовою історією та живописом знайшло відгук у колекціонера та мецената Бруно Прімічеріо (Bruno Primicerio). Підтримка Прімічеріо дозволила молодому художнику вийти за межі аматорського моделізму. Сам Данило Картаччі писав: «для мене Бруно дуже важлива людина, мій перший меценат, перший, хто побачив у мені талант і той, хто познайомив мене з нашим світом мініатюр» (Енциклопедія сучасної України) Професійна кар'єра Данило Картаччі нерозривно пов'язана з компанією Pegaso Models, де він протягом десятиліть обіймав посаду головного художника (box-art painter) (Pegaso Models). Його стиль став «обличчям» італійської школи мініатюри (іл. 1). Справжній прорив відбувся на початку в середині 2000-х, це були його тріумфальні перемоги на виставках-конкурсах мініатюри World Expo в Бостоні (2005) та Жироні (2008), де він здобув найвищі нагороди «Best of Show». Це перетворило його на живу легенду. У 2022 році він був офіційно визнаний Grand Master на шоу в Монте-Сан-Савіно (Енциклопедія сучасної України), що стало логічною вершиною його творчості, присвяченої складному мистецтву малого формату. Данило не просто розписував фігурки, він викладав історію в кольорах.

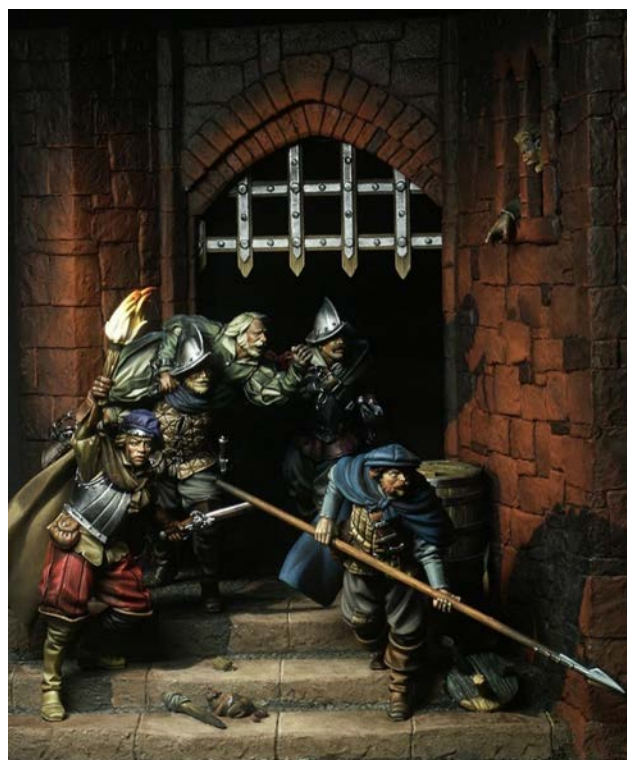
Один з яскравих прикладів його роботи «"Мої руки зв'язані, але мій язик вільний". Порятунк Віллі Кінмонта, Шотландія 1596» (іл. 2.) створена у співавторстві з італійським скульптором Маурісіо Бруно (Енциклопедія сучасної України). Ця робота демонструє момент з історії, яка була увічнена у знаменитій баладі «Kinmont Willie», що стала класикою шотландського фольклору (Kinmont Willie, 1802: 145-163). Історія порятунку Кінмонта Віллі — це один із останніх і найяскравіших подвигів «прикордонних вершників» (Border Reivers) до об'єднання корон Англії та Шотландії.

Слід враховувати, що висота фігур близька 54мм, що відповідає масштабу 1:30. Данило Картаччі на цій продемонстрував один з найвищих рівнів технічного виконання у всіх аспектах, від робота зі світлом та колористики до дрібної деталі-

зації. Це приклад ідеального використання техніки OSL (Object Source Lighting) імітації світла від конкретного об'єкта на композиції. Джерело світла і головним акцентом є факел у руці солдата ліворуч.



Іл. 1. Кельтський вершник, 75мм фігура від Pegaso Models, розпис та оформлення Данило Картаччі (акрилові та олійні фарби) (Енциклопедія сучасної України)



Іл. 2. «"Мої руки зв'язані, але мій язик вільний" - Порятунк Віллі Кінмонта, Шотландія 1596». Краща робота виставки Monte San Savino Show 2023. Розпис Данило Картаччі, скульптура Маурісіо Бруно. Розмір фігур 54мм (Енциклопедія сучасної України)

Данило Картаччі майстерно передав тепле, оранжево-жовте сяйво, яке вихоплює фігури з темряви. Він досягає високого тонального і кольорового контрасту. Зверніть увагу на перехід від яскраво освітлених ділянок (червоні штани, металеві кіраси) до глибоких, майже чорних тіней. На стінах замку видно відблиски полум'я, що створює ефект динамічного освітлення. Також Данило Картаччі демонструє високий рівень передавати властивості різних поверхонь у масштабі. Металеві обладунки солдатів не просто пофарбовані «під метал», вони мають реалістичні відблиски, що відповідають положенню факела. На них видно сліди експлуатації та легку патину. Майстерно промальовані складки одягу, де кожен вигин працює на загальний об'єм. Текстура грубого сукна плащів контрастує з більш тонкими тканинами внутрішнього одягу. Стіни замку мають неоднорідну фактуру каменю зі слідами вологи, теплими відблисками від полум'я, які переходять в холодні відвіти місячного сяйва, що підсилює атмосферу сиріо ночі.

Композиція жива та динамічна. Скульптура Мауріціо Бруно в поєднанні з розписом Данило Картаччі створює неймовірну напругу. Група воїнів стрімко виходить з-під арки фортеці. Центральний персонаж із пікою спрямований вперед, створюючи вектор руху. Солдат з факелом озиряється, що додає відчуття можливої небезпеки та погоні. Забезпечена взаємодія всіх елементів діорами: Фігурка у вікні праворуч та пустота за решіткою арки воріт додають глибини сцені. Це свідчить про те, що дія відбувається у населеному, ворожому середовищі. Не всім поталанило врятуватись. У в'язниці залишилися бранці. Кожен персонаж має свою унікальну емоцію на обличчі, від зосередженості до тривоги. Центральний персонаж Віллі Кінмонт, знесилений ув'язненням, спирається на плече побратима. Деталізація це один з фірмових прийомів Данило Картаччі. Дрібні деталі, такі як розкидані речі на землі (ніж, ганчір'я) та дерев'яна бочка на задньому плані, «заземлюють» сцену, роблячи її частиною реального світу, а не просто експонатом виставки.

Ця робота вважається еталоном для сучасної військово-історичної мініатюри, оскільки вона поєднує в собі бездоганну академічну техніку розпису з загальною кінематографічною атмосферою. Це фрагмент історичної балади, що ожив в мініатюрній об'ємній сцені, яка справляє не менше враження, чим кадр з фільму.

Справжній реалізм, достовірність та живість його роботам надавали його особлива філосо-

фія кольору та світла а також технічний геній Данило Картаччі. Техніка розпису історичних фігур Данило Картаччі базувалася на академічному підході до живопису, адаптованому під мініатюрні об'ємні форми. Його «фірмовим знаком» стала робота з тілом, та здатність створювати неймовірно реалістичні текстири тканин і металу. У своїй книзі «Painting Miniatures» (Cartacci D., 2007:32-34, 63-64) він детально описав методику багатошарового лесування, де кожен мазок пензля працював на створення ілюзії глибини та драматизму. Велике значення Данило Картаччі приділяв зображенню геральдики та візерунків. А враховуючі розміри фігур, деталізація та охайність виконання є просто надзвичайними.

Не меншу увагу майстер приділяв створенню багатофігурних композицій, до яких відносяться віньєтки до діорами. При створенні сюжетів він використовував класичні засоби композиції, а для оформлення ландшафтних елементів він майстерно використовував велику кількість природних та штучних матеріалів, що дозволяло втілити задум в реальність. Його багатофігурні композиції це складні, насичені та драматичні картини, які отримали об'єм та форму.

Майстер часто повторював, що кожна мініатюра це маленьке вікно в минуле. Він не прагнув до «стерильної» краси. Фігури мініатюрних воїнів несли на собі відбиток втоми, пил доріг та відблиски вогню. Майстер використовував складні контрасти холодних тіней та теплих відсвітів. Він домагався ефекту «живого тіла», що робило його фігури настільки реалістичними, що вони здавалися здатними зробити крок зі свого постаменту. Це стало можливе завдяки використанню розпису олійними художніми фарбами по базовому акриловому слою. На противагу «сухій» поверхні акрилу, який відмінно підходить для імітації тканин на фігурі, олійні фарби мають прозорість, глибокі насичені кольори природних пігментів та прозорість притаманну шкірі людини. Олійні фарби дозволять в мініатюрному розпису отримати плавні градації, особливо на відкритих, гладких поверхнях. Максимально точно передати в мініатюрі також і маслянистий метал обладунків, і шкіру спорядження

Ще одним дивовижним витвором художника Данило Картаччі та скульптора Бруно є масштабна історична діорама-діптих «El Milagro de Empel» («Диво в Емпелі») (Іл. 3, 4) (Енциклопедія сучасної України). Ця робота в крупнішому масштабі 1:24, в якому розмір фігур складає близька 75 мм, що дозволяє максимально деталізувати твір як у скульптурі так і в розпису.



**Іл. 3. «Диво в Емпелі», частина перша, момент
винайдення ікони із зображенням Непорочного
Зачаття Діви Марії (La Purísima Concepción)
(Енциклопедія сучасної України)**

Ця робота присвячена одній з найбільш містичних та героїчних подій у військовій історії, яка відбулася під час Вісімдесятирічної війни (Vázquez A., 1879: 540) несподіваній перемозі іспанців 8 грудня 1585 року поблизу Емпеля (Нідерланди), в якій оточені іспанські війська перемогли ворога, що значно переважав їх за чисельністю. Все почалося, коли в багнюці було знайдено зображення Святої Діви. Саме цей момент і демонструє в своєму диптиху Данило Картаччі. Значимість та символізм роботи впливає з розуміння історичного контексту події.

Діорама «The Miracle of Empel» (яку ви можете бачити на фото та відео звітів з World Expo 2017 (Енциклопедія сучасної України) фокусується не лише на битві, а на психологічному стані солдатів.

Робота є максимально символічною. Данило Картаччі майстерно передав контраст між холодом розкислої від вологи землі Боммелерварду та теплом надії, яка уособлюється старовинним зображенням що постає з темних глибин на світло.

В роботі відображена та сама знайдена ікона, біля якої моляться виснажені, але незламні солдати. Це диво зробило Непорочне Зачаття Діви Марії офіційною покровителькою іспанської піхоти (Infantería Española), що є важливим підтекстом для будь-якого історичного дослідження цієї мініатюри.

Данило Картаччі використав складні технічні та візуальні прийоми, щоб не просто передати

історичний факт, а й донести до глядача фізичне відчуття холоду, знесилення та духовної напруги.

Головний прийом Данило Картаччі тут – гра на протиставленні. Холодний сирий ландшафт з точною імітацією багна та калюж контрастно підкреслює постаті солдат в процесії, що з натхненням і надією несуть ікону. На цьому фоні обличчя солдатів виглядають максимально емоційно. Тепле світло на обличчях підкреслює їхню віру та надію, вириваючи людське життя з «мертвої», сирі та холодної атмосфери оточення.



**Іл. 4. «Диво в Емпелі», частина друга, момент
врочистого проходження процесії з іконою із
зображенням Непорочного Зачаття Діви Марії
(Енциклопедія сучасної України)**

Данило Картаччі майстерно поєднав матові та глянцеві поверхні, використовуючі як акрилові фарби для «сухої» фактури тканин так і масляні фарби для розпису металу обладунків, облич персонажів, шкіряних елементів спорядження. Також велику увагу приділено відтворенню багна з використанням природних матеріалів, двокомпонентної смоли для імітації води. Метал обладунків має специфічний відблиск, не яскравий, як на сонці, а тьмяний і вологий, що характерно для високої вологості біля річки, яка щойно почала замерзати.

Також робота має високий психологічний контраст, палітру відчаю. Кольори одягу солдатів (традиційні для іспанців того часу, темно-червоний, коричневий, чорний) у цій роботі приглушені. Данило Картаччі ніби «припорошив» їх пилом та брудом. Це передає виснаження терції, яка кілька днів провела в оточенні під дощем і снігом. Бруд на чоботях та подолах плащів виконаний майстерно та реалістично, що знову ж таки працює на образ промерзлого болота.

Особливу увагу варто звернути на колір шкіри персонажів. Замість здорових рожевих тонів Данило Картаччі використав бліді, жовтуваті, коричнюваті відтінки, холодні в тінях. Це ідеально передає стан людей, які страждають від гіпотер-

мії, але при цьому їхні очі світяться фанатичним вогнем, що створює сильний драматичний ефект.

Ну і на сам кінець слід відмітити постаті солдат, що моляться, хто стоячі, хто на коліні, несуть животворну ікону і одного померлого в кутку, над яким моляться побратими, які отримали нову надію. Наближені до ікони персонажі в строю мають більш світлі відтінки та більш насичені кольори.

Ці художні рішення дозволяють глядачеві буквально «шкірою» відчувати атмосферу того вечора, роблячи діораму справжнім шедевром історичного реалізму

Спадщину та вплив на розвиток мініатюрного живопису не можливо переоцінити. Смерть Данило Картаччі у лютому 2025 року стала величезною втратою для світової спільноти. Але він залишив по собі велику школу послідовників, художників військово-історичної мініатюри з багатьох країн. Його роботи сьогодні зберігаються в приватних колекціях по всьому світу та слугують еталонами якості для нових поколінь художників. Він довів, що військово-історична мініатюра це не іграшка, а потужні візуальні твори, здатні викликати сильні емоції, спонукати до вивчення історії та до власного творчого зростання.

«Мистецтво – це життя». Таку назву має стипендія, заснована епархіальним благодійним фондом «Карітас» в Римі в пам'ять про митця Данило Картаччі, у перші роковини його смерті (Енциклопедія сучасної України). Отримувати стипендію будуть учні випускних класів старшої школи, які мають намір вступити на художній напрям до університетів, академій мистецтв або приватних до них закладів. Це спосіб «вшанувати великого свідка милосердя нашого часу, яким і був Данило

Картаччі. Занадто часто трапляється – і це, мабуть, неминуче, – що ми дивимося на класичних і вічних святих минулого і не помічаємо аромату святості в тих, кого зустріли зовсім поруч на нашому шляху»

Висновки. Данило Картаччі був не просто талановитим Майстром пензля та фарб, а й архітектором історичної пам'яті. Його спадщина живе в кожній фігурі, розписаній за його методикою, і в кожному молодому художнику, який, відкриваючи його книгу, вчиться бачити в маленькій олов'яній фігурці велику людську долю. Творчий спадок Данило Картаччі дає широкий простір для майбутніх мистецтвознавчих та історичних досліджень. Важливим є детальне вивчення його колористичних рішень та авторських технік, феномену «живого погляду» мініатюрної фігури, та роботи з тілом, з текстурами металу, з візерунками та зображенням геральдичних елементів. Ці техніки можливо адаптувати в сучасних освітніх програмах мистецьких спеціальностей. Напрямом досліджень також може стати аналіз впливу італійської школи скульптури та розпису військово-історичної мініатюри, знаковим представником якої став Данило Картаччі, на формування загальних стандартів в індустрії настільних ігор, колекціонування та військово-історичної реконструкції.

Крім того, перспективним є вивчення ролі Данило Картаччі як популяризатора вивчення історії крізь призму візуального мистецтва скульптури та розпису малих форм. Дослідження впливу мікроскопічної деталізації на сприйняття історичних подій та постатей сучасним глядачем, дозволить краще зрозуміти засоби збереження історичної пам'яті в цифрову епоху а також заохочення людей будь якого віку до вивчення історії та особистої творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cartacci D. Painting miniatures. Genova : Auriga Publishing International SRL, 2007. 125 p.
2. Andrea World. *Figure International Magazine*: веб-сайт. URL: <https://www.andrea-world.com/en/5/andrea-publishing/201/figure-international-magazine.html> (дата звернення: 18.04.2026).
3. Mr. Black Publications. *Сторінка у Facebook*: веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/EHV2022/> (дата звернення: 18.04.2026).
4. Historical Miniature Forum. *Planet of Figures*: веб-сайт. URL: <https://www.planetfigure.com/> (дата звернення: 18.04.2026).
5. Curso pintura caballos Cartacci en AMT Torrent. *AMT Torrent*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2PFmg3aD6Vo&list=PLN3RLYPANGn-HnxpLTMzUpxvkq8sVclMY> (дата звернення: 18.04.2026).
6. World Expo 2022. *Сторінка у Facebook*: веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/EHV2022/> (дата звернення: 18.04.2026).
7. Best of Show – Monte San Savino Show 2017. *Monte San Savino Show*: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PLr9VdNir0A> (дата звернення: 18.04.2026).
8. Monte San Savino Show 2023. *Monte San Savino Show*: веб-сайт. URL: <https://www.montesansavinoshow.com/2023-526/#:~:text=2023%20Best%20Of...,Adriano%20Paoletti> (дата звернення: 18.04.2026).
9. In memory of Danilo Cartacci. *Miniatures of Death*: веб-сайт. URL: <https://www.miniaturesofdeath.com/in-memory-of-danilo-cartacci/> (дата звернення: 18.04.2026).

10. Cartacci D. *Донус в Instagram*: веб-сайт. URL: <https://www.instagram.com/p/DDzzZtatUgV/> (дата звернення: 18.04.2026).
11. Pegaso Models. *Pegaso Models*: веб-сайт. URL: <https://www.pegasoworld.com/pegaso/> (дата звернення: 18.04.2026).
12. Gran Maestri. Meet the stars we work with. *Monte San Savino Show* : веб-сайт. URL: <https://www.montesansavinoshow.com/granmaster> (дата звернення: 18.04.2026).
13. The world of miniatures. *Донус у Facebook*: веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/eluniversodelasminiaturas/posts/my-hands-are-tied-but-my-tongue-is-free-the-rescue-of-kinmont-willie-scotland-15/643698184595151/> (дата звернення: 18.04.2026).
14. Scott W. Kinmont Willie. *Minstrelsy of the Scottish Border. Edinburgh : Printed by James Ballantyne and Co. for Longman, Hurst, Rees, and Orme.* 1802. Vol. 1. P. 145–163.
15. Ferrer-Dalmau A. *Донус у X*: веб-сайт. URL: <https://x.com/DalmauFerrer/status/1265240577530048513> (дата звернення: 18.04.2026).
16. Vázquez A. Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese. *Colección de documentos inéditos para la historia de España. Madrid : Imprenta de la Viuda de Calero.* 1879. Vol. 72. 564 p.
17. Cartacci D. *Донус у Facebook*: веб-сайт. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1866670666980654&set=a.1394785147502544> (дата звернення: 18.04.2026).
18. Da Caritas Roma una borsa di studio in memoria di Danilo Cartacci. *RomaSette.it* : веб-сайт. URL: <https://www.romasette.it/da-caritas-roma-una-borsa-di-studio-in-memoria-di-danilo-cartacci/> (дата звернення: 18.04.2026).

REFERENCES

1. Cartacci, D. (2007). *Painting miniatures*. Auriga Publishing International SRL, 125 p.
2. Andrea World. (n.d.). *Figure International Magazine*. <https://www.andrea-world.com/en/5/andrea-publishing/201/figure-international-magazine.html>
3. Mr. Black Publications. (n.d.). *Facebook page*. Retrieved April 18, 2026, from <https://www.facebook.com/EHV2022/>
4. Planet Figure. (n.d.). Historical Miniature Forum. *Planet of Figures*. <https://www.planetfigure.com/>
5. Curso pintura caballos Cartacci en AMT Torrent. *AMT Torrent*. <https://www.youtube.com/watch?v=2PFmg3aD6Vo>
6. World Expo 2022. (n.d.). *Facebook page*. Retrieved April 18, 2026, from <https://www.facebook.com/EHV2022/>
7. Monte San Savino Show. (2017, November 25). Best of Show – Monte San Savino Show 2017. *Monte San Savino Show*. <https://www.youtube.com/watch?v=PLr9VdNir0A>
8. Monte San Savino Show. (2023). *Monte San Savino Show*. <https://www.montesansavinoshow.com/2023-526/>
9. In memory of Danilo Cartacci. (n.d.). *Miniatures of Death*. <https://www.miniaturesofdeath.com/in-memory-of-danilo-cartacci/>
10. Cartacci, D. [@danilocartacci]. (2024, December 20). [Work in progress miniature painting] [Status update]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DDzzZtatUgV/>
11. Pegaso Models. (n.d.). *Pegaso World*. <https://www.pegasoworld.com/pegaso/>
12. Gran Maestri: Meet the stars we work with. (n.d.). *Monte San Savino Show*. <https://www.montesansavinoshow.com/granmaster>
13. The world of miniatures. (2023, April 15). The rescue of Kinmont Willie. Facebook.
14. <https://www.facebook.com/eluniversodelasminiaturas/posts/643698184595151/>
15. Scott, W. (1802). Kinmont Willie. In *Minstrelsy of the Scottish Border* (Vol. 1, pp. 145–163). James Ballantyne and Co.
16. Ferrer-Dalmau, A. [@DalmauFerrer]. (2020, May 26). [Historical painting post]. X. <https://x.com/DalmauFerrer/status/1265240577530048513>
17. Vázquez, A. (1879). Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese. In *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Vol. 72. 564 p. Imprenta de la Viuda de Calero.
18. Cartacci, D. (2017, September 22). [Figure painting project] [Photo]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1866670666980654>
19. Caritas Roma. (2026, February 3). Da Caritas Roma una borsa di studio in memoria di Danilo Cartacci. *RomaSette.it*. <https://www.romasette.it/da-caritas-roma-una-borsa-di-studio-in-memoria-di-danilo-cartacci/>

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+78.07

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-30>**Олексій РАЛО,***orcid.org/0000-0001-5044-2016*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *anralo1962@gmail.com*

ІНСТРУКТИВНІ ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦІВ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті визначено роль інструктивних вправ як ефективного засобу розвитку майстерності музиканта-виконавця на ударних інструментах. Встановлено, що у процесі фахової підготовки студентів, виконавців на ударних інструментах, важливе місце займає розвинення їх виконавсько-технічних навичок. Підкреслено, що цей процес на ударних є складнішим через існування різноманіття інструментів даної групи. Встановлено, що виконавсько-технічні навички є визначальним засобом до розв'язання виконавцем-ударником труднощів, які виникають під час оволодіння ним новим музичним репертуаром. Визначено, що проблемі удосконалення майстерності виконавців через використання вправ надається важливе значення у доробках вчених у різних видах мистецтва. Проаналізовано науково-методичні доробки вчених щодо використання вправ під час фахової підготовки студентів. Зазначено, що вправи та їх опрацювання представляють основу для професійного зросту виконавців. Розглянуто їх вплив під час роботи у вокальній сфері та інструментальній діяльності. Сконцентровано особливу увагу на методиці роботи над вправами та їх класифікації у роботах вчених. Метою статті стало з'ясування значення вправ в удосконаленні майстерності виконавців на ударних. Встановлено, що вправи являють різновид інструктивного матеріалу. Визначено поняття «вправа» у довідкових джерелах та у науковій літературі. Виявлено «розпорошеність» вправ у методичних працях та «Школах гри». Представлено класифікацію вправ, які застосовуються для оволодіння виконавськими навичками на ударних інструментах, зокрема за такими ознаками як: у залежності від їх призначення для конкретного ударного інструменту або групи; у залежності від використання техніки гри; у залежності від освоєння певного удару або їх групи; у залежності від оволодіння конкретним барабанним рудиментом; у залежності від опанування виконавським прийомом гри на певному ударному інструменті.

Ключові слова: майстерність, фахова підготовка, студенти, виконавці на ударних інструментах, вправи.

Oleksii RALO,*orcid.org/0000-0001-5044-2016*

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine), *anralo1962@gmail.com*

INSTRUCTIONAL EXERCISES AS A MEANS OF IMPROVING THE SKILLS OF PERCUSSION INSTRUMENT PERFORMERS

The article defines the role of instructional exercises as an effective means of developing the skills of a musician-performer on percussion instruments. It is established that in the process of professional training of students, performers on percussion instruments, an important place is occupied by the development of their performing and technical skills. It is emphasized that this process on percussion instruments is more complicated due to the existence of a variety of instruments of this group. It is established that performing and technical skills are a determining means for a performer on percussion instruments to solve the difficulties that arise during their mastery of a new musical repertoire. It is determined that the problem of improving the skills of performers through the use of exercises is given great importance in the works of scientists in various types of art. The scientific and methodological works of scientists on the use of exercises during the professional training of students are analyzed. It is noted that exercises and their development represent the basis for the professional growth of performers. Their influence during work in the vocal sphere and instrumental activity is considered. Special attention is paid to the methodology of working on exercises and their classification in the works of scientists. The purpose of the article was to clarify the importance of exercises in improving the skills on percussion performers. It was established that exercises are a type of instructional material. The concept of "exercise" is defined in reference sources and in scientific literature. The "dispersion" of exercises in methodological works and methods is revealed. A classification of exercises used to master performing skills on percussion instruments is presented, in particular according to such features as: depending on their purpose for a specific percussion instrument or group; depending on the use of playing techniques; depending on the mastery of a specific stroke or their group; depending on the mastery of a specific drum rudiment; depending on the mastery of the performing stroke of playing on a specific percussion instrument.

Key words: skill, professional training, students, performers on percussion instruments, exercises.

Постановка проблеми. Важливе місце у процесі фахової підготовки студентів вищих музичних навчальних закладів відіграє удосконалення їх виконавсько-технічних навичок. У музиканта, що грає на ударних інструментах ця проблема не обмежується одним інструментом, адже передбачає їх розвинення на різноманітних ударних, як шумових, так й звуковисотних інструментах.

Сучасні реалії у галузі навчання та виконавства на ударних інструментах демонструють розширення як сольного, так й ансамблевого репертуару для ударних, що потребує від музиканта володіння різними техніками гри, виконавськими прийомами, освоєння нових інструментів, способів гри на них тощо та врешті-решт вимагає від нього значно високого рівня його професійної підготовки. У зв'язку з цим, інструктивні вправи постають важливим засобом на шляху до вирішення виконавсько-технічних труднощів, які виникають під час навчання та оволодіння новим репертуаром.

Аналіз досліджень. Зазначимо, що як у наукових, так й навчально-методичних працях, вивченню проблеми щодо розвинення майстерності виконавця за допомогою комплексу різноманітних вправ надається важливе значення у різних видах музичного мистецтва. Зокрема, значна частина досліджень присвячена удосконаленню у галузі вокального мистецтва умінь та навичок за допомогою застосування у роботі комплексу різноманітних вправ. Так, у своїй праці Го Іно відмічає важливість використання вправ у процесі роботи над диханням вокаліста та представляє їх перелік, який спрямований на зміцнення голосового апарату (Guo Yinu, 2023: 56). А. Шинкарук у своєму дослідженні особливу увагу зосереджує на методиці роботи над вправами на початковому етапі підготовки, їх оптимальному добору з урахуванням можливостей певного вокаліста тощо (Шинкарук, 2021: 98). У сфері інструментального мистецтва, в роботі Т. Гризоголазової, робота над вправами розглядається як необхідна складова розвитку художньо-виконавської техніки студента-піаніста за допомогою яких він набуває необхідні «техніко-виконавські та художньо-виконавські уміння» (Гризоголазова, 2024: 28). Так само, й у своєму дослідженні М. М. Тущенко (Тущенко, 2024) надає особливе значення технічним вправам у процесі навчання студентів-гітаристів. Зокрема, він класифікує вправи за метою їх застосування, виокремлюючи «вправи для подолання технічної недосконалості; вправи для відпрацювання технічних прийомів; вправи для розігрування (розігрування ігрового апарату)» (Тущенко, 2024: 341).

Мета роботи. Враховуючи особливе значення

цього виду інструктивного матеріалу для розвитку майстерності у різних видах музичного мистецтва, метою означеної роботи постає з'ясувати їх значення для удосконалення майстерності виконавця на ударних інструментах.

Виклад основного матеріалу. Варто зазначити, що вправи та їх опрацювання представляють основу для професійного зросту, у таких видах діяльності, як спорт, музичне, хореографічне мистецтво. У музичному мистецтві, зокрема, інструментальному, вправи становлять вид інструктивного матеріалу.

У словнику української мови за редакцією І. К. Білодіда та П. Й. Горещького надається декілька значень поняттю «вправа». Вона розуміється як «розвиток певних якостей, навичок постійною, систематичною роботою» (Білодід, Горещький 1970). У той же час «вправа» визначається як «спеціальне завдання, що виконується для набуття певних навичок або закріплення наявних знань» (Білодід, Горещький, 1970). Водночас, у науковій літературі під вправами розуміється «багаторазове повторення певних виконавських дій, метою якого є засвоєння та удосконалення практичних навичок художньо-виконавської техніки» (Гризоголазова, 2024:28).

Варто зазначити, що у галузі виконавства та навчання гри на ударних інструментах, особлива увага надається вправам у різноманітних методичних посібниках, які присвячені формуванню та удосконаленню виконавської майстерності на ударних інструментах. Проте їх «розпорошеність» не дає можливості їх ефективного використання.

У зв'язку з цим прави на ударних інструментах можна класифікувати за декількома ознаками:

1) у залежності від їх призначення для певного інструменту або певній групі ударних. Зокрема, у методичних посібниках виокремлюють вправи для малого барабану, ударної установки, або окремих інструментів чи груп інструментів ударного комплексу (хай-хету, двох том-томів або вправи, що передбачають комбінацію двох том-томів та підлогового том-тому тощо) (Polachowski, 2010; Kramme H. & Kiesant G., 1981). Водночас у деяких «Школах гри» вправи, які призначені для ксилофону також можуть виконуватися й на інших звуковисотних клавішних ударних інструментах, зокрема: маримбі та вібрафоні (Green, 1984).

2) у залежності від застосування певної техніки гри виокремлюють:

- вправи для розвитку двопалкової техніки гри;
- вправи для розвитку чотирипалкової техніки гри;

– вправи на розвиток гамоподібної техніки гри;

– вправи для розвитку техніки гри подвійними нотами на ксилофоні;

– вправи для розвитку октавної техніки гри на ксилофоні, маримбі, вібрафоні.

3) у залежності від оволодіння певним ударом або групою ударів виділяють:

– вправи для розвитку подвійного удару на ксилофоні, малому барабані, литаврах;

– вправи для опанування хрестоподібного удару на ксилофоні, маримбі, вібрафоні, литаврах;

– вправи для оволодіння стрибкоподібним ударом на ксилофоні, маримбі, вібрафоні, литаврах;

– вправи для розвитку групи одиночних незалежних ударів, одиночних чергуючих ударів, подвійних вертикальних ударів, подвійних бокових ударів, потрійних ударів.

4) у залежності від опанування певним барабанним рудиментом, виокремлюють:

– вправи на тремольні рудименти;

– вправи на парадидлові рудименти;

– вправи на одиночні та подвійні форшлагові рудименти.

5) у залежності від опанування певним виконавським прийомом гри на конкретному ударному інструментарії виокремлюють, зокрема:

– вправи на оволодіння рикошетним тремоло на малому барабані;

– вправи на опанування тремоло «двійками» на малому барабані;

– вправи на оволодіння тремоло на ксилофоні двома палками;

– вправи на оволодіння тремоло «independent roll» на маримбі та вібрафоні;

– вправи на опанування тремоло «traditional roll» на маримбі та вібрафоні, застосовуючи чотиріпалкову техніку гри;

– вправи на оволодіння виконавського прийому глушіння на вібрафоні.

Окрім того, у методичній літературі виділяють вправи, які спрямовані на розвиток координації, зокрема мануальну координацію, вправи на опанування ритмічною структурою, яка притаманна певному жанру, стилю гри, вправи на оволодіння певної позиції гри, вправи на орнаментику тощо (Bailey, 1991; Green, 1984; Kramme H. & Kiesant G., 1981; Delecluse, 1963).

Висновки. Отже, представлені вправи для оволодіння мистецтвом гри на ударних інструментах та класифікація за їх призначенням демонструє, що вони відіграють важливу роль у процесі фахової підготовки студентів та сприяють удосконаленню їх виконавської майстерності. Варто зазначити, що порушена проблематика виходить далеко за межі обсягу означеної роботи, у зв'язку з чим, вважаємо за необхідне продовжити вивчення теми, зокрема, у розрізі ефективного добору вправ для розвитку виконавської майстерності, методичних прийомів щодо їх опрацювання у наступних наукових дослідженнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білодід І.К., Горецький П. Й. Словник української мови. В 11 томах. Т. 1. Вправа. Київ: Наукова думка, 1970. С. 754. URL: http://ukrlit.org/slovnky/slovnky_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/%D0%B2%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0 (дата звернення: 13.04.2026).
2. Гризоголазова Т. Особливості розвитку художньо-виконавської техніки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. Вінниця, 2024. № 4. С. 25-31. DOI:[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-03](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-03)
3. Тущенко М. М. Розвиток виконавської майстерності студентів-гітаристів у процесі навчання в закладах вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. № 1. С. 339–343. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302098>
4. Шинкарук А. Вправи як ефективний засіб формування й розвитку професійної майстерності вокаліста. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. Умань, 2021. № 4. С. 95-102. DOI: 10.31499/2307-4906.4.2021.250162
5. Bailey E. Mental and Manual Calisthenics for the Modern Mallet Player. Van Nuys: Belwin Mills Publishing Corp., 1991. 141 p.
6. Delecluse J. Methode Complete de Vibraphone. Paris: Alphonse Leduc, 1963. 73 p.
7. Green G. Instruction Course for Xylophone /Eds. R. Eyles, G. Whaley. Ft. Lauderdale: Meredith music publications, 1984. 161 p.
8. Guo Yinuo. Vocal exercises as a means of improving the vocal and technical skills of the vocalist: *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*: матеріали IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів, м. Одеса, 20-21 жовтня 2023 р. Т.1. Одеса, 2023. С. 56-59. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/18678> (дата звернення: 12.04.2026).
9. Kramme H., Kiesant G. Das Schlagzeug in Pop, Rock & Jazz. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1981. 172 s.
10. Polachowski A. Szkoła gry na werblu. Będzin: Palisso Edition, 2010. 155 s.

REFERENCES

1. Bilodid I. K., Horetskyi P.Y. (1970). Slovnyk ukrainskoi movy. V 11 tomakh. T. 1. Vprava. [Dictionary of Ukrainian films. In 11 volumes. T. 1. Vprava] Kyiv: Naukova dumka. 754. URL: http://ukrlit.org/slovnyk/slovnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/%D0%B2%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0 (accessed 13.04.2026). [in Ukrainian].
2. Hryzhlozova T. (2024) Osoblyvosti rozvytku khudozhno-vykonavskoi tekhniky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva u protsesi fortepiannoi pidhotovky. [Peculiarities of the development of artistic and performing techniques of future teachers of musical art in the process of piano training] Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia. No 4. 25-31. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-03](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-03) [in Ukrainian].
3. Tushchenko M. M. (2024) Rozvytok vykonavskoi maisternosti studentiv-hitarystiv u protsesi navchannia v zakladakh vyshchoi osvity. [Development of performing skills of guitar students in the process of studying in higher education institutions] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. No.1. 339–343. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302098> [in Ukrainian].
4. Shynkaruk A. (2021) Vpravy yak efektyvnyi zasib formuvannia y rozvytku profesiinoi maisternosti vokalista. [Exercises as an effective means of forming and developing the professional skills of a vocalist] Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. No. 4. 95-102. DOI: 10.31499/2307-4906.4.2021.250162 [in Ukrainian].
5. Bailey E. (1991). Mental and Manual Calisthenics for the Modern Mallet Player. Van Nuys: Belwin Mills Publishing Corp.
6. Delecluse J. (1963). Methode Complete de Vibraphone. Paris: Alphonse Leduc.
7. Green G. (1984). Instruction Course for Xylophone /Eds. R. Eyles, G. Whaley. Ft. Lauderdale: Meredith music publications.
8. Guo YINUO (2023) Vocal exercises as a means of improving the vocal and technical skills of the vocalist: Muzychna ta khoreohrafichna osvita v konteksti kulturnoho rozvytku suspilstva: materialy IKh Mizhnarodnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv (Odesa, 20-21 zhovtnia 2023 r.). T.1. Odesa, 2023. 56-59. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/18678> (accessed 12.04.2026).
9. Kramme H., Kiesant G. (1981). Das Schlagzeug in Pop, Rock & Jazz. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.
10. Polachowski A. (2010). Szkoła gry na werblu. Będzin:Palisso Edition.

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 792.54.027:782.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-31>**Владислав РОЗІН,***orcid.org/0009-0004-5715-2758**старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) vladrozin1967@gmail.com***Тетяна АНДРІЙСЬКА,***orcid.org/0009-0005-5903-7689**старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) tandriivska@gmail.com***Людмила ФЕДЦОВА,***orcid.org/0009-0005-0832-1444**викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) e-mail: fedtsova.liudmyla@gmail.com*

ПРИЧИНИ ВИНИКНЕННЯ ПЕРЕШКОД У СТВОРЕННІ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ, В КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ТА ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА В ЦІЛОМУ

Дослідження запропонованої теми ґрунтується на спостереженні творчого процесу під час практичних занять і постановочної роботи, в рамках освітнього процесу, і відповідно на подальшому аналізі виникнення певних проблем, пов'язаних з порушенням основних закономірностей оперного мистецтва, які стають перешкодами у процесі оперної підготовки здобувачів. Деякі з цих проблем можна спостерігати також під час перегляду вистав різних режисерів в інтернет-просторі та в театрі наживо. Також основою для розгляду теми є описаний у наукових статтях практичний досвід сучасних фахівців в галузі оперного мистецтва – педагогів, режисерів, диригентів і виконавців, які є носіями різних поглядів, методичних принципів і традицій. На основі їх досліджень і практичних занять за освітньою програмою, пропонується процес усвідомлення взаємозв'язку певних причин і виникнення тих чи інших наслідків, які порушують процес створення оперної вистави. Для більш конкретного розуміння причинно-наслідкового зв'язку були розглянуті деякі історичні факти на кожному етапі становлення оперного жанру, які в подальшому сприяли виникненню причин застійних процесів і які досі мають очевидний вплив на свідомість сучасних фахівців. В процесі розглядання тих чи інших відхилень була помічена сама закономірність цих відхилень, яка полягає у порушенні балансу між усіма аспектами оперного театру, в контексті загального розуміння оперного мистецтва, як синтетичного, тобто, яке має бути в гармонійному і рівноцінному поєднанні різних видів мистецтв. На підставі спостереження репетиційного процесу під час створення оперної вистави, були умовно визначені чотири ключові складові, які є основою побудови оперної вистави. Були розглянуті особливості кожної цієї складової, особливості порушення балансу між ними і знайдені шляхи виправлення цього порушення в повсякденній практиці, зокрема в контексті оперної підготовки, в рамках освітнього процесу, заради здобуття нового досвіду і виникненню нових перспектив у розвитку оперного жанру в цілому.

Ключові слова: оперний театр; історія становлення; помилки і наслідки; сучасні тенденції; криза і реформи; закономірність розвитку; композитор і режисер; виконавець і глядач; сценічна постановка; оперна підготовка; досвід і перспективи.

Vladislav ROZIN,*orcid.org/0009-0004-5715-2758**Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
(Kharkiv, Ukraine) vladrozin1967@gmail.com***Tetiana ANDRIIVSKA,***orcid.org/0009-0005-5903-7689**Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
(Kharkiv, Ukraine) tandriivska@gmail.com*

Ludmyla FEDTSOVA,

orcid.org/0009-0005-0832-1444

Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
(Kharkiv, Ukraine) fedtsova.liudmyla@gmail.com

CAUSES OF OBSTACLES IN THE CREATION OF AN OPERA PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE EDUCATIONAL PROCESS AND OPERATIC ART IN GENERAL

The research into the proposed topic is based on the observation of the creative process during practical classes and production work within the framework of the educational process and accordingly, it is based on the subsequent analysis of certain problems related to the violation of the basic laws of operatic art, which become obstacles in the process of opera training for students. Some of these problems can also be observed when watching performances by various directors in the online space and live in the theater. The basis for considering the topic is also the practical experience of modern specialists in the field of operatic art – teachers, directors, conductors, and performers – described in scientific articles, who are carriers of various views, methodological principles, and traditions. Based on their research and practical classes under the educational program, a process of understanding the connection between certain causes and the emergence of various consequences that disrupt the process of creating an opera performance is proposed. For a more concrete understanding of the cause-and-effect relationship, certain historical facts at each stage of the opera genre's formation were reviewed, which subsequently contributed to the emergence of causes for stagnant processes and still have an obvious impact on the consciousness of modern specialists. In the process of examining various deviations, the very pattern of these deviations was noticed, which consists in a violation of the balance between all aspects of the opera theater, in the context of a general understanding of operatic art as a synthetic one – that is, one that should be in a harmonious and equal combination of various types of art. Based on the observation of the rehearsal process during the creation of an opera performance, four key components were tentatively identified as the basis for building an opera performance. The features of each of these components, the features of the imbalance between them, and ways to correct this violation in everyday practice were considered – specifically in the context of opera training within the educational process, for the sake of gaining new experience and the emergence of new perspectives in the development of the opera genre as a whole.

Key words: opera theatre; history of formation; mistakes and consequences; modern tendencies; crisis and reforms; pattern of development; composer and director; performer and audience; stage production; opera training; experience and perspectives.

Постановка проблеми. Фахівці у галузі оперного мистецтва, стикаючись з перешкодами у створенні оперної вистави, в процесі підготовки оперних співаків та постановочної роботи в театрі, неодноразово аналізували та розглядали можливі причини тих чи інших недоліків, але акцент уваги був в більшій мірі на зовнішніх факторах, по типу – відсутності достатнього фінансування або нав'язаного репертуару, або факту непопулярності жанру під час політично-економічних перебудов в сучасному суспільстві, або відсутності компетентного адміністратора, наявності неякісної організації та слабкої дисципліни на місцях тощо. Але на сьогоднішній день є необхідність розглянути і зробити акцент на внутрішній *закономірності* виникнення тих чи інших причин, в основі яких спостерігається *порушення початкового балансу між основними складовими оперного мистецтва у вигляді домінування якоїсь окремої складової оперного жанру над іншими*, через акцентування і зацікавленість одним якимось аспектом, з наступним відокремленням його від всіх інших, які в свою чергу є рівноправними і важливими елементами для створення оперної вистави в цілому.

Аналіз досліджень. На початку XXI століття розпочалася активна переоцінка цінностей у процесі подальшого розвитку оперного мистецтва, стосовно перегляду класичних традицій, відмови від старих форм і дослідження сучасних інновацій, що на сьогоднішній день є предметом гострих дискусій і наукових досліджень в галузі оперного мистецтва.

Вовкун В.В. у своїй науковій праці *«Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України» (2020)* висвітлює ряд протиріч у розвитку оперного жанру на початку XXI століття і прокоментував появу домінування оперної режисури над диригентським трактуванням музичного твору, де присутні такі режисерські підходи, як актуалізація сюжету у вигляді перенесення оперного дійства в сучасну епоху, посилення метафоричності, присутність еkleктизму, кіно, перформансу, прояву епатажу, виходу за рамки твору тощо. Автор нагадує слова видатної італійської оперної діви Р.Тебальті, що «сучасна оперна вистава – це синтетичний за своєю природою акт, в якому всі його елементи: музичне втілення в інтерпретації диригента, стенографічне оформлення вистави, режи-

серське рішення вистави, виконання своїх партій і ролей співаками – все це підпорядковано єдиному художньому задуму» (Вовкун, 2020: 209).

Канюка Л.С. в науковій статті «Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві» (2022) розглянула особливості сучасної оперної режисури, визначила, що «оперна вистава, яка є художнім витвором мистецтва, у своєму класичному розумінні, виховує в людині моральність, формує високі ідеали, естетичний смак та уподобання». Але автор також відмітила і не дуже позитивні тенденції, у вигляді появи комерціалізації, за рахунок понівечення музичної та сценічної драматургії оперних творів, де розважальна якість виходить на перший план, орієнтуючись на модні тенденції. В результаті виникає «певний дисбаланс їх музичної та сценічної складових, адже у гонитві за ефектністю втрачається логіка музично-драматургічних подій опери» (Канюка, 2022: 150).

Савчук Олена у своїй науковій статті «Опера та сучасні арт-технології. Виклики часу перед професією режисера» (2022), розкриває сутність сьогоденних вимог до режисера оперного театру, де необхідно бути чутливим до змін навколишнього світу, встигати за темпом і швидкістю глядацького сприйняття. Тобто, режисеру необхідно розвиватися в напрямку сучасних технологій. Але всі подібні експерименти з цифровими можливостями повинні бути під контролем режисера, щоб їх використання було відповідним головної ідеї та змісту опери, а не лише способом привернення уваги і зацікавленості глядача. (Савчук, 2022: 31).

Ло Шунькай, Вороновська О.В. у своїй науковій роботі «Сучасне сприйняття оперного мистецтва: багатогранність та контакти» (2024), розглянули тему адоптації оперного жанру до сучасного слухача. Вони зауважили, що сучасна оперна аудиторія складається з абсолютно різних слухачів, які відкриті для різних стилів та інтерпретацій опери, від класичних постановок до новаторських режисерських рішень. Автори виявили чотири основні мотиви відвідування оперного театру сучасним глядачем: задоволення цікавості, підняття та збереження престижу, пошук розваг та емоційних переживань, культурне проведення часу. (Ло Шунькай, Вороновська, 2024: 46).

Походзей П.І. в науковій статті «Синтез диригентська-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю» (2017) – розглянув питання важливості збалансованої взаємодії режисера-постановника і диригента в процесі постановки опери. Автор наголошує на тому, що «недоречно окреслювати перевагу диригента у співпраці з

режисером і навпаки», оскільки успіх вистави залежить виключно від результатів спільної роботи, де кожен виконує свою важливу частину роботи, розуміючи особливості роботи кожного і відчуваючи взаємодоповнення професійних і творчих сил, спрямованих на одну мету. (Походзей, 2017: 120).

Хоролець Л.І. в науковій статті «Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного театру та музичного театрів» (2022) провела спостереження за різницею між режисурою оперного театру і режисурою драматичного театру. Авторка відмітила, що в оперному театрі музика є першоджерелом і основним внутрішнім змістом вистави, де завдання режисера разом з диригентом, художником і виконавцями полягає в розкритті цього змісту засобами театрального мистецтва. Музичний театр йде від логіки почуттів до логіки дії, на відміну від драматичного театру, де все будується від логіки дії до логіки почуттів. (Хоролець, 2022: 223).

Мета статті – детально розглянути і з'ясувати, що саме заважає рівноправному зв'язку всіх складових оперного театру і повноцінному розвитку кожної з них у злагоді один з одним, згідно з єдиними закономірностями жанру; визначити конкретні кроки у подоланні існуючого дисбалансу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оперний жанр виник на перехресті різних напрямків і видів мистецтв, таких як музика, живопис, література, театр, вокальне мистецтво, акторська майстерність, хореографія тощо. І за своєю сутністю є синтезом цих видів і напрямків. Але на сьогоднішній день, в деяких випадках, можна спостерігати, як деякі з цих складових починають прагнути до самостійності, входячи у конфлікт з іншими, в контексті створення вистави, де – або диригент намагається домінувати, стверджуючи і зберігаючи незмінним трактування опери за традиціями минулого, або режисер наполягає на своєму сучасному баченні, не враховуючи особливості оперного виконання, або виконавці намагаються спростити завдання, запропоноване режисером за причиною мізерного діапазону психофізичних можливостей.

Для того, щоб краще зрозуміти виникнення розбіжностей у сприйнятті процесу створення оперної вистави, пропонується переглянути факти з історії виникнення і розвитку цього жанру, які прямо або опосередковано впливають на свідомість наступних поколінь фахівців в галузі оперного мистецтва.

Перший факт – це саме момент зародження оперного жанру, наприкінці XVI століття у Флоренції, коли виникла історично відома творча

група «Camerata», в состав якої входили виключно аристократи. І наявність в цій групі саме аристократії надавало якість елітарності в цьому напрямку, тобто розробка ідеї проходила, орієнтуючись на людей виключно з вищого світу. Можна допустити, що саме цей факт з часом перетворився в причину, яка має історичні наслідки і вплив на сучасних шанувальників оперного мистецтва, коли існує якийсь ореол винятковості високого мистецтва для певного кола людей, які здатні якось по-особливому цінувати і розуміти класичну музику, на відміну від всіх інших звичайних людей. Таке відношення замикає оперний жанр на самому собі, коли немає потреби бути доступним для більш широкого кола людей. Це призводить до гальмування розвитку оперного мистецтва, оскільки зворотній зв'язок звичайного глядача має достатньо інформації, яка може призвести до суттєвих змін, відносно застійних форм. Тому і на сьогодні можна спостерігати, як похід в оперний театр нагадує престижне відвідування старовинного музею для споглядання геніальних шедеврів минулого і є відлунням традицій винятковості і елітарності цього жанру.

Другий факт теж пов'язаний з першими кроками формування майбутнього оперного театру, коли композитори та музиканти того часу, які достатньо категорично дотримувалися традицій Відродження в музиці, виразили своє негативне ставлення до поєднання між собою драматичної дії та написаної до неї музики, де сама музика була достатньо простою і одноманітною, яка просто допомагала мелодекламації артистів. Тобто, спочатку музика мала другорядне значення у виставках і це було причиною обурення музичної спільноти, оскільки рівень музичних творів, написаних на той час, в контексті саме музичного мистецтва, був набагато вищий за «жалюгідні» спроби написання її для жанру, який тільки-но зароджувався. А на сьогоднішній день, ми маємо в деяких випадках прояв порушення балансу між роботою диригента і режисера, навіть виникання творчого конфлікту, де переважним стає якість виконання музичної партії ніж сценічна дія, що стає причиною виникнення статичних вистав, які вже отримали назву «костюмований концерт», де одні співають, а інші лише слухають. Але на той час є і позитивна сторона у цьому категоричному несприйнятті перших спроб оперних вистав, оскільки це дало потужний стимул для розвитку композиторів того часу, які поступово перетворили музику, яка була лише супроводом сценічної дії – в саму цю дію. Тобто, саме музика стала виразником теми, ідеї, розвитку сюжету, харак-

терів персонажів, їх дії в запропонованих обставинах. І це був прорив, це було народження абсолютно нового і самостійного жанру.

Для розуміння особливостей розвитку опери, можна взяти *ще один факт* з історії, коли вже опера набула неймовірної популярності. То були часи розквіту творчості великих італійських композиторів, як Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті. На той час в Італії нараховувалося вже десь півтори сотні театрів, що породжувало потужну конкуренцію. Оперний театр став нагадувати підприємство по виробництву оперної продукції, на основі затверджених стандартів написання опери. Стандартизація творчого процесу має відображення і в наші часи, коли незмінні закони трактування і виконання опери перекривають творчу інтуїцію сучасних фахівців. А з іншого боку наявність великої кількості театрів того часу і відповідно конкуренції давала поштовх для розвитку продюсерської та режисерської діяльності, оскільки театри не мали державної підтримки і існували виключно на спроможності залучення якомога більшої кількості глядачів за рахунок присутності іменитих співаків і видовищної дії у виставі. Щоб витримати конкуренцію, треба було постійно шукати якусь оригінальність, тобто, увесь розум постановника був направлений на пошук нестандартних форм декорацій і реквізиту, з цікавими для глядача інженерними знахідками та розробкою незвичайних, пишних і яскравих фасонів костюмів. Тобто необхідно було глядача постійно дивувати. І це має відображення і на сьогодні, коли режисура в багатьох випадках, виключно заради успіху, встає на шлях яскравої оригінальності, замість розкриття глибин музичної драматургії.

Окрім всього цього можна знайти багато *інших фактів* з історії, які мають вплив на сучасних фахівців. Наприклад, це виникнення з часом різноманітних вокальних шкіл, які в своїй боротьбі за «істинно правильну» техніку виконання суттєво відхилилися від цілісного сприйняття оперного жанру, концентруючись тільки на вокалі і що стало більш нагадувати виконавські змагання.

Якщо зробити *невеличкий підсумок* до переліку хоча би декілька вищеописаних фактів з історії становлення і розвитку оперного театру, то можна побачити, як ті чи інші фактори розвитку надавали суттєву перевагу в тому чи іншому аспекті, порушуючи баланс між усіма складовими цього жанру і що призводило до застійних процесів у вигляді відвертого консерватизму чи навпаки до зовнішнього догоджання сучасному і модному на той момент «тренду».

Тепер пропонується зробити більш конкретний акцент на основних *складових і розглянути варіанти* домінування кожної з неї.

Перший варіант домінування вже був представлений, коли все обертається навколо генія композитора, коли диригент з оркестром слідує лише за традиціями минулого, намагаючись ревно зберігати первозданий спосіб трактування та звучання опери, а глядач ходить за ради улюбленого композитора і улюбленої опери. Слід зазначити, що в цьому варіанті стає неважливою якість режисури і акторської гри, оскільки талановита і високоякісна музика відомого композитора компенсує все це собою, своєю спроможністю викликати естетичне задоволення. Цей факт не є негативним, але в даному випадку вистава перетворюється на звичайний концерт.

Другий варіант домінування полягає у вподобанні саме вокального виконання, в бажанні досягти високої якості звучання голосу і відповідно успіху, що підштовхує до постійного вдосконалення саме вокальної техніки. І з одного боку – це стимулює розвиток вокальних можливостей співака, але з іншого боку – всі інші аспекти уходять на другий план, що порушує оперний жанр. Глядач в основному складається з прихильників таланту того чи іншого улюбленого виконавця, музикознавців, колег, учнів, друзів та родичів цих виконавців. Тобто виникає знову-таки замкнене коло людей, маючих відношення тільки до вокального мистецтва.

Третій варіант домінування спостерігається вже в галузі режисури, де на другому плані опиняються вже композитор, диригент з виконавцями. І в даному випадку існує декілька причин. *Перша причина* – це пошук різних оригінальних та ефектних засобів виразності, нестандартного і часом шокуючого образного вирішення, заради однієї мети – підвищення зацікавленості і залучення глядача до оперного театру, заради «фінансового виживання». *Друга причина* – це коли режисер самостверджується, реалізуючи свої амбіції і йде на будь-які експерименти, заради власного успіху та всесвітньої популярності. *Третя причина* – полягає в якості підготовки режисера саме оперного театру. Хто саме стає режисером оперного театру? Зазвичай молоді талановиті люди, які вирішили стати режисером, не мають потреби йти в не дуже популярний жанр, на тлі стрімкого розвитку кіноіндустрії, телебачення, інтернет простору та всіляких напрямків театрального шоу. І тому за фактом в оперну режисуру йдуть люди, конкретно люблячі саме оперне мистецтво і одночасно не маючі, на жаль, здібностей режисера. Це колишні вокалісти, диригенти, хореографи, які не завжди мають в собі творчої інтуїції режисера. А режисери за покликанням, які переходять з драматичного театру, але не маючи досвіду і розу-

міння специфіки оперного виконання, вступають в творчі суперечки з диригентом і виконавцями. Аналізуючи вищеописані приклади, можна стверджувати про необхідність високопрофесійної підготовки майбутніх режисерів конкретно для оперного театру, з урахуванням особливостей оперної музики та вокального виконання. Але одночасно з цим необхідно звернути увагу і на професійну підготовку саме оперних співаків, з точки зору сучасних тенденцій, які потребують нових навичок і якостей в процесі створення образу і виразної дії в запропонованих обставинах.

Четвертий варіант домінування пов'язаний певним чином з глядачем, який також має вплив на розвиток оперного жанру. *З одного боку* – глядач, який звик до традиційної форми і стилю трактування класичної опери, стає мимоволі таким же консерватором, як і її виконавці. А це означає, що будь-яке прагнення режисера до нового може зустрітись із спротивом глядача, не налаштованого на це нове. Тобто, вподобання глядача, стосовно звичних форм – починає підсвідомо диктувати і впливати на постановника, якому, заради збереження глядача, доводиться вимушено відмовлятися від змін. *З іншої сторони*, на сьогодні, з урахуванням сплеску технічного прогресу, інноваційних тенденцій, у глядача вже зростає попит на більш сучасне трактування опери, яке змогло би витримувати конкуренцію з рівнем виразних засобів кіноіндустрії, шоу, цифрових технологій, а це також впливає і ставить в залежність постановника оперної вистави. І з одного боку – глядач стимулює процес розвитку оперного жанру, а з іншого боку є небезпека обслуговування глядача, догоджання його очікуванням, заради збереження касового збору. Тобто домінування впливу глядача на творчий процес в театрі, через залежність фахівців від вподобання людей – також може бути причиною порушення балансу між усіма складовими.

Отже, оперний жанр можна умовно розділити на чотири основні складові: «композитор», «режисер», «виконавець», «глядач», які в результаті правильного співвідношення між собою сприяють створенню вистави. Пропонується детальніше розглянути дію цих складових.

«Композитор». За можливість якісного сприйняття оперної музики сучасним глядачем, відповідає диригент, який здатен відчувати темпоритм життя сучасної людини і знайти ті чи інші акценти і нюанси у трактуванні і виконанні, які резонують з сьогоденням. Диригент задає тон прочитання опери, спираючись на режисерський задум і у взаємодії з режисером визначає концепцію майбутньої вистави.

«Режисер». Ця складова теж ні в якому разі не може бути самостійною, оскільки саме музика є драматургією, тим стимулом і вектором руху, тією віссю, навколо якої все обертається. Основне завдання режисера – це зуміти увійти в резонанс з музикою композитора і знайти максимально точний вираз її у сценографії, в сценічній дії, в пластичній партитурі кожного персонажу.

«Виконавець». Це стовідсоткове втілення змісту музики і режисерського задуму, за рахунок максимальної підготовки свого власного психофізіологічного апарату в результаті освітнього процесу у вузі та подальшого відточування майстерності на основі кожної наступної вистави у театрі. Нажаль у навчальному процесі нерідко для багатьох здобувачів і навіть викладачів, за їх помилковим розумінням, головним є тільки вокал, в той час, як нарівні з вокальною технікою не менше важливими є акторська майстерність, сценічна мова, сценічний рух і танець, які сприяють комплексній підготовці майбутнього співака, відповідно до вимог створення оперної вистави, на відміну від концертно-камерного виконання. Виконавець – це живий інструмент, внутрішньо і зовнішньо гнучкий, задля органічного проживання ролі, коли виконавець співає всім собою, пропускаючи скрізь себе всю повноту змісту. В даному випадку співак-актор стає співавтором.

«Глядач». За фактом глядач не приймає явної участі в створенні вистави. Але його опосередкована участь очевидна, оскільки тільки в контакт з глядачем можна перевірити ступень сприйняття і зрозумілості того, що і як відбувається у виставі. Режисер без урахування сприйняття глядача не має можливості розуміти перспективу подальшої своєї роботи. Тобто, саме глядач є стимулятором у пошуку нових форм і способів виразності для кож-

ного наступного режисерського задуму. А виконавці, як показує практика, взагалі зростають в якості артиста саме в момент виходу на сцену і взаємодії з глядачем в живому часі, оскільки сам процес спостереження глядача за артистом здатен впливати на його виконання. Тому глядача сміливо можна назвати співучасником вистави.

Висновки. Якщо ставити за мету – процес створення оперної вистави, то необхідно розуміти і урахувати синтетичну природу оперного жанру, де перетинаються фахівці різних компетенцій, але працюючих на єдину мету. Основа процесу створення вистави, за аналогією, подібна збалансованій взаємодії чотирьох стихій, чотирьох первинних елементів, які лежать в основі матерії світу, в якому ми перебуваємо. В оперному театрі цими ключовими елементами, або складовими, можна умовно назвати, як «композитор», «режисер», «виконавець», «глядач», які в союзі і співпраці один з одним ведуть до створення повноцінної оперної вистави, в той час, як домінування однієї з точок, перетворює оперу або на концерт, або в змагання вокалістів, або в драматичну виставу під фонову музику, або нове шоу для задоволення глядача. Тому дуже важливим є цей баланс, який полягає у рівноправності кожного елемента, коли кожен фахівець не здатен зробити свою частину роботи без присутності інших. І одночасно з цим вистава може народитися тільки завдяки тому, якщо кожен здатен буде виконувати саме своє призначення. Саме таке поєднання протилежностей і виражає сутність гармонії у контексті створення оперної вистави. Усвідомлення вищевикладених закономірностей може підвести до перегляду навчальних програм в контексті оперної підготовки і до трансформації сприйняття оперного жанру в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020, вип. 37. с. 207-211.
2. Вороновська О.В. Сучасна українська опера: від жанрових традицій до новітніх експериментів. Модерні пошуки у просторі мистецтва. Одеса, 2025, випуск 1 (8). с. 69-74.
3. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Київ, 2022, наук. журнал. № 1. с.148-153.
4. Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : збірка статей. Київ, 2010, вип. 89. с.47–57.
5. Изваріна О.М. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття. Музичне мистецтво в освіто-логічному дискурсі. Київ, 2018, №3. с.66-70.
6. Ло Шунькай, Вороновська О.В. Сучасне сприйняття оперного мистецтва: багатогранність та контакти. Інноваційна педагогіка: теорія та методика навчання (з галузей знань), Одеса, 2024, випуск 70. Том 1. с.44-47.
7. Походзей П.І. Синтез диригентська-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю. Міжнародний вісник: культурологія, філософія, музикознавство, Київ, 2017, випуск І(8)., с. 193-199.
8. Походзей П.І. Оперне мистецтво і проблеми виховання фахівців для оперного театру в Оперній студії Національної музичної академії України імені П.І Чайковського. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. №1 (34). с. 119-126.

9. Савчук Олена. Опера та сучасні арт-технології. Виклики часу перед професією режисера. Мистецтвознавство: Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022, Вип 49, том 2, с.28-33.

10. Хоролець Л. І. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного та акторської майстерності театрів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Київ, 2022, наук. журнал. № 1, с.219-225.

REFERENCES

1. Vovkun V. V. (2020) Tendentsii suchasnoi rezhysury v opernomu mystetstvi Ukrainy. [Trends of modern directing in the opera art of Ukraine] Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats. Kyiv: IDEIA PRYNT, vyp. 37. s. 207-211. [in Ukrainian].

2. Voronovska O.V. (2025) Suchasna ukrainska opera: vid zhanrovyykh tradytsii do novitnykh eksperymentiv. [Modern Ukrainian opera: from genre traditions to the latest experiments] Moderni poshuky u prostori mystetstva. Odesa, vypusk 1 (8). s. 69-74. [in Ukrainian].

3. Kaniuka L. S. (2022) Ukrainskyi muzychnyi teatr v epokhu zmin tsinnisnykh oriientyriv u mystetstvi. [Ukrainian musical theater in the era of changes in value orientations in art]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : Kyiv, nauk. zhurnal. № 1. s.148-153. [in Ukrainian].

4. Kyianovska L. (2010) Opera yak rynok: vystava yak marketynhovyi khid. [Opera as a market: the performance as a marketing move]. Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva : zbirka statei. Kyiv, vyp. 89. s.47–57. [in Ukrainian].

5. Izvarina O.M. (2018) Operna rezhysura v ukrainskomu muzychnomu teatri 20-kh rokiv KhKh stolittia. [Opera directing in the Ukrainian musical theater of the 20s of the 20th century]. Muzychne mystetstvo v osvito-lohichnomu dyskursi. Kyiv, №3. s.66-70. [in Ukrainian].

6. Lo Shunkai, Voronovska O.V. (2024) Suchasne spryiniattia opernoho mystetstva: bahatohrannist ta kontakty. [Modern perception of opera art: multifacetedness and contacts]. Innovatsiina pedahohika: teoriia ta metodyka navchannia (z haluzei znan), Odesa, vypusk 70. Tom 1. s.44-47. [in Ukrainian].

7. Pokhodzei P.I. (2017) Syntez dryhentska-rezhyserskoi interpretatsii u vtilenni opernoho spektakliu. [Synthesis of the conductor's and director's interpretation in the embodiment of an opera performance]. Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filosofii, muzykoznavstvo, Kyiv, vypusk I(8)., s. 193-199. [in Ukrainian].

8. Pokhodzei P.I. (2017) Operne mystetstvo i problemy vykhovannia fakhivtsiv dlia opernoho teatru v Opernii studii Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. [Opera art and problems of training specialists for the opera theater in the Opera Studio of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, Vyp. №1 (34). s. 119-126. [in Ukrainian].

9. Savchuk Olena (2022) Opera ta suchasni art-tekhnohohii. Vyklyky chasu pered profesiieiu rezhysera. [Opera and modern art technologies. Challenges of the time before the director's profession] Mystetstvoznachstvo: Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych, Vyp 49, tom 2, s.28-33. [in Ukrainian].

10. Khorolets L. I. (2022) Vidminnosti pobudovy stenichnoi dii rezhysyrom dramatychnoho ta muzychnoho ta aktorskoi maisternosti teatriv. [Differences in the construction of the stage action by the director of dramatic and musical and acting skills of theaters] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: Kyiv, nauk. zhurnal. № 1, s.219-225. [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(430) (092):780.616.432.071.2
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-32>

Поліна РУДЬ,
orcid.org/0000-0003-3888-3622
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії музики
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) samrud@ukr.net

Олена САМОСВАТОВА,
orcid.org/0000-0001-5466-4740
викладач, завідувач фортепіанного відділу
Комунального закладу «Дніпровська дитяча музична школа № 2 імені А.Я. Штогаренка»
(Дніпро, Україна) samosvatovaelena@gmail.com

Ф. ШУБЕРТ, ЕКСПРОМТ GES-DUR, ОР. 90 № 3: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ

Стаття присвячена порівняльному аналізу виконавських версій експромту № 3 Ges-dur, op. 90 Ф. Шуберта (А. Шнабеля, А. Бренделя, Г. Соколова). Вибір теми продиктований недостатністю в українському музикознавстві аналітичних розвідок щодо інтерпретацій фортепіанних творів Ф. Шуберта, зокрема його експромтів. Актуальність зумовлена тенденціями переосмислення шубертовської музики, поглибленого розуміння її музичного змісту, розширенням інтерпретаційного контексту. Метою статті є визначення специфіки виконавських версій експромту Ges-dur Ф. Шуберта. Методологія ґрунтується на жанрово-стильовому підході, компаративно-виконавському методі аналізу. Новизна статті полягає у розкритті багатогранності інтерпретації експромту Ges-dur Ф. Шуберта, які представляють традиції шубертіанства у фортепіанному виконавстві.

Експромт як характерний жанр у творчості Шуберта переживає своє відродження у ХХ столітті. Завдяки австрійському піаністу А. Шнабелю, популяризатору фортепіанної музики першого романтика, цикли експромтів op. 90 і op. 142 стають частиною репертуару видатних виконавців.

Експромт Ges-dur Ф. Шуберта – один з найбільш популярних творів композитора, є прикладом високої духовної лірики. Оманлива простота нотного тексту, прозорість фактури з розподілом на три шари вимагають від піаніста високої майстерності як у вирішенні технологічних завдань, так і у розкритті лірико-філософської глибини. Схарактеризовано три інтерпретаційні підходи до його виконання. А. Шнабель позиціонує «бетховенський напрям» інтерпретації шубертовського твору; А. Брендель – витончений інтелектуалізм. Виконавська версія Г. Соколова, митця-філософа, становить найвищий ступінь осмислення композиторського задуму.

Висновки: компаративний аналіз інтерпретацій експромту Ges-dur розкриває закономірності виконавського відходу від трактування музики Шуберта крізь призму бетховенського начала, що веде до переосмислення сутності шубертіанства у ХХІ ст.

Ключові слова: експромт Ges-dur, Ф. Шуберт, інтерпретація, піанізм, А. Шнабель, А. Брендель, Г. Соколов.

Polina RUD,
orcid.org/0000-0003-3888-3622
PhD in Art,
Senior Lecturer at the Department of Music Theory
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) samrud@ukr.net

Olena SAMOSVATOVA,
orcid.org/0000-0001-5466-4740
Lecturer, Head of the Piano Department
Dnipro Children's Music School No. 2 named after A.Ya Shtogarenko
(Dnipro, Ukraine) samosvatovaelena@gmail.com

F. SCHUBERT, IMPROMPTU GES-DUR, OP. 90 NO. 3: COMPARATIVE ANALYSIS OF PERFORMING VERSIONS

The article is devoted to a comparative analysis of the performance versions of Impromptu No. 3 in G-dur, Op. 90 by F. Schubert (A. Schnabel, A. Brendel, G. Sokolov). The choice of topic is due to the lack of Ukrainian analytical research on the interpretations of F. Schubert's piano works, in particular his impromptu pieces. The relevance is associated

with the trends of rethinking Schubert's music, a deeper understanding of its musical content, and an expansion of the interpretative context. The aim of the article is to determine the specifics of the performance versions of the impromptu *Ges-dur* by F. Schubert. The methodology is based on a genre-style approach and a comparative-performance method of analysis. The novelty of the article lies in revealing the multifaceted interpretations of F. Schubert's *Ges-dur* impromptu, which represent the traditions of Schubertianism in piano performance.

Impromptu as a characteristic genre in Schubert's work is experiencing a revival in the 20th century. Thanks to the Austrian pianist A. Schnabel, the popularizer of the piano music of the first romantic, the cycles of improvisations Op. 90 and Op. 142 became part of the repertoire of prominent performers.

F. Schubert's *Ges-dur Impromptu* is one of the composer's most popular works and is an example of high spiritual lyrics. The deceptive simplicity of the musical text, the transparency of the texture with its division into three layers, require the pianist to be highly skilled both in solving technological problems and in revealing lyrical and philosophical depth. Three interpretative approaches to the performance of the impromptu are characterized. A. Schnabel positions the "Beethoven trend" of interpretation of Schubert's work; A. Brendel – refined intellectualism. The performance version by G. Sokolov, an artist-philosopher, represents the highest level of understanding of the composer's intention.

Conclusions. A comparative analysis of the interpretations of the *Ges-dur* impromptu reveals the patterns of the performer's departure from the interpretation of Schubert's music through the prism of Beethoven's principles. This leads to a rethinking of the essence of Schubertianism in the 21st century.

Key words: *Ges-dur* impromptu, F. Schubert, interpretation, piano playing A. Schnabel, A. Brendel, G. Sokolov.

Постановка проблеми. Твори австрійського композитора XIX століття Франца Шуберта (1797-1828) становлять вагомий частину репертуару піаністів-виконавців. Його фортепіанна спадщина досить багата та об'ємна, але недостатньо досліджена в українському музикознавстві, зокрема, майже відсутні порівняльно-інтерпретологічні аналітичні розвідки щодо виконання та інтерпретації фортепіанних творів Шуберта. Можливо, одним з пояснень цього факту є оманлива простота музики композитора, що накладає відбиток на її сприйняття, як слухачське, так і дослідницьке.

У XX столітті склались певні традиції європейського фортепіанного виконавства, що потребують окремого осмислення і висвітлення з точки зору інтерпретації творів Шуберта як першого романтика і музичного лірика. На наш погляд, спроба порівняльного інтерпретологічно-виконавського аналізу найвідомішого експромту *Ges-dur* Ф. Шуберта дозволить окреслити традиції шубертіанства у фортепіанному виконавстві, розкрити багатогранність інтерпретацій, можливих лише за умов глибокого розуміння духовного підґрунтя музики Ф. Шуберта.

Аналіз досліджень. Не зважаючи на популярність окремих творів першого романтика, наукові розвідки на заявлену тему не численні. На жаль, творчість Ф. Шуберта не є предметом дослідницької уваги українських музикознавців. Найбільш повним і змістовним залишається збірник матеріалів наукового музикознавчого симпозіуму 1994 року «Шуберт і шубертіанство» (упорядник Г. І. Ганзбург). Скрипковим сонатам композитора присвячена дисертація І. Карачевцевої; у дослідженні Щоголевої О. розглянуто еволюцію жанра фортепіанної фантазії у творчості Ф. Шуберта і Р. Шумана. Я. Котенко аналізує вплив Ф. Шуберта

на творчість Й. Брамса і хвилю шубертіанства в XIX ст. У статті Чжан Цзюньсун поданий аналіз фортепіанної сонати *D-dur* Ф. Шуберта у контексті нових романтичних тенденцій; вокальні твори Шуберта у фортепіанних транскрипціях Ліста розглянуто Ю. Щербаковим (Щербаков, 2025). Шубертіанство як культурний код представлено на прикладі камерно-вокальної музики першого романтика у статті Тан Цзіньюй. Питанням виконавства шубертовських фортепіанних сонат присвячені дисертація А. Тарабанова, стаття І. Беренбейм (Беренбейм, 2022).

Серед великого корпусу європейських і американських музикознавчих досліджень виокремлюється збірка з 22-х есеїв «Rethinking Schubert» («Переосмислення Шуберта»), видана в Оксфорді у 2016 р. Проблематика циклічності, зокрема обох циклів експромтів оп. 90 і оп. 142 Ф. Шуберта висвітлюється у книзі Ч. Фіска (Fisk, 2001). Питанням фортепіанного виконавства присвячена книга А. Бренделя (Brendel, 2001); ретельний теоретичний аналіз – музикознавча інтерпретація трьох останніх сонат Шуберта представлений у дисертаційному дослідженні К. Гарднера (Gardner, 2013).

Мета статті – визначити специфіку музично-виконавських версій експромту *Ges-dur* Ф. Шуберта, що дозволить розширити уяву про розвиток традицій виконавства шубертовської фортепіанної музики, зрозуміти сучасні тенденції переосмислення спадщини композитора, розкриття її духовної сутності.

Концепція дослідження ґрунтується на основі наступних наукових підходів: *жанрово-стильовому*, необхідному для розуміння жанрової специфіки експромту і шубертовської стилістики та, відповідно, виявленні виконавських трактувань у розкритті композиторського задуму; *методу вико-*

навського аналізу, що дасть можливість скласти уяву про індивідуальні особливості інтерпретації конкретного твору тим чи іншим виконавцем; компаративному, що дозволить зіставити різні виконання експромту, знайти відмінності та подібності різних інтерпретацій з метою виявлення найбільш переконливої виконавської інтерпретації експромту *Ges-dur* Ф. Шуберта.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «експромт» багатозначний. У літературі – це компактний вірш, складений без підготовки у формі мадригалу, епіграми чи жарту; у музиці – невелика п'єса, створена під враженням певного настрою, без строгої форми в імпровізаційному характері.

Як відомо, перші подібні фортепіанні твори з'явилися на початку XIX ст. у творчості композиторів Я. В. Воржішека і Г. А. Маршнера, але назві «експромт» у традиційному термінологічному значенні вони ще не відповідали. Завдяки творчості першого романтика експромт набув ряд типових жанрових ознак і отримав поширення в XIX столітті.

Два фортепіанні цикли експромтів ор. 90 і ор. 142 Ф. Шуберта, створені в 1827 році, стали класичними зразками нового жанру. Експромти вирізнялись імпровізаційним характером, що підкреслювалось віртуозністю; багатством образної сфери, з різними відтінками почуттів і емоційних станів; вільністю в обранні форми (складної тричастинної, варіаційної, сонатної). Написані разом із пізніми сонатами, тріо, експромти увібрали всі новачії шубертовського стилю у тематизмі, ладо-гармонії, фактурі.

Засновник витонченого романтичного піанізму Ф. Шопен вже у 1830-х роках звертається до нового жанру, створює 4 експромта, яким надає більш чіткої форми. Його твори написані в складній тричастинній формі, де зіставляється фігураційна фактура і лірична кантилена, поєднуються принципи контрасту і варіаційності. Найбільш яскравим прикладом даного жанру є фантазія-експромт ор. 66 *cis-moll*.

Традиція створення експромтів продовжилась у творчості багатьох композиторів (Ф. Ліста, Е. Гріга, Г. Форте, Ф. Пуленка, М. Лисенка та ін.).

Не зважаючи на величезну кількість інструментальних творів, популярність Ф. Шуберту принесли його пісні і вокальні балади. Про це свідчать фортепіанні транскрипції Ф. Ліста, який зробив перекладення 56 вокальних творів Ф. Шуберта. На думку Ю. Щербакова «така значна кількість пісень Шуберта, яка привернула увагу Ференца Ліста, обумовлена розмаїттям жанрів (лірична

пісня, балада, романс, пісня-монолог, побутова пісня або пісня в народному стилі) та глибиною виразових можливостей їх оригіналу. До того ж фортепіанна партія пісень Шуберта тематично відповідає вокальній партії насиченням мелодичних фігурацій, які виконують важливі художньо-змістовні завдання» (Щербаков, 2025: 155).

Можемо припустити, що у XIX ст. експромти (як і музичні моменти, сонати) Ф. Шуберта не входили до репертуару концеруючих піаністів-віртуозів; справжнє відкриття фортепіанної музики австрійського композитора (як і майже його всієї спадщини) почалось лише у XX ст.

Через 100 років після смерті композитора, в 1928 році видатний піаніст світового рівня Артур Шнабель виконав практично всі фортепіанні твори Ф. Шуберта, тим самим відродив і по-новому відкрив для слухачів геніальну музику першого романтика. Звернутися до спадщини маловідомого на той час композитора молодому виконавцю порадив його вчитель – Т. Лешетицький. Саме завдяки А. Шнабелю в XX ст. з'являється посилений інтерес до фортепіанної музики композитора. Твори Ф. Шуберта потрапляють до репертуару багатьох видатних піаністів, таких як В. Горовіц, В. Кемпф, К. Аррау, А. Рубінштейн, А. Брендель, П. Бадур-Скода, С. Ріхтер, Г. Соколов та ін.

Експромт № 3 *Ges-dur* Ф. Шуберта є одним з найбільш популярних фортепіанних творів до сьогодення часу; він став прикладом духовної лірики, своєрідним символом романтичного світовідчуття, безкінечність глибин якого відкривається в грі досвідчених виконавців. Стримано-натхненна мелодія експромту в поєднанні з виразною і тембрально насиченою лінією баса на тлі гармонічних фігурацій створюють особливе відчуття лірико-філософської споглядальності. Форма експромту складна тричастинна з середньою продовжуючого розвитку. Цікаво, що Шуберт обирає бемольну сферу тональностей для експромтів обох циклів: ор. 90 – *c-moll*, *Es-dur*, *Ges-dur*, *As-dur*; ор. 142 – *f-moll*, *As-dur*, *B-dur*, *f-moll*. На думку Ч.Фіска, експромт № 3 взагалі є одним з перших творів, написаних у *Ges-dur* (Fisk, 2001).

Розглянемо виконання експромту Ф. Шуберта № 3 *Ges-dur* трьома легендарними піаністами сучасності. Вибір саме цих імен не випадковий: Артур Шнабель і Альфред Брендель, як і Франц Шуберт – австрійці. Вони є носіями національної австрійської традиції. Саме завдяки їхньому виконанню можна ясніше зрозуміти стиль, характерну семантику образів, особливості художнього задуму композитора. Третій піаніст – Григорій Соколов – унікальний музикант, який неповтор-

ним чином одухотворює музику різних епох. Одними з виконуваних ним творів, до яких митець має особливе тяжіння, є твори Ф. Шуберта.

Артур Шнабель (1882-1951) – австрійський піаніст і композитор. Вундеркінд, навчатися грі на фортепіано почав з чотирьох років. Його наставниками були Х. Шмітт, А. Єсіпова, Т. Лешетицький. Дебютував у віці одинадцяти років, а в п'ятнадцять зазнав широкої популярності. Його виконавський репертуар у ранні роки складала твори Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, а в більш зрілому віці – В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта і Й. Брамса. Останнього піаніст знав особисто, мав спілкування із композитором.

Як згадує А. Шнабель, Т. Лешетицький одного разу сказав йому: «Ти ніколи не будеш піаністом, ти музикант» (Schnabel, 1988: 12). І дійсно, відмінними рисами фортепіанного стилю А. Шнабеля є почуття стилю, глибоке розуміння сенсу твору, граничне занурення і зосередженість. Він не був блискучим піаністом-віртуозом, проте для нього не існувало непереборних технічних труднощів.

Виконання експромту № 3 *Ges-dur* Ф. Шуберта Артуром Шнабелем виділяється глибоким драматизмом. Він обирає досить рухливий темп, рельєфно визвучує і розшаровує фактуру. Інколи занадто нагромаджено звучить заповнення, тим самим надаючи спокійному звучанню п'єси схвильований характер. Виконання експромту емоційно відкрите і яскраве. Динаміка контрастна; стрімкі наростання звучності чергуються із швидкими відходами в тишу. Зберігається єдність темпу при незначних уповільненнях. Повторення тематизму в третій частині виконавець відтіняє більш спокійним рівномірним характером звучання. Це спогад про пережиті хвилювання, ще гострі в кульмінаційних моментах, і майже відчужені в тихих, ліричних епізодах. Внутрішня емоційна боротьба головного героя відбувається протягом усього експромту; А. Шнабель майстерно передає всю глибину цієї драми, проте компроміс досягається вольовим рішенням і концентруванням на світлому, спокійному відчутті.

Альфред Брендель (нар. 1931) – легендарний австрійський піаніст, наступник Е. Фішера. Від природи володів чудовими піаністичними даними, проте не отримав систематичної музичної освіти. Захоплювався живописом і до сімнадцяти років не міг визначитися з вибором своєї професії. Це питання він вирішив вельми оригінальним способом: організував виставку своїх картин і дав сольний концерт. Публіка вирішила, що як піаніст А. Брендель був більш успішний. Перемога в конкурсі піаністів імені Ф. Бузони спонукала

Альфреда Бренделя вдосконалювати свою майстерність. Він бере уроки у Е. Фішера, П. Баумгартнера, Е. Штойермана. Відмінною ознакою формування власного виконавського стилю піаніста слугувало прагнення бути самим собою. А. Брендель уникав суворох академічних рамок, не зациклювався на певному колі композиторів або епохах, як це робили його колеги П. Бадура-Скода і І. Демус. Важка самостійна робота принесла свої результати, і до середини 1970-х років ім'я А. Бренделя зайняло почесне місце серед знаменитих піаністів сучасності.

Експромт № 3 *Ges-dur* Ф. Шуберта у виконанні А. Бренделя вирізняється споглядальним характером та істотно відрізняється від виконання А. Шнабеля. Основна відмінність – це переважання ліричного початку над драматичним. Що саме підкреслити в експромті – сильні переживання або просвітлене умиротворення, – композитор залишає на розсуд виконавця (як і в багатьох інших своїх творах, де за оманливою простотою нотного тексту криються духовні висоти). А. Брендель віддає перевагу останньому, що сприймається більш переконливо і до певної міри класично по відношенню до ліричного модусу музики Ф. Шуберта.

Безперервна плинність фактури, насолода звуком, спокійний рух у помірному темпі змальовує картину умиротворення після сильної бурі почуттів. Виконавець плавно і м'яко веде мелодію, глибоко озвучує баси, а заповнення фактури шістнадцятими проводить на найдальшому звуковому плані. Такий баланс між пластами створює ефект польоту, легкості і прозорості. Музика вібрує в просторі, як легка хмаринка, химерно змінюючи форму і насиченість кольору. Підходи до кульмінацій збудовані послідовно з вивіреною силою звуку. Тут немає різких контрастів і раптових напливів, таких характерних у виконанні А. Шнабеля. Кожна фраза, вивірена з математичною точністю, являє собою завершену, гармонійну в своїй досконалості побудову. Драматичні епізоди врівноважені спокійними розділами, що дає відчуття стабільності при всій емоційній насиченості музики. Початковий спокійний розділ і його повторення в третій частині не мають особливого контрасту за характером виконання – вони однаково спокійні. Подальший розвиток драматичного кульмінаційного фрагмента в третій частині більш інтенсивний, ніж на початку. А. Брендель демонструє, що для нього більш цінним є пережитий досвід, ніж сам процес його напрацювання. На думку І. Беренбейм, виконання А. Бренделя «вирізняється м'яким туше, чіткою артикуляцією, ясним композиційним мисленням, відчуттям осо-

бливостей пісенно-поетичної строфічної будови, поетичної ритміки твору, виразної простоти інтонування» (Беренбейм, 2022: 136).

Григорій Соколов (нар. 1950) – піаніст світового рівня. З 1990 року живе в Італії. Навчався у Л. Зеліхмана і Я. Хальфіна. У 16 років став одним з наймолодших лауреатів міжнародного конкурсу. Репертуар піаніста охоплює майже всі епохи від початку XVIII до XX століття; найтонший інтерпретатор віддає перевагу серйозним, складним, глибоким творам. Це «Мистецтво фуґи» І. С. Баха, пізні сонати Л. Бетховена, Ф. Шуберта, етюд, мазурки, полонези Ф. Шопена, «Нічний Гаспар» М. Равеля, «Петрушка» Ф. Стравінського, фортепіанна музика А. Шенберга та б.ін. Активно гастролює по всій Європі, Японії, США, Канаді, і його концертні виступи неповторні – від незвичних програм, магічно-одухотвореної атмосфери у залі до багаторазових виходів «на біс». В одній з рецензій на концерт Г. Соколова у Відні у 2022 р. значиться: «У Соколова немає нічого, крім мистецтва – у його найчистішому вигляді»¹.

Виконання Г. Соколовим № 3 *Ges-dur* Ф. Шуберта відрізняється незвичною витонченістю і свіжістю сприйняття. Досить популярна п'єса в інтерпретації піаніста грає новими фарбами. Тут однозначне лідерство мелодії: вона підноситься над усією фактурою, ні на мить не поступається своєю першістю і веде незалежну, нерозривну лінію, в яку вплітаються баси, що виходять на поверхню багатими гуркотами обертонів лише в кульмінаційних частинах, а в спокійно-ліричних «приховані на дні». Заповнення дрібними тривалостями звучить ніби поза мелодією, підкреслюючи її чільну роль. У драматичних частинах шістнадцяті надають додаткову схвильованість, а в ліричних відсуваються на дальній план, імітуючи тонке мереживо. Темпові градації ближче до середніх, спокійних. Із запропонованих композитором двох початків – світлого і драматичного – Г. Соколов обирає перший.

Прочитання нотного тексту експромту *Ges-dur* (що є технологічним аспектом інтерпретації) ставить перед виконавцем ряд завдань: розкрити особливості фактури із розшаруванням музичної тканини на три рівні – мелодію, бас, гармонічне заповнення-фігурацію; піднести мелодію над усією фактурою, не втрачаючи плавності її довгих звуків; бас залишити на другому плані, більш значимо підкреслити багатими обертонами в кульмінаційних моментах; звучання фігурацій відтво-

рити як перебори струнного інструменту або арфи. Виконання цих завдань вимагає від піаніста інтенсивної слухової уваги до кожного з трьох шарів; грамотного розподілу ваги правої руки для виведення мелодії на перший план і «приховування» супроводу. Основною метою для досягнення відповідного звучання є зв'язність, гнучкість, плавність руху, а також єдність темпу при невеликих органічних агогічних відхиленнях.

Три виконання (А. Шнабеля, А. Бренделя, Г. Соколова) образно можна порівняти з трьома іпостасями героя: зовсім юного, більш дорослого і зрілого. Герой А. Шнабеля – запальний юнак, який вперше переживає сильні почуття, що призводять до драматичної розв'язки. У трактовці А. Бренделя герой вже має певний життєвий досвід, в якому були невдачі, втрати, відчай, але він ще досить молодий, сповнений яскравих емоцій. Нарешті, у Г. Соколова герой – духовно зрілий, мудрий, який пережив багато на своєму віку, але зберіг цілісність натури. Колишні спогади не розбурхують душу, а викликають лише легке почуття відчуженості.

Музично-виконавська версія А. Шнабеля відноситься до «бетховенського напрямку» інтерпретації твору (Беренбейм, 2022: 135); цим пояснюється і трактування темпу: піаніст бере досить рухливий темп, від чого споглядальний характер музики набуває неспокійних рис. Тобто, за словами В. Москаленка, «темпо-ритмічний проект, запропонований у творі композитора» (Москаленко, 2013: 153), знаходить самобутнє виконавське втілення, що має відмінності від «еталонних слухових уявлень музичного твору».

Інтерпретації А. Бренделя і Г. Соколова відрізняються «відчуттям особистої причетності до епохи Ф.Шуберта» (Беренбейм, 2022: 135). А. Брендель більш точно вибудовує образ витонченості внутрішнього світу композитора, роблячи акцент на душевних переживаннях. Г. Соколов шляхетно стримує внутрішні пориви, приборкує їх особистим філософським сприйняттям, створюючи об'ємний глибокий образ. Його виконання.

Тобто, виконавці другої половини XX століття, маючи великий досвід традицій попередніх епох, зокрема і піаністів-попередників, перейшовши через ряд історичних подій, переосмислюють творчість Ф. Шуберта, відкривають новий зміст і духовні сенси його музичних творів.

Висновки. Три виконання експромту представляють три різні інтерпретаційні підходи. А. Шнабель позиціонує «бетховенський напрям» інтерпретації шубертовського твору; «у виконанні А.Бренделя поєднуються інтелект дослідника і

¹ <https://www.grigory-sokolov.net/klassik-begeistert-vienna-2022>

ліричний дар тонкого інтерпретатора Ф.Шуберта» (Беренбейм, 2022: 135), тобто А. Брендель пред-
стає як витончений інтелектуал. Г. Соколов уосо-
блює тип митця-філософа з непорушним підгрун-
тям духовності; його виконавська версія становить
найвищий ступінь осмислення композиторського
задуму.

Компаративний аналіз інтерпретацій експромту № 3 ор. 90 виявив певні закономірності

поступового відходу виконавців від трактування
музики Шуберта крізь призму бетховенського
начала, тим самим виводячи першого романтика з
«тіні» великого Бетховена і переосмислюючи гли-
бинну сутність шубертіанства.

Перспективи подальших розвідок знаходяться
у площині розширення кола досліджень інтерпре-
таційних версій фортепіанних творів Ф. Шуберта
в українському музикознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі сонати c-moll D 958). *Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського*, (3-4(56-57)), 2022. С. 127–138. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278210](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278210)
2. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 272 с.
3. Щербakov Ю. Вокальні твори Франца Шуберта та їх нове життя в транскрипціях Ференца Ліста. *Слобожанські мистецькі студії, випуск 1 (07)*, 2025. С.153-157 DOI <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.29>
4. Brendel A. Alfred Brendel on Music: Collected Essays. A Cappella Books, 2001. 418
5. Fisk Charles. Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas. University of California Press, 2001. 308 p.
6. Gardner Cameron. Towards a hermeneutic understanding of Schubert's 1825 piano sonatas: constructing and deconstructing interpretation from expressive opposition. PhD dissertation, Cardiff University, 2013. 359 p.
7. Schnabel Artur. My Life and Music. Courier Corporation, 1988. 248 p.

REFERENCES

1. Berenbein, I. (2022). Muzychnyi chasoprostir F. Shuberta yak faktor formuvannia vykonavskoi kontseptsii (na prykladi sonaty C-moll D958). [Musical time-space of F. Shubert as a factor of the formation of the executive concept (using the C-moll sonata D958 as an exemple)] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im.P.I.Chaikovskoho*, (3-4(56-57)). 127–138 [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278210](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278210)
2. Moskalenko, V.G. (2013). Leksii z muzychnoi interpretatsii: navch. posib. [Lectures on musical interpretation: study guide] Kyiv : KNMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Shcherbakov, Yu. (2025). Vokalni tvory Frantsa Shuberta ta yikh nove zhyttia v transkryptsiiakh Ferentsa Lista. [Vocal worcs of Franz Shubert and their new life in transcriptions by Ference Lizst] *Slobozhanski mystetski studii*, vypusk 1 (07). 153-157 DOI <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.29> [in Ukrainian].
4. Brendel, Alfred. (2001). Alfred Brendel on Music: Collected Essays. A Cappella Books
5. Fisk, Charles. (2001). Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas. University of California Press
6. Gardner, Cameron. (2013). Towards a hermeneutic understanding of Schubert's 1825 piano sonatas: constructing and deconstructing interpretation from expressive opposition. PhD dissertation, Cardiff University
7. Schnabel, Artur. (1988). My Life and Music. Courier Corporation

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 7.046.1:7.034.7(450)"15"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-33>

Марина РУСЯЄВА,

orcid.org/0000-0002-0498-0611

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) *maryna.rusiaieva@naoma.edu.ua*

ДІАНА ЕФЕСІЯ ЯК АЛЕГОРІЯ ПРИРОДИ В ІТАЛІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ЧІНКВЕЧЕНТО

Статтю присвячено аналізу образу Діани Ефесії як алегорії Природи в мистецтві Італії доби Відродження і маньєризму. Основну увагу приділено характеристиці творів живопису, графіки, скульптури XVI ст. італійських і нідерландських митців. Визначено, що образ ренесансної Діани Ефесії виник під впливом елліністичних і римських творів мистецтва як пізніших і не завжди точних відтворень архаїчної грецької храмової статуї Артеміді VII ст. до н. е., яка стояла в Артемісоні в Ефесі. На основі аналізу наукової літератури встановлено, що найбільша дискусія пов'язана з інтерпретацією великої кількості своєрідних витягнутих «утворень» на бюсті Артеміді. Найпоширенішою і помилковою є думка, що це груди богині, що спричинило епітет Багатогруда і ототожнення зі східною Великою Матір'ю, богинею плодючості. Серед інших поширених версій: припущення Р. Фляйшера (1973; 1984) про поступове збагачення і видозміни у гардеробі культової статуї Артеміді, на який вплинули астральні ідеї елліністично-римського періоду. Г. Зайтерле (1979) інтерпретував «утворення» на торсі як зображення численних яєчок або мошонок бика. Цю гіпотезу згодом підтримали В. Буркерт (1999), М. Нільсен (2004), Р. Фляйшер (2008), Н. Хай і М. Стескал (2010), К. Ауффарт (2017) та інші науковці.

Встановлено, що в мистецтві Відродження зображення Діани Ефесії вперше виникло в 1470-х рр. у творчості мініатюриста Гаспаре Романо як ілюстратора «Природничої історії» Плінія Старшого, яку готував до видання в Неаполі гуманіст Лучано Фосфоро. На початку XVI ст. нині втрачений твір Гаспаре Романо, а також давньоримські копії статуй цієї богині з приватних колекцій Рима, Флоренції та інших міст, вплинули на численні алегоричні зображення Діани Ефесії на гравюрах, книжкових ілюстраціях, картинах, фресках і у садово-парковій скульптурі, зокрема фонтанах. Тогочасні наукові трактати і міфологічні керівництва сприяли виникненню у мистецтві нової гуманістичної інтерпретації цього образу як алегорії Природи з численними жіночими грудьми, поширеної у період чінквеченто.

Ключові слова: Артеміда Ефесія, Діана Ефесія, Dea natura, живопис, скульптура, іконографія, XVI ст.

Maryna RUSIAIEVA,

orcid.org/0000-0002-0498-0611

PhD (Art History), Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *maryna.rusiaieva@naoma.edu.ua*

DIANA OF EPHEBUS AS AN ALLEGORY OF NATURE IN THE ITALIAN ART OF THE CINQUECENTO

The article is dedicated to analyzing the image of Diana of Ephesus as an allegory of Nature in the art of the Italian Renaissance and Mannerism. The main attention is paid to the characteristics of works of painting, graphics and sculpture of the XVIth century of the Italian and Netherlandish artists. It was determined that the image of the Renaissance Diana of Ephesus emerged under the influence of Hellenistic and Roman artworks as the later and not always accurate reproductions of the archaic Greek temple statue of Artemis of the VIIth century B.C., standing in the Artemision in Ephesus. Based on the analysis of scientific literature, it has been established that the biggest debate is related to the interpretation of a large number of peculiar elongated "formations" on the bust of Artemis. The most common and erroneous opinion is that these are the breasts of the goddess, leading to the emergence of the «Polymastes» («Multimammia») epithet and identification with the eastern Magna Mater, the goddess of fertility. The other popular versions include: R. Fleischer's assumption (1973; 1984) about the gradual enrichment and changes in the wardrobe of the cult statue of Artemis, which was influenced by the astral ideas of the Hellenistic-Roman period. G. Seiterle (1979) interpreted the «formations» on the torso as the images of numerous testicles or scrotums of a bull. This hypothesis was later supported by W. Burkert (1999), M. Nielsen (2004), Fleischer R. (2008), N. M. High, M. Steskal (2010), C. Auffarth (2017) and other scientists.

It has been established that the image of Diana of Ephesus first appeared in the Renaissance art in the 1470s in the

work of the miniaturist Gaspare Romano as an illustrator of Pliny's Natural History, which was preparing for publication in Naples by the humanist Luciano Fosforo. At the beginning of the XVIth century, the now-lost work of Gaspare Romano, as well as the ancient Roman copies of statues of this goddess from private collections in Rome, Florence and other cities, influenced the numerous allegorical images of Diana of Ephesus in engravings, book illustrations, paintings, frescoes and garden-park sculpture, including fountains. The scientific treatises and mythographical manuals of that time contributed to the emergence of a new humanistic interpretation of this image in the art as an allegory of Nature with numerous female breasts, which became widespread in the Cinquecento.

Key words: *Artemis Ephesia, Diana Ephesia, Dea natura, painting, sculpture, iconography, XVIth century.*

Постановка проблеми¹. Італійське мистецтво XVI ст. насичено образами античних богів і героїв, зображеннями різноманітних міфологічних сцен. Митці, дотримуючись класичної іконографії, відтворювали олімпійських богів оголеними, наділяли їх відповідними атрибутами. У своїй творчості вони спирались як на класичні зразки (монументальну і дрібну пластику, саркофаги, коштовні різьблені камені, монети тощо), так і на власну уяву, а також тексти, передусім античних авторів та італійських гуманістів. Широке коло візуальних і наративних джерел сприяло не тільки наслідуванню класичних зразків, але й їх новій інтерпретації.

В Італії XVI ст. відбулася десакралізація античності. На відміну від попереднього періоду кватроченто, коли антична література і мистецтво майже не виходили за межі гуртків гуманістів, майстерень інтелектуалів-художників і будинків освічених меценатів, у художній культурі чінквеченто античні боги і герої оточували ренесансну людину на рівні повсякденності. Міфологічні сцени заповнили культурний простір. Втративши свій первісний смисл і сакральне значення, образи античних богів і богинь прилаштовуються до нових потреб суспільства. Виключені з історичного та культового контексту античності, вони використовуються в різних сферах політичної риторики, моральної проповіді, науковому трактаті. Їх нові трансформації дозволяють пояснювати як природні явища, так і моральні категорії. Інколи художники чінквеченто навмисно позбавляли давніх богів їх величі, гуманізуючи риси їх облич, деталі одягу і фігур (Kliemann, Rohlmann, 2004). Ця мистецька традиція, зокрема притаманна для образу Діани Ефесії, який у цьому столітті набув нових властивостей і символіки, але не втратив тих своєрідних рис, які роблять його впізнаваним як в античному культовому, так і в ренесансному алегоричному контекстах.

Аналіз досліджень. Образ Діани Ефесії як алегорії Природи в італійському мистецтві доби Відродження і маньєризму тривалий час при-

вертає увагу західних науковців. Проте на тепер існує лише дві узагальнюючі праці. Це фундаментальна докторська дисертація Андреа Геш «Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert», опублікована 1996 р., в якій аналізується еволюція образу багатогрудої Діани Ефесії як алегорії Природи. Авторка простежує цю еволюцію крізь призму багатогранних контекстів: науки і філософії, соціального життя, образотворчого і садово-паркового мистецтва, тощо. Підкреслюється роль Діани Ефесії як ключового інструменту осмислення природи в мистецтві від Високого Відродження до романтизму (Goesch, 1996).

Мар'ятта Нільсен у статті «Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-Classicism» аналізує шлях трансформації античної богині в західноєвропейському мистецтві і філософії XVI–XIX ст. (Nielsen, 2009). Науковиця розглядає цей образ в кількох аспектах: як алегорію всеживильної Природи, яку трактували як символ родючості і невичерпних ресурсів Землі; як візуальну еволюцію іконографії до більш стилізованих і адаптованих форм. Звернення до наукового й ідеологічного контекстів дозволило продемонструвати як зміна ставлення до античності вплинула на інтерпретацію богині від символу життєвої сили за доби Відродження до об'єкту археологічного і міфологічного аналізу часів Просвітництва і неокласицизму. Також наголошено на культурній адаптації та метаморфозах цього образу від об'єкта поклоніння в давньогрецькому Ефесі і Давньому Римі до кабінетного символу і декоративного елементу в європейських палацах (Nielsen, 2009).

На думку Кетрін Парк, Діана Ефесія є відродженням древнього фігуративного типу, який було переосмислено з урахуванням інших концепцій Природи доби Середньовіччя і Відродження. XVI ст. стало періодом переходу від епістемі, в якій домінували топоси подібності, аналогій та сприйманого зв'язку між знаками і речами, до епохи, в якій перемогли емпіричні дані, природні причини й визначення несумісного розриву між словами і явищами (Park, 2004). Поза тим, у

¹ Стаття є розширеним і виправленим варіантом раніше опублікованих тез (Русяєва, 2024).

працях багатьох науковців також приділено увагу різним аспектам еволюції алегорії Природи і творам мистецтва XVI ст. з її зображеннями (зокрема: Lazzaro, 1990; Lazzaro, 1998; Garrard, 2010; Christian, 2002; Bentz, 2015; Guest, 2016; Morgan, 2016; Schmitter, 2021; Smithers, 2021; 2023 тощо).

Мета статті полягає у розгляді трансформації образу Діани Ефесії від античних культових статуй-реплік як уособлення родючості, життєдайної сили природи і заступництва всьому живому до різних форм алегоричної інтерпретації Природи в італійському мистецтві XVI ст.

Виклад основного матеріалу. Давньогрецькі боги й богині надихали митців і меценатів доби Відродження. Вони запозичували їх для створення уявлень про власну реальність. Саме тому для глибшого розуміння ренесансної трансформації античного культу Діани Ефесії на алегорію Природи й переосмислення її іконографії спочатку звернемося до розгляду її давньої культової статуї та її інтерпретацій.

Антична Артеміда Ефесія. Зображення ренесансної Діани Ефесії сходять до давньогрецького ксоана – храмової статуї Артеміди VII ст. до н. е. майстра Ендоя, учня Дедала, яка стояла в Артемісіоні в Ефесі. Відповідно до оповіді Плінія Старшого, Артемісіон пережив сім реконструкцій, однак його культова статуя залишалась незмінною (Plin. HN. XXXVI.213-216). Цю статую заввишки менше натурального зросту було виготовлено із дерева, породи якого не знали точно навіть за давніх часів. За винятком обличчя, задньої частини і пальців ніг, статую прикрашав знімний одяг і прикраси. Оголені елементи давнього ксоана почорніли від постійного нанесення масел, що за імператорського Риму спричинило створення статуй-реплік, де ці частини тіла виготовлені з бронзи або темного каменю, а одяг і прикраси зі світлого мармуру або алебастру (LIMC II.1, 1984: 759, 760, 762; LIMC II.2, 1984: Taf. 567: 49; 568: 60, 62; 569: 67, 68). Кілька статуй такого типу були відомі в XVI ст. Серед них найкраще збереженою є Діана Ефесія II ст. н. е. з колекції Капітолійського музею в Римі (інв. №385/S) (Fleischer, 1973: 10–11, E 31; LIMC II.1, 1984: 759, Kat. 58; LIMC II.2, 1984: Taf. 568: 58; Bober, Rubinstein, 2010: 95–97, cat. 48). Відзначимо, що у давньому Римі існував храм Діани Ефесії (Schreiter, 2000: 11), з руїн якого походили мармурові статуетки цієї богині доби Адріана (113–138), добре знані за римськими колекціями старожитностей XVI ст. (Bober, Rubinstein, 2010: 95; Genovese, 2016).

Зовнішній вигляд статуй-реплік підкреслює дотримання певних традицій, відповідно з

якими одягнена богиня. Це завжди строго вертикальне і фронтальне зображення, що нагадує ксоан. Циліндричноподібне тіло звужується донизу, довгий одяг-футляр (*epiblema*) приховує щільно стулені ноги, залишаючи оголеними лише ступні. На голові – циліндричний волос, часто у формі баштової корони (*corona muralis*). Руки зігнуті і, на відміну від зображень на монетах, трохи виставлені вперед. Долоні розгорнуті так, ніби символізують її силу й готовність прийняти всіх, хто до неї приходить. Костюм доповнюють інші важливі елементи. Навколо голови трапляється коло з протомами грифонів, що є втіленням німбу її слави й блиску. На шиї і грудях – низки намист із жолудів, квітковий вінок, зображення крилатих жіночих фігур Ніке і зодіаку на лунниці, яка інколи поєднується з диском, що символізує сонце. Нижче на тулубі розташовуються у кілька рядів своєрідні витягнуті нарости, які помилково називають «груді». Нижня частина тіла та ноги Артеміди Ефесії вкриті схожим на футляр фартухом (*ependytes*), який тягнеться від талії до верху кісточок, та прикрашений численними зображеннями тварин, бджіл, розетками, тощо. На монетах Ефеса в руках богині часто зображено святкові вовняні стрічки, які не трапляються на статуях-репліках. Також Артеміду можуть супроводжувати двоє левенят, два олені. Статуї мають просту або складну і декоровану базу.

Виявлення кількох добре збережених статуй Артеміди Ефесії під час археологічних розкопок Пританея Ефеса в 1956 р. спричинили відродження дискусії щодо реконструкції та інтерпретації культової статуї в Артемісіоні та пов'язаного з нею культу (High, Steskal, 2010: 197–198, Kat. SK 1–SK 4). Ключовим дослідженням стала праця Роберта Фляйшера, в якій систематизовано всі зображення Артеміди в Ефесі, зроблено припущення, що оригінальну культову статую Артеміди виготовлено з дерева і прикрашено справжнім одягом й прикрасами, згідно з суворим каноном. Варіації у зображеннях засвідчують обмін культовим одягом, а різниця у його компонентах – вплив інших культур і різночасових доповнень (Fleischer, 1973: 1–137, Taf. 1–58).

Найпалкішу дискусію у науковій літературі викликало питання походження і призначення великої кількості своєрідних витягнутих «утворень» на бюсті Артеміди. Тривалий час доволі поширеною і помилковою була думка, що це груди богині. Унаслідок цього за нею закріпилася назва Багатогруда (*Polymastes* або *Multimammiam*), та ототожнення зі східною Великою Матір'ю – богинею плодючості. При цьому науковці не брали до

уваги те, що подібне визначення вперше побіжно згадано в III–IV ст. н. е. у двох ранньохристиянських авторів (Min. Fel., Oct. 22, 5; Hier. Comm. in ep. Pauli ad Ephes. Praef. Pl 26 col. 441; Fleischer, 1973: 75).

На думку Роберта Фляйшера, численні варіації у зовнішності Артеміді Ефесії, пов'язано не з самою статуєю, а лише з її гардеробом, який поступово збагатився і видозмінився. Цей науковець наголошував, що на деяких статуях Артеміді Ефесії тілесні тони були відтворені різними кольорами, однак «груди» жодного разу не мали тілесного забарвлення і, можливо, не є характерними виключно для жіночих божеств. «Груди» не мають нічого спільного ні зі справжніми жіночими грудьми, ні з символікою родючості, а є частиною знімного гардеробу, значення якого втрачено, що властиве також для інших богинь і богів (наприклад, Артеміда Сардіана або Зевс Лабрандос). Окрім того, на цей складний гардероб Артеміді Ефесії пізньоелліністичної і римської доби вплинули тогочасні астральні ідеї (Fleischer, 1973: 74–88; LIMC II.1, 1984: 762–763).

Пізніше Герард Зайтерле, відмовившись від присвоєння Артеміді Ефесії образу богині плодючості, яка виявляла свою материнську живильну силу через безліч грудей, довів, що на бюсті Артеміді зображено яєчка або мошонки биків, яких принесли в жертву богині (Seiterle, 1979: 3–16). Наголошуючи, що биків розводили лише з культовою метою, згодом цей науковець, відзначив, що вовняні стрічки в руках культової статуї – це прикраси биків, яких вели на заклання (Seiterle, 1999: 251–254, Taf. 45–46).

Серед інших інтерпретацій «грудей» Артеміді Ефесії надзвичайно популярний у наукових дослідженнях анатолійський підхід, історіографія якого нещодавно проаналізована Ніколь Хай і Мартіном Стескалом (High, Steskal, 2010: 198–200).

Натепер інтерпретація Герарда Зайтерле широко прийнята, її вважають переконливою багато науковців, зокрема, Вальтер Буркерт (Burkert, 1999, 70), Мар'ятта Нільсен (Nielsen, 2004: 455), Роберт Фляйшер (Fleischer, 2008: 25–41), Ніколь Хай і Мартін Стескал (High, Steskal, 2010: 199–200, Kat. SK 1–SK 4, Taf. 9–10), Анна Ліза Дженевезе (Genovese, 2016: 34), Крістоф Ауффарт (Auffarth, 2017: 83–85, Abb. 3) та інші.

Загалом відтворення культової статуї з Ефеса відоме за численними репліками в монументальній скульптурі, дрібній пластиці, зображеннями на рельєфах, мозаїках, монетах, різьблених каменях, тощо. Ймовірно, найраніші з них датуються пізньоелліністичним періодом і карбовані

на монетах Ефеса середини II ст. до н. е., коли копіювання в скульптурі набуває поширення. Статуї-репліки Артеміді (Діани) Ефесії виникають в пізніший час, переважно в період імператорського Риму II ст. н. е. (Fleischer, 1973: 1–137, Taf. 1–58; LIMC II.1, 1984: 755–763; LIMC II.2, 1984: Taf. 564–573).

Жодна з відомих реплік не схожа у всіх деталях, оскільки прототип являв собою одягнену культову статую, «образ благодаті», а не кам'яну скульптуру, яку можна було точно скопіювати. За припущеннями науковців, богиня мала складний і різноманітний гардероб, яким, згідно з епіграфічними джерелами з Ефеса, опікувався храмовий персонал, прикрашаючи і одягаючи культову статую Артеміді Ефесії за допомогою знімних деталей. Зважаючи на численні відтворення культової статуї на монетах Ефеса упродовж пізньоелліністичного та римського періодів, можна побачити як між I і II ст. н. е. додано двох оленів в якості супутників богині. Окрім того, прослідковується різниця у місці розташування так званих «грудей»: спочатку їх нижні ряди були нижче стегон; за часів правління імператора Клавдія (41–54) – ближче до талії; за часів Траяна (98–117) ці опуклості повністю піднято вище талії, тощо. Однак, попри ці та інші зміни в гардеробі та атрибутах культової статуї, вона зберегла свою значущість. Своєю чергою це підкреслює динамічну взаємодію між наступністю та змінами у сакральних практиках, пов'язаних з Артемідією Ефесією, де культові статуї допомагали виражати ідентичність, зберігати основні розповіді та забезпечувати символічну легітимність для колективного саморозуміння в часі та просторі (див. з літ. Turcsan-Toth, 2025).

Культовий образ Артеміді Ефесії за імператорських часів, де вона була відома під іменем Діани, об'єднує безліч аспектів. Проте серед них є й ті, що згодом відіграють важливу роль у подальших трансформаціях богині. Поміж них: захисниця міста (полос, схожий на баштову корону Тіхе); володарка природи, особливо тваринного світу, захисниця й втілення родючої природи, її джерело, мати всього сущого (зображення тварин в «ependytes», два олені); вплив культу Кібелі (левенята); вплив культу Ісіді, єгипетської богині родючості в елліністичний і римський періоди (сонячне проміння, диск й лунниця), а також як правителька космосу (знаки зодіака), тощо.

Трансформація Діани Ефесії в алегорію Природи та її репрезентація у мистецтві італійського чінквеченто. Культ Артеміді Ефесії, якому поклонялися в Малій Азії та інших місцевостях античної ойкумени упродовж тривалого

часу, почав занепадати в III ст. й остаточно зник на початку V ст. Проте до кінця Середньовіччя постать Діани Ефесії відродилась у новій формі. У цій трансформації на основі творів мистецтва і текстів античних авторів за доби Відродження відбулось не тільки переосмислення давньогрецької богині як уособлення та алегорії Природи (*Natura*) у всій її родючості та достатку, але й подальше наділення її образу атрибутами й функціями таких богинь як Ісіда та Кібела.

На античних зв'язках Діани Ефесії з іншими божествами плодючості, зокрема Ісідою та фрігійською Кібелою, добре розумілись міфografi доби Відродження. Так, за переконанням Андреа Геш й інших науковців, італійські гуманісти XVI ст., встановивши асоціацію між Природою і стародавніми богинями Теллус та Опс, створили підвалини для візуальної традиції, в якій Природу зображували як жіночу фігуру з багатьма грудьми. Коріння цієї конкретної персоніфікації сягає тексту з «Сатурналій» Макробія, в якому йдеться про поклоніння Ісіді з тілом повністю вкритим грудьми, оскільки вона підтримує «своєю живильною вологою всю землю та природу речей» (Macrobius, *Saturnalia* 1.20.18–20). На підставі цього пасажу письменники та художники доби Відродження почали зображувати Ісиду, Терру і Природу за зразком багатогрудої Діани Ефесії, статуї якої вперше виявлено на початку XVI ст. в Римі. Описи цих статуй потрапляють до численних тогочасних топографічних довідників і переліків античної скульптури (детальніше дивись: Goesch, 1996: 13–168; Park, 2004: 58–59). Діана Ефесія й Ісіда іноді взаємозамінні за доби Відродження, їхні статуї та ілюстрації мають ім'я то однієї, то іншої. Зокрема, це стосується бюсту Ісиди на віллі Адріана, який в інвентарі 1561 р. згадано під іменем Діани (Luschi, 2016: 8, 10). П'єр Адо аналізуючи стосунки між Ісідою та Діаною на основі вислову давньогрецького філософа Геракліта «Природа любить ховатися» («*phusis kruptesthai philei*»), вважає, що Природу ідентифіковано як жіночу богиню, чий таємниці утворюють органічний зв'язок з мистецтвом, що черпає з неї натхнення. Своєю чергою, це мистецтво може розкривати таємниці Природи, адаптуючи та змінюючи їх до контексту (Hadot, 2004: 19–21).

Як зауважує Кетрін Парк, із посиланням на Вольфганга Кемпа, драматичні зрушення у візуальних репрезентаціях Природи: від середньовічного образу гідної, але часто непоказно одягненої жінки, без чітко визначених атрибутів, до ренесансної фігури оголеної жінки з гіперболічними грудьми або жінки, що годує, є частиною значних

змін у художніх засобах персоніфікації, що розпочалися в мистецтві Італії наприкінці XV ст. Серед головних названо відмову від численних підписів, написів і бандеролей, оскільки персоніфікації все частіше є відокремленими від літературних текстів. Окрім того, використання персоніфікацій у публічних видовищах, як-от процесії й театральні постановки, вимагало розроблення їх візуально чітких рис. Своєю чергою це було також пов'язано з стрімким розвитком літератури емблем, в якій оригінальні зображення поєднували з лаконічними й алюзійними текстами (див. з літ. Park, 2004: 59–60).

Художники пізнього кватроченто мали потребу у створенні нових оригінальних й запам'ятовуваних образів, які б вражали ерудованих замовників. Це зумовило звернення митців не тільки до вивчення давніх мов й античних текстів, але й їх плідну співпрацю з гуманістами. Внаслідок цього в репертуарі художників виникла нова фігура Природи, як жінки частково або повністю оголеної, наділеної багатьма грудьми, що увібрала в себе риси культової статуї Артеміді Ефесії. Можливо, це вперше відбулось в Неаполі в 1470-х рр. завдяки колаборації римського гуманіста Лучано Фосфоро та мініатюриста Гаспаре Романо під час їх роботи над рукописним примірником «Природничої історії» Плінія Старшого для кардинала Іоанна Арагонського. Згідно з листом іншого гуманіста П'єтро Сумонте до Маркантоніо Міхієля, Лучано Фосфоро доручив Гаспаре Романо зобразити Природу як «жінку чудової краси, що сидить, одягнена в античному стилі, й тримає перед грудьми світ [*mondo*] і розливає на нього молоко зі своїх грудей» (Nicolini, ed., 1925: 165). На думку Кетрін Парк, цей образ, імовірно, походить від опису Фізиди як «великої годувальниці», оспіваної Марсіліо Фічіно в десятому орфічному гімні на початку 1460-х рр. (див. з літ. Park, 2004: 50–51). На початку XVI ст. втрачений на тепер винахід Лучано Фосфоро і Гаспаре Романо, античні статуї Діани Ефесії з приватних колекцій, а також інші джерела надихнули на створення низки зображень.

А втім, першим до образу Діани Ефесії в мистецтві XVI ст. звернувся Рафаель Санті. У розписах Станції делла Сеньятура у Ватиканському палаці (1508–1511) він представив чотири сфери науки і пізнання. Над кожною зі стін на стелі у медальйонах-тондо зображено персоніфікації наук (Теологію, Філософію, Поезію та Справедливість), репрезентованих на фресках. Над східною стіною з «Афінською школою» знаходиться персоніфікація Філософії в яскравому одязі чоти-

рьох кольорів стихій Природи (жовто-земляного, зелено-водного, червоно-вогняного і блакитно-повітряного). Велична постать сидить на вигаданому мармуровому єпископському троні, ніжки якого утворені двома статуями Діани Ефесії, про які Джорджо Вазарі зазначив, що це цитата зі знаменитої античної скульптури Кібели. Рафаель наділяє її синкретичними рисами, пов'язаними з багатогрудою Матір'ю-Природою, її тіло вкрито символами родючості й космологічними знаками. Проте вирази облич Діани майже комічні: вона косить очима, а на вустах таємнича посмішка, що контрастує з пафосними і серйозними сюжетами на стінах Станції. У неї на голові тривидна корона, символіка якої має проілюструвати три аспекти божества: Геату, Діану і Місяць, тобто пекельний, земний і небесний світи.

Згідно з написом, основною сферою діяльності Філософії є пізнання першопричин і Природи. У руках ця молода жінка тримає дві книги: філософію моралі та натурфілософію, у той час як два генія поруч з її тронем підтримують твори Causarum і Cognitio, які надають умоглядне значення ефеському символу. Рафаель проникнув у зміст цього язичницького символу, перетворивши його на алегорію мудрості (Kliemann, Rohlmann, 2004; Nielsen, 2009: 457–459; Genovese, 2016: 35–36; La Malfa, 2020: 148).

Особливу роль у цій справі відіграла римська колекція «статуй й інших старожитностей» Габріеле де Россі, перлиною якої була статуя Діани Ефесії з біло-чорного мармуру, яку добре знав Рафаель і художники його боттегі (Christian, 2002: 150–151, App. II. 1–2, fig. 14, 15; Bober, Rubinstein, 2010: 95–97, cat. 48). Вона мала особливе філософське і художнє значення як багатогруда Природа, таємничий культовий образ, який, можливо, служив для пробудження природної частини Філософії у Станції делла Сеньятура. До того ж як уособлення Природи, ця статуя могла символізувати Природу як верховного суперника художників (Christian, 2002: 158, fig. 9). Згодом саме ця її символіка буде використовуватися для позначення геніальної здібності Рафаеля як художника перевершити Природу своїми творчими талантами (Smithers, 2023: 34). Всі ці та інші асоціації зробили зображення Діани Ефесії як алегорії Природи об'єктами особливого інтересу та предметом палких художніх і філософських дискусій у середовищі римських колекціонерів – родин де Кавальєрі, Гарімберто, Піо да Карпі, Фарнезе, Барберіні, Вінченцо Джустініані та маркіза Сципіоне Ланчеллотті (Christian, 2002: 168, App. II.1). Ця остання колекція маркіза включала статую Діани Ефесії, яку скопіював Рафаель у Ватиканській

Лоджії (Genovese, 2016: 36–37). Окрім того, статуя Діани з колекції де Россі, швидше за все, надихнула Рафаеля на ескіз богині Природи для циклу фресок у Лоджії Лева X, що підтверджує особисте захоплення папою і Рафаелем цією скульптурою (Christian, 2002: 158). На думку науковців, яка ґрунтується на писемних джерелах XVI ст., ймовірно, папа Лев X замовив копію статуї Діани Ефесії з колекції де Россі для своєї приватної збірки античних старожитностей раніше 1520 р. До Лоджії, де зберігалась ця колекція, копія статуї потрапила після Festa di Agone, під час якої її урочисто пронесли площею Навона (див. з літ. Christian, 2002: 154).

Гіпотетично в 1518 р., коли велика колекція Габріеле де Россі буде розпорошена, статуя за наказом папи Лева X перейде у власність Рафаеля (Christian, 2002: 174; La Malfa, 2020: 148). Упродовж життя у Римі Рафаель буде постійно займатися класичним мистецтвом, мати доступ до різних збірок старожитностей. Це ж саме стосується і художників з його боттегі.

Образ Діани Ефесії як алегорії Природи здобув популярність ще в одному жанрі стінопису у Ватикані – гротеску, який Джорджо Вазарі у середині XVI ст. назвав вільним і комічним видом живопису, а Ломаццо в 1584 р. вважав, що його суть не знає навіть сама Правда. З цієї точки зору важливими є розписи Ватиканських Лоджій, над якими упродовж 1517–1519 рр. працював Рафаель разом зі своїми учнями Періно дель Вага, Джуліо Романо, Джованні да Удіно і Франческо Пенні, перебуваючи під впливом «гротескного» декору «Domus Aurea» Нерона, який був перед тим відкритий у Римі (Goesch, 1996: 44–46, fig. 40, 41). Судячи з усього, в колекції Габріеле де Россі було кілька статуй Діани Ефесії. Одна з них, яка давно втрачена, ймовірно, надихнула Рафаеля на створення складної композиції, яку згодом Джованні да Удіно намалює у Ватиканській Лоджії (Christian, 2002: 142, App. II.1–II.2, fig. 14–16, 19; Genovese, 2016: 35–36, fig. 4). Під їх пензлями гротеск перетворився на всеосяжну галерею античного мистецтва, у тому числі на пілястрах VI і X, де відтворено давньоримську статую Діани Ефесії з колекції папи Лева X як символічну персоніфікацію Dea natura. Як зауважує Клер Гест, поява Dea natura у гротесках Лоджії є різновидом гексамерального оздоблення з зображенням сходження від Природи до Логосу (див. з літ. Guest, 2016: 541, 543, fig. 12.3).

До того ж, Рафаель для цієї Лоджії написав ще одну Dea natura, яку створив за зразком античної картини, нібито знайденої в Римі (Christian, 2002: 168). Цей та інші втрачені твори Рафаеля надихнули інших митців на відтворення

образу Діани Ефесії у стінопису різних Палаццо (Christian, 2002: 174).

Значна частина художників при створенні фресок у XVI ст. разом з тим спиралась на тексти античних авторів, частково перекладених на італійську мову і рясно ілюстрованих (праці Овідія, Вергілія, Тита Лівія, Плутарха, Валерія Максима та інші), а також на міфологічні довідники. У деяких із цих циклів наведено міфи, що пояснюють виникнення знаків Зодіака. До них належать фрески в залі Зодіака в палаццо ді Баньо (тепер на території Палаццо д'Арко в Мантуї), які придумав і написав Джан Марія Фальконетто (1520) для синьора Луїджі Гонзага. Він особливо цікавився вивченням античних пам'яток і саме тому провів дванадцять років у Римі. При створенні дванадцяти алегоричних композицій зодіакального циклу Фальконетто прагнув розробити інтер'єр в античному стилі, з археологічною точністю дотримуючись деталей у зображенні давніх архітектурних споруд, портретів римських імператорів, рельєфів, скульптур і фризу з гротесками. Найбільш вражаючою є так звана «Чорна Діана» або «Діана Ефесія» зображена в зодіакальному знаку Лева. Вона має чорний колір обличчя, однак білі груди, руки і ноги. Деталі її фігури і одягу засвідчують знайомство Фальконетто з алебастрово-бронзовою статуєю Діани Ефесії II ст. н. е. (Tanner, 1974: 540, fig. 9; Schweikhardt, 1985; Kliemann, Rohlmann, 2004: 16–17, 30; Guest, 2016, 498, fig. 11.4).

З надзвичайною послідовністю члени майстерні Рафаеля (Полідоро да Караваджо, Джуліо Романо, Джованні да Удіне, Рафаелліно дель Колле) розпорошили схожі зображення Діани Ефесії як богині Природи в різноманітних художніх контекстах. Це певною мірою проливає світло на робочу практику боттегі Рафаеля. Художники робили рисунки у приватних римських колекціях античних старожитностей, згодом їх неодноразово копіювали ті митці, які прагнули до цитування античних творів, зображуючи їх у фресках або ліплених рельєфах, задля створення ерудованого та «автентичного» античного декору (Christian, 2002: 150–151, App. II. 1–2, fig. 14, 15). Цьому сприяли подальші знахідки скульптур серед давніх руїн міста, які стали частиною антикварних колекцій. Зокрема, якщо в 1514 р. Клод Бельєвр відзначив наявність Діани Ефесії лише у колекції Габріеле де Россі, то Уліссе Альдобраванді в 1556 р. наголосив, що подібні статуї є також у римських зібраннях у Палаццо Фарнезе, а також у будинках Франческо Рігаттьєро, Томмазо Кавальєрі та кардинала Карпі (Genovese, 2016: 34–35).

Захоплення образом Діани Ефесії мало поширення не лише у Римі, але й в інших італійських

державках і містах. Зокрема, це засвідчує портрет венеціанського колекціонера старожитностей Андреа Одоні, який написав 1527 р. Лоренцо Лотто. Одягнений в об'ємний халат на хутряній підкладці, витончений поціновувач мистецтва повертається до глядача. У його правій руці маленька статуєтка Діани Ефесії, в лівій – маленьке золоте Розп'яття на ланцюжку біля грудей. Він стоїть в оточенні різноманітних античних мармурових статуй та їх фрагментів, бронзових статуєток, книги, монет. За переконанням Моніки Шміттер, у цьому портреті Одоні пропонує свою «*Iddea della Natura*» не як антитезу «Мистецтву» чи Христу, а як «унікальну і головну служницю Бога» – канал, за допомогою якого ми могли б, як Одоні і як сам Лотто, пізнати божественне. Андреа Одоні тримає статуєтку у протягнутій до глядача руці. Вона перетворюється на алегорію Природи як вмістище таємниць і потенційно знань. З поміж інших антиків на портреті вона єдина ясно представлена як «образ образу: статуї, ідола, а не живої богині» (Schmitter, 2021: 213, 215, fig. 104).

Зелене полотно, на якому і навколо якого розкидані антики, створює тло для колекції Одоні. За виразом флорентійського гуманіста-філософа Марсіліо Фічіно у другій книзі «Про життя» (1489), зелений колір збуджує погляд. Це у свою чергу перетворює кімнату на одомашнений скульптурний сад, потужний простір для споглядання, алюзію до садів віл витончених сучасників Одоні (Oettinger, 2015: 234–237, fig. 7.3; Schmitter, 2021: 183–184, 211–215, fig. 104). Згодом Лоренцо Лотто зобразив статуєтку, яку Одоні тримає в руці, у двох інших творах: «Смерті Авесалома і Давида» та «Оплакування Авесалома» для хори в Бергамо (Schmitter, 2021: 213, fig. 110–112).

Ближче до середини XVI ст. в Італії започатковано нову традицію в стінопису – розпис художниками власних будинків. У контексті Діани Ефесії як алегорії Природи важливою є інтерпретація цієї теми Джорджо Вазарі й Федеріко Цуккарі. Першим до неї звернувся Джорджо Вазарі у фресках свого будинку в Ареццо в 1542–1548 рр. Цей будинок, розташований у Борго-Сан-Віто, зберігся до наших днів. Для почуття власної гідності художнику було важливо прикрасити свій будинок у відповідності до власних уявлень про художню й інтелектуальну розкіш. Окрім того у розписах заторкується роль художника, покликання якого полягає у тягlostі традицій майстрів античності (Kliemann, Rohlmann, 2004).

Програма Вазарі щодо планування свого будинку не була системною з філософської, теологічної чи міфологічної точки зору. Він був її єдиним

винахідником. У чотирьох декорованих кімнатах за допомогою алегоричних тем і персоніфікацій він втілює власні ідеї на різні теми – Мистецтво, Слава, Доля, Історія та Релігія. Алегоричні теми містять як біблійні, так і античні мотиви. Головною метою Вазарі було створення художнього пам'ятника власним досягненням. У Залі Фортуни розташовувалась майстерня або бібліотека Вазарі. У ній представлено найскладнішу програму, окрім того вона є прикладом *Camera Picta* (Розписної кімнати) доби Відродження.

Декоративна та тематична схема Вазарі розділена між стелею та стінами (Cheney, 2007: 28–29). Схема настінного оздоблення поділена на дві частини: вгорі – два типи символічних персоніфікацій благ, внизу – зображення з класичної історії. Перший з двох рівнів персоніфікацій представлений чотирма живописними фігурами у вигляді скульптур, що уособлюють дари планетарних богів, такі як природне багатство землі в персоніфікації Достатку, духовне багатство в персоніфікації Милосердя, фізичний достаток у персоніфікації Природи та в особі Діани Ефесії, художнє процвітання в персоніфікації Мистецтва в особі Афродіти. Статуя Афродіти розташована навпроти Діани Ефесії. На думку Вазарі, живопис, може перевершити природу краще ніж скульптура, оскільки він містить більшу кількість варіацій, вражень та історій з природи. Розписи цієї кімнати засвідчують, що Вазарі здобув успіх і багатство завдяки своїм досягненням як художник, подібно до давніх майстрів, наслідуючи і перевершуючи Природу (Cheney, 1985; 1989; 2007).

На початку 1560-х рр. Джорджо Вазарі звернувся з закликом до художників створити проєкт печатки для флорентійської Академії рисунку. На це звернення відгукнувся Бенвенуто Челліні, зосередивши увагу на стосунках художника з Природою в чотирьох із п'яти своїх ескізів. На рисунку з колекції Британського музею (1563–1569, інв. №1860, 0616.18) зображено натхненну класикою крилату культову статую Діани *Polymastes* у ромбі вгорі, з левом – емблемою Флоренції та змією, емблемою герцога Козімо Медічі. З-під пахв Природи виходять дві труби – символи її Слави. Рисунок супроводжує власноручний підпис Бенвенуто Челліні: *La Tromba della nostra Fama viene dalle Braccia* (Труби, що символізують славу, походять від Природи як її зброя). Цей девіз, за словами художника означає, що митці, завдяки спритності своїх рук, приносять собі славу, тобто інтелектуальний творчий процес у галузі рисунка порівняно з родючістю Природи. Попри те, що ескізи Бенвенуто Челліні не були прийняті в якості

емблеми, вони згодом стали асоціюватися з генієм Рафаеля (Smithers, 2021: 51, fig. 2.5).

Близько 1558–1563 рр. у Ватикані за двором Бельведер у році на схилі пагорбу побудували казино Пія IV, яке має три окремих рівні, що відповідають «*alto e profondo musico*». Вони представлені божествами-близнюками Аполлоном і Діаною Ефесією в іпостасі *Dea natura*, а також священними алегоріями вбудованими в розкішний грот всередині палацчини. Зовнішній бік казино пов'язано з природою й античними божествами, а внутрішній має завуальовану християнську символіку. Іконографічна програма Ватиканського казино для Пія IV, яку розробив Пірро Лігоріо, була заснована на боротьбі між дикістю й цивілізацією (див. з літ. Loffredo, 2019: 334–335).

Фасад палацчини у казино є продовженням алегорії земної й небесної музики. У прикрашених Федеріко Бароччі й Федеріко Цуккарі разом із помічниками інтер'єрах палацчини і лоджії з'являється релігійна іконографія, що оспівує щастя папського правління, хрещенські води та їх старозавітні прообрази. Ця сакральна іконографія тісно переплетена з *Dea natura* як у портику палацчини, на стіні якого домінує вишукана мозаїка з мушель із зображенням Діани Ефесії, так і в розписах склепіння Зали Священної розмови в палацчині (1561–1563), де починається християнська іконографія. Федеріко Бароччі прикрасив його кути білосніжними папськими тронами, над якими височіють позолочені фігури *Dea natura*, що спираються на великий картуш з написом «*PIUS III PONTIFEX OPTIMUS MAXIMO*». Обабіч кожного з цих чотирьох зображень бавиться пара путі та сидять парні персоніфікації християнських добродісностей (див. з літ. Guest, 2016: 555–567, fig. 2.8–2.12).

У декорації казино Пія IV Пірро Лігоріо використовує гротеск, поєднуючи в ньому античну символіку й християнську алегорію, його енциклопедизм і можливості багаторівневого смислу. Він бачив в його метафоричному розмаїтті образний античний аналог універсальності творення. Головним джерелом натхнення для цього видатного майстра були Ватиканські лоджії Рафаеля, де гротеск прикрашав архітектурні елементи склепінь, декорованих біблійським циклом, оздоблював віконні рами, що виходили на реальні та намальовані сади. Гротеск у казино Пія IV перетворюється в енциклопедичне дослідження античного мистецтва, що підкріплюється стійкими аналогіями з твірними силами Природи в зображеннях *Dea natura*, в якій головний акцент зроблено на її достатку і плодючості (Christian, 2002: 142–143,

154–158; 2019: 182–183; Kliemann, Rohlmann, 2004). Дещо пізніше Федеріко Цуккарі у гротеску на склепінні зали шляхти на Віллі д'Есте в Тіволі також звернеться до образу *Dea natura*, що відтворює риси античної Діани Ефесії.

На думку гуманістів доби Відродження, Природа мала жіночу стать. Її сприймали як локус репродуктивної енергії, плідотворного родючого достатку і потужної плодючості. У творах образотворчого мистецтва й наративних джерелах трапляється використання жіночих репродуктивних здібностей та жіночої сексуальності як аналогії для вираження породжувальної сили та щедрості Природи (Lazzaro, 1998: 246–73; Park, 2004; Garrard, 2010: 275–313; Bentz, 2015: 436–437). Найчастіше подібні аналогії траплялися в садовій скульптурі XVI ст., з її постійними натяками на сексуальність й репродуктивні здібності жінок. Найяскравіший приклад цієї концепції знайшов вияв у «Фонтані Природи» фламандського художника Гілліса ван ден Вліте, створеному 1568 р. для саду вілли д'Есте у римському курортному місті Тіволі. Ця вілла була побудована для знаного мецената Іпполіто II д'Есте, кардинала Феррарського. Важливою складовою цього типу вілли був великий сад, створений задля того, щоб тішити око і душу. Цей простір став середовищем, в якому практикувалась як політика, так і культура (Bellavitis, 2017: 321–335).

Найвідомішою з кількох зображень Діани на цій віллі є статуя Діани Ефесії, яка колись прикрашала великий гідравлічний орган, як алюзія на видіння богині Природи і звуки чудової музики органного фонтану. Цей великий орган як центральний елемент фонтану сконструював Люк Леклерк, а завершив роботи над ним його племінник Клод Вернан (1569–1572). Пірро Лігоріо як головний художник цієї вілли та її декору спочатку мав намір прикрасити фонтан фігурами Аполлона і Орфея. Однак цю ідею так і не втілили в життя, а статую Діани Ефесії згодом зняли з органу і перенесли в інший, більш відокремлений куточок саду, в якому богиня Природи втілює, окрім цнотливості, одночасно дику і вільну Природу, що контролювана її творцем – людиною (Coffin, 1960: р. 18–19; Morgan, 2016: р. 83–93, fig. 23).

Алегоричний образ засновано на культових зображеннях Діани Ефесії, яку в ті часи сприймали як символ родючості й надлишку. «Фонтан природи» став відображенням антикварних інтересів дизайнера садів д'Есте Пірро Лігоріо (Nielsen, 2009: 466), який, ймовірно, був автором його проекту (Morgan, 2016: 84, n. 20).

На відміну від античних статуй фігура Діани у «Фонтані природи» має численні груди з сосками,

що підтверджує думку науковців про ідентифікацію зімкнених рядів опуклостей на тулубі Артеміді Ефесії з жіночими грудьми виключно за доби Відродження, коли цей культовий образ адаптували до дизайну фонтанів, що певною мірою підтверджується тогочасним міфологічним посібником Вінченцо Картарі, в якому описано богиню з різьбленими грудьми (Lazzaro, 1998: 251).

Поживні і родючі властивості Природи представлено водою, що тече через численні груди богині, стікає по її тілу, а також підкреслено рядами диких тварин, що оперізують її талію та ноги. Заснована на давній класичній фігурі Артеміді Ефесії, ця ренесансна Діана є втіленням ідеї надлишку, нескінченного достатку та розкутої жіночої сексуальності (Lazzaro, 1998: 250–253; Park, 2004: 57–64; Bentz, 2015: 436–437, fig. 12.5).

Фонтан стоїть у ніші, що подібна до неглибокого гроту, структуру якого підкреслює течія води. Текстура і обриси цієї ніші акцентують увагу на фігурі Діани Ефесії, зокрема, за допомогою масивних каменів у нижній половині зображення, які разом із водою, що падає на них, утворюють каскад і велику відбівну зону серед заростей рослин і мулу. Вода, що стікає, перемішується з водяними струменями, які виходять з самої статуї, підкреслюючи родючість навколишнього простору. Клаудіа Лаццаро, спираючись на описи Пірро Лігоріо, інтерпретувала численні груди Діани зі струменями води як символ зародження річок і струмків у недрах землі (Lazzaro, 1990: 144–145). З іншого боку, «Фонтан Природи» зокрема, і Вілла д'Есте загалом, є відображенням важливої давньої язичницької культури в художньому житті та естетиці доби Відродження. Художники черпали натхнення з природи, прагнучи показати у ній богиню. Фігури Діани Ефесії посідали центральне місце й в інших італійських садах, як-от сад вілли кардинала Кристофоро Мадруццо в Соріано нель Чіміно (див. з літ. Loffredo, 2019: 334–335).

Близько 1600 р. Федеріко Цуккарі нарисував Рафаеля в подобі Ісайї, який тримає в руках розгорнутий сувій – ескіз з зображенням Діани Ефесії, римської богині Природи з безліччю грудей як Діани *Polymastes*. Цей твір є складовою серії портретів визначних художників, які Федеріко Цуккарі, обіймаючи з 1593 р. посаду першого директора Академії Сан-Лука, планував, подібно до будинку Джорджо Вазарі в Ареццо, розмістити у своєму будинку в Римі на пагорбі Пінчіан. Відзначимо, що в його оздобленні він повторив цю тему у портреті свого брата Таддео, в руках якого сувій з зображенням Діани Ефесії (Garrard, 2010: 15; Smithers, 2023: 92).

Рисунок Федеріко Цуккарі вважають першим візуальним мотивом, який відсилає до епітафії на гробниці Рафаеля, і пов'язують з одним із аспектів культового увічнення пам'яті про видатного урбінця. Цуккарі взяв за основу образ пророка з фрески Рафаеля в Сант-Агостіно в Римі, в якій ця фігура буквально «запозичена» з розписів Мікеланджело на плафоні Сікстинської капелли (Goesch, 1996: 139; Smithers, 2021: 54, fig. 2.7; 2023: 16, fig. 17). У такий спосіб створено ідеальний приклад того як на початку XVI ст. один славетний митець вчився в іншого. Найголовніше, наприкінці чінквеченто це невелике зображення Діани Ефесії в руках Рафаеля остаточно перетворилося на символ його генія.

Висновки. Отже, в XVI ст. в італійській художній культурі і мистецтві відбулось відродження й переосмислення образу Діани Ефесії, що є віддзеркаленням відновлення інтересу до античних міфів і культів «Великої Матері». Художники, відроджуючи давній фігуративний тип цієї давньогрецької богині, переосмислюють його, спираючись на нову гуманістичну концепцію При-

роди, яка приходить на зміну середньовічним уявленням. Це спричинило нову інтерпретацію Діани Ефесії, в якій вона стає символом і алегорією Природи (Natura), яка годує все живе. Доволі часто її тлумачать і як символічну персоніфікацію Dea natura, в якій відбувається сходження від Природи до Логосу. Всеживильні, родючі, невичерпні ресурси персоніфікації Природи за доби чінквеченто пов'язують з жіночими грудьми, які кількома рядами вперше оперізують її торс, а подекуди і проливають «тілесні соки». За самою персоніфікацією закріплюється назва Багатогруда (*Polymastes* або *Multimammiam*). Зображення Діани Ефесії як алегорії Природи у творах монументального живопису, гротесках, в садово-парковому мистецтві засвідчують антикварні інтереси як замовників – кардиналів і пап, правителів італійських держав і членів їх родин, так і митців, які не тільки вивчали античні старожитності, замальовували їх у приватних колекціях, але й подекуди мали власні збірки. З археологічної дивини Діана Ефесія перетворюється у символ невичерпної родючості, засіб вираження гуманістичних ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Русяєва М. В. Діана Ефесія як алегорія природи у мистецтві Високого Ренесансу і маньєризму. *International scientific conference Current trends in art and culture: Conference Proceedings (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland)*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2024. С. 75–78. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-16>.
2. Auffarth C. «Groß ist die Artemis von Ephesos!» Der Artemiskult im kaiserzeitlichen Ephesos. In: Georges T. (Hrsg.). *Ephesos. Die antike Metropole im Spannungsfeld von Religion und Bildung*. Tübingen: Mohr Siebeck. 2017. S. 77–100.
3. Bellavitis M. The Dukes of Este and the garden as scenery and representation of the magnificence of a dynasty. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*. 2017. Vol. 37(4). P. 321–335. <https://doi.org/10.1080/14601176.2017.1290400>.
4. Bentz K. M. Ancient Idols, Lascivious Statues, and Sixteenth-Century Viewers in Roman Gardens. In: Rose M., Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden, Boston: Brill, 2015. P. 418–449.
5. Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London: Harvey Miller Ltd, 2010. 582 p.
6. Burkert W. Die Artemis der Epheser: Wirkungsmacht und Gestalt einer grossen Göttin. In: Friesinger H., Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999. S. 59–70.
7. Cheney L. De G. The Paintings of the Casa Vasari in Arezzo. *Explorations in Renaissance Culture*. 1985. Vol. 11 (1). P. 53–73.
8. Cheney L. De G. Vasari's Depiction of Pliny's Histories. *Explorations in Renaissance Culture. Memphis*. 1989. Vol. 15. P. 97–120.
9. Cheney L. De G. Giorgio Vasari's teachers: sacred and profane art. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2007. 392 p.
10. Christian K. W. The De' Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2002. Vol. 65. P. 132–200.
11. Coffin D. The Villa d'Este at Tivoli. Princeton: Princeton University Press, 1960. 186 p.
12. Fleischer R. Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien. Leiden: Brill, 1973. 449 S., 171 Taf.
13. Fleischer R. Die Kultstatue der Artemis von Ephesos und verwandte Götterbilder. In: Seipel W. (Hrsg.). *Das Artemision von Ephesos : heiliger Platz einer Göttin: Archäologisches Museum Istanbul, 22. Mai bis 22. September 2008*. Wien: Phoibos, 2008. S. 25–41.
14. Garrard M. D. Brunelleschi's Egg: Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy. Berkeley: University of California Press, 2010. 429 p.
15. Genovese A. L. Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello. *Accademia Raffaello: Atti e Studi*. 2016. Vol. XV(1–2). P. 33–45.

16. Goesch A. Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1996. 366 S.
17. Guest C. L. The understanding of ornament in the Italian Renaissance. Leiden, Boston: Brill, 2016. 694 p.
18. Hadot P. Le voile d'Isis: essai sur l'histoire de l'idée de nature. Paris: Gallimard, 2004. 394 p.
19. High N. M., Steskal M. Skulpturenausstattung. In: Steskal M. *Das Prytaneion in Ephesos. Forschungen in Ephesos* 9, 4. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010. S. 197–209.
20. Kliemann J.-M., Rohlmann M. Italian Frescoes: High Renaissance and Mannerism. New York: Abbeville Press, 2004. 496 p.
21. La Malfa C. Raphael and the Antique. London: Reaktion Books Ltd, 2020. 256 p.
22. Lazzaro C. The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy. New Haven; London: Yale University Press, 1990. 342 p.
23. Lazzaro C. Gendered Nature and Its Representation in Sixteenth-Century Garden Sculpture. In: McHam S. (ed.). *Looking at Italian Renaissance Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 246–273.
24. LIMC II.1, 1984: Fleischer R. Artemis Ephesia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Vol. II.1: Aphrodisias – Athena*. Zürich, München: Artemis Verlag, 1984. S. 755–763.
25. LIMC II.2, 1984: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Vol. II.2: Aphrodisias – Athena. Zürich, München: Artemis Verlag, 1984. 904 S. Taf. 564–573.
26. Loffredo F. Pirro Ligorio and Sculpture, or, on the Reproducibility of Antiquity. In: Loffredo F., Vagenheim G. (eds.). *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*. Leiden; Boston: Brill, 2019. P. 324–359.
27. Luschi L. «Aegyptiaca ligoriana»: Iside e il «gran bubo» da Villa Adriana al giardino del Quirinale. *Prospettiva*. 2016. Vol. 163–164. P. 2–27.
28. Morgan L. The Monster in the Garden. The Grotesque and the Gigantic in renaissance Landscape design. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016. 246 p.
29. Nicolini F. (ed.). L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel. Naples: R. Ricciardi, 1925. 286 p.
30. Nielsen M. Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-Classicism. In: Fischer-Hansen T., Poulsen B. (eds.). *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast, Danish Studies in Archaeology: Acta Hyperborea* 12. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2009. P. 455–496.
31. Oettinger A. Vision, Voluptas, and the Poetics of Water in Lorenzo Lotto's Venus and Cupid. In: Rose M., Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden; Boston: Brill, 2015. P. 230–263.
32. Park K. Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems. In: Daston L., Vidal F. (eds.). *The moral authority of nature*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2004. P. 50–73.
33. Schmitter M. A. The art collector in early modern Italy: Andrea Odoni and his Venetian palace. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2021. 328 p.
34. Schreiter Ch. Giovannantonio Dosio und der Diana – tempel des Cornificius auf dem Aventin. *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*. 2000. Heft 2. S. 9–38.
35. Schweikhart G. Un artista veronese di fronte all'antico: gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova. In: Fagiolo M. (ed.). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1985. P. 461–488.
36. Seiterle G. Artemis – die Große Göttin von Ephesos. Eine neue Deutung der Vielbrüstigkeit eröffnet einen Zugang zum bisher unbekannten Kult der Göttin. *Antike Zeit. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*. Zürich, 1979. Bd. 10(3). S. 3–16.
37. Seiterle G. Ephesische Wollbinden. Attribut der Göttin, Zeichen des Stieropfers. In: Friesinger H., Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999. S. 251–254, Taf. 45–46.
38. Smithers T. Surpassing Nature: Raphael's Artistic Apotheosis. In: DiFuria A. J., Verstegen I. (eds.). *Space, Image, and Reform in Early Modern Art. The Influence of Marcia Hall*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2021. P. 33–77. <https://doi.org/10.1515/9781501513480-003>
39. Smithers T. The Cults of Raphael and Michelangelo Artistic Sainthood and Memorials as a Second Life. New York, London: Routledge, Taylor & Francis, 2023. 317 p.
40. Tanner M. Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon. *Art Bulletin*. 1974. Vol. 56. P. 535–550. 10.1080/00043079.1974.10789937
41. Turcsan-Toth Zs. Is a cult statue more than the sum of its parts? *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2025. Vol. 65(3–4). S. 483–496. <https://doi.org/10.1556/068.2025.00221>

REFERENCES

1. Rusiaieva M. V. (2024). Diana Efesiia yak alehoriia pryrody u mystetstvi Vysokoho Renesansu i manieryzmu. [Diana of Ephesus as allegory of Nature in the High Renaissance and Mannerism Art]. *International scientific conference Current trends in art and culture: Conference Proceedings (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland)*. Riga: Baltija Publishing. 75–78. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-16> [in Ukrainian].
2. Auffarth C. (2017). «Groß ist die Artemis von Ephesos!» Der Artemiskult im kaiserzeitlichen Ephesos. [«Great is Artemis of Ephesus!» The Cult of Artemis in Imperial Ephesus]. In: Georges T. (Hrsg.). *Ephesos. Die antike Metropole im Spannungsfeld von Religion und Bildung*. Tübingen: Mohr Siebeck. 77–100. [in German].

3. Bellavitis M. (2017). The Dukes of Este and the garden as scenery and representation of the magnificence of a dynasty. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 37(4). 321–335. <https://doi.org/10.1080/14601176.2017.1290400>
4. Bentz K. M. (2015). Ancient Idols, Lascivious Statues, and Sixteenth-Century Viewers in Roman Gardens. In: Rose M. & Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden, Boston: Brill. 418–449.
5. Bober Ph. P. & Rubinstein R. (2010). *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London: Harvey Miller Ltd. 582 p.
6. Burkert W. (1999). Die Artemis der Epheser: Wirkungsmacht und Gestalt einer grossen Göttin. [Artemis of the Ephesians: Impact, Power, and Form of a Great Goddess]. In: Friesinger H. & Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposiums Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 59–70. [in German].
7. Cheney L. De G. (1985). The Paintings of the Casa Vasari in Arezzo. *Explorations in Renaissance Culture*, 11 (1). 53–73.
8. Cheney L. De G. (1989). Vasari's Depiction of Pliny's Histories. *Explorations in Renaissance Culture. Memphis*, 15. 97–120.
9. Cheney L. De G. (2007). *Giorgio Vasari's teachers: sacred and profane art*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. 392 p.
10. Christian K. W. (2002). The De' Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65. 132–200.
11. Coffin D. (1960). *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton: Princeton University Press. 186 p.
12. Fleischer R. (1973). *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*. [Artemis of Ephesus and Related Cult Statues from Anatolia and Syria]. Leiden: Brill. 449 S., 171 Taf. [in German].
13. Fleischer R. (2008). Die Kultstatue der Artemis von Ephesos und verwandte Götterbilder. [The Cult Statue of Artemis of Ephesus and Related Divine Images]. In: Seipel W. (Hrsg.). *Das Artemision von Ephesos : heiliger Platz einer Göttin : Archäologisches Museum Istanbul, 22. Mai bis 22. September 2008*. Wien: Phoibos. 25–41. [in German].
14. Garrard M. D. (2010). *Brunelleschi's Egg: Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy*. Berkeley: University of California Press. 429 p.
15. Genovese A. L. (2016). Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello. [Symbolism of Diana of Ephesus on an Antique Medal Dedicated to Raphael]. *Accademia Raffaello: Atti e Studi*, XV(1–2). 33–45. [in Italian].
16. Goesch A. (1996). *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert*. [Diana Ephesia: Iconographic Studies on the Allegory of Nature in Art from the 16th to the 19th Century]. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. 366 S. [in German].
17. Guest C. L. (2016). *The understanding of ornament in the Italian Renaissance*. Leiden, Boston: Brill. 694 p.
18. Hadot P. (2004). *Le voile d'Isis: essai sur l'histoire de l'idée de nature*. [The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature]. Paris: Gallimard. 394 p. [in French].
19. High N. M. & Steskal M. (2010). Skulpturenausstattung. [Sculptural decoration]. In: Steskal M. *Das Prytaneion in Ephesos. Forschungen in Ephesos 9, 4*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 197–209. [in German].
20. Kliemann J.-M. & Rohlmann M. (2004). *Italian Frescoes: High Renaissance and Mannerism*. New York: Abbeville Press. 496 p.
21. La Malfa C. (2020). *Raphael and the Antique*. London: Reaktion Books Ltd. 256 p.
22. Lazzaro C. (1990). *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven; London: Yale University Press. 342 p.
23. Lazzaro C. (1998). Gendered Nature and Its Representation in Sixteenth-Century Garden Sculpture. In: McHam S. (ed.). *Looking at Italian Renaissance Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press. 246–273.
24. LIMC II.1, 1984; Fleischer R. (1984). Artemis Ephesia. [Artemis Ephesia]. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. II.1: Aphrodisias – Athena. Zürich, München: Artemis Verlag. 755–763. [in German].
25. LIMC II.2, 1984; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. (1984). Vol. II.2: Aphrodisias – Athena. Zürich & München: Artemis Verlag. 904 S.
26. Loffredo F. (2019). Pirro Ligorio and Sculpture, or, on the Reproducibility of Antiquity. In: Loffredo F. & Vagenheim G. (eds.). *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*. Leiden; Boston: Brill. 324–359.
27. Luschi L. (2016). «Aegyptiaca ligoriana»: Iside e il «gran bubo» da Villa Adriana al giardino del Quirinale. [«Aegyptiaca ligoriana»: Isis and the «Great Owl» from Villa Adriana to the Quirinal Garden]. *Prospettiva*, 163–164. 2–27. [in Italian].
28. Morgan L. (2016). *The Monster in the Garden. The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape design*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 246 p.
29. Nicolini F. (ed.). (1925). *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*. [Neapolitan Renaissance Art and Pietro Summonte's Letter to Marcantonio Michiel]. Naples: R. Ricciardi. 286 p. [in Italian].
30. Nielsen M. (2009). Diana Efesia Multimammia: The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-Classicism. In: Fischer-Hansen T. & Poulsen B. (eds.). *From Artemis to Diana: The Goddess of Man and Beast, Danish Studies in Archaeology: Acta Hyperborea 12*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen. 455–496.
31. Oettinger A. (2015). Vision, Voluptas, and the Poetics of Water in Lorenzo Lotto's Venus and Cupid. In: Rose M. & Poe A. C. (eds.). *Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300–1600*. Leiden; Boston: Brill. 230–263.

32. Park K. (2004). Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems. In: Daston L. & Vidal F. (eds.). *The moral authority of nature*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 50–73.
33. Schmitter M. A. (2021). *The art collector in early modern Italy: Andrea Odoni and his Venetian palace*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. 328 p.
34. Schreiter Ch. (2000). Giovannantonio Dosio und der Diana – tempel des Cornificius auf dem Aventin. [Giovannantonio Dosio and the Temple of Diana of Cornificius on the Aventine Hill]. *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 2. 9–38. [in German].
35. Schweikhart G. (1985). Un artista veronese di fronte all'antico: gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova. [A Veronese Artist Facing Antiquity: The Zodiacal Frescoes of Falconetto in Mantua]. In: Fagiolo M. (ed.). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. 461–488 [in Italian].
36. Seiterle G. (1979). Artemis – die Große Göttin von Ephesos. Eine neue Deutung der Vielbrüstigkeit eröffnet einen Zugang zum bisher unbekannten Kult der Göttin. [Artemis – the Great Goddess of Ephesus: A New Interpretation of the Multi-Breastedness Opens Access to the Previously Unknown Cult of the Goddess]. *Antike Zeit. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*. Zürich, 10(3). 3–16. [in German].
37. Seiterle G. (1999). Ephesische Wollbinden. Attribut der Göttin, Zeichen des Stieropfers. [Ephesian wool bands: attribute of the goddess, sign of the bull sacrifice]. In: Friesinger H. & Krinzinger F. (Hrsg.). *100 Jahre österreichische Forschungen in Ephesos: Akten des Symposions Wien 1995*. Archäologische Forschungen 1, DÖAW 260. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 251–254, Taf. 45–46. [in German].
38. Smithers T. (2021). Surpassing Nature: Raphael's Artistic Apotheosis. In: DiFuria A. J. & Verstegen I. (eds.). *Space, Image, and Reform in Early Modern Art. The Influence of Marcia Hall*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH. 33–77. <https://doi.org/10.1515/9781501513480-003>
39. Smithers T. (2023). *The Cults of Raphael and Michelangelo Artistic Sainthood and Memorials as a Second Life*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis. 317 p.
40. Tanner M. (1974). Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon. *Art Bulletin*, 56. 535–550. 10.1080/00043079.1974.10789937
41. Turcsan-Toth, Zs. (2025). Is a cult statue more than the sum of its parts? *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 65(3–4). 483–496. <https://doi.org/10.1556/068.2025.00221>

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(495) "19"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-34>**Ірина РЯБЧУН,***orcid.org/0000-0001-8070-7847*

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музично-сценічного мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) *ukrcarillo@ukr.net*

ПЕРЕХІД ДО ПОСТМОДЕРНУ У ТВОРЧОСТІ ГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА НІКОЛАОСА СКАЛКОТАСА

Темою дослідження є еволюція європейських стилізованих тенденцій в академічній музиці середини ХХ століття, ознаки якої проявилися в особливостях індивідуального стилю видатного грецького композитора Ніколоса (Нікоса) Скалкотаса (грец. Νίκος Σκαλκώτας, англ. Nikos Skalkottas 1904 – 1949). **Новизна дослідження:** вперше матеріали ювілейних заходів, присвячених композитору, розглядаються як основа комплексного дослідження його композиторського стилю. Зокрема вивчаються теми та проблематика доповідей учасників Міжнародної конференції «Skalkottas Today», яка проходила в Бібліотеці Афінського палацу музики 29 листопада – 1 грудня 2019 року. Головні з проблем, що обговорювались на конференції – формування у творчості Н. Скалкотаса специфічних принципів застосування серійної техніки, зокрема феномен «серійної гармонії», взаємодія неокласичних, неоромантичних та неофольклорних ознак, а також стилізовані моделі творів композитора. Вперше робиться висновок про ознаки постмодерну у творчості Н. Скалкотаса.

Дослідження проводилося комплексно, поєднуючи феноменологічний, евристичний, порівняльний методи, а також музичний аналіз, включаючи аналіз серійних композицій.

На основі дослідження результатів конференції «Skalkottas Today», зроблено **висновок** про те, що вивчення творчого спадку композитора у останні десятиліття піднялися на якісно новий рівень. Підтверджено, що композиторська творчість Н. Скалкотаса поєднує різноманітні стилізовані тенденції і комбінує різні композиторські методи. Виявлено особливості їх поєднання у творах, які формують специфіку творчої манери композитора. З'ясовано, що завдяки естетичній переорієнтації стилістичних складових та специфічному використанню серійної техніки, а також класично-романтичним принципам драматургії та організації фактури, у кожному творі Н. Скалкотаса створюється особлива стилізована модель, яка дозволяє актуалізувати значення композитора як реформатора музичної мови. Такі прояви є ознаками зламів основних тенденцій академічної музики середини ХХ століття, які можна вважати початком переходу від модернізму до постмодерну.

Ключові слова: національна школа музичної композиції, грецька музика ХХ століття, додекафонна техніка, модернізм, неокласицизм, постмодерн, «Рік Скалкотаса», Архів Скалкотаса в Бібліотеці Ліліан Вудурі, Міжнародна конференція «Скалкотас сьогодні».

Iryna RIABCHUN,*orcid.org/0000-0001-8070-7847*

PhD in Art Criticism, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical and Performing Arts

Kyiv Borys Grinchenko Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) *ukrcarillo@ukr.net*

TRANSITION TO POSTMODERN IN THE WORK OF THE GREEK COMPOSER NIKOLAOS SKALKOTTAS

The topic of the study is the evolution of European stylistic trends in academic music of the mid-20th century, the signs of which were manifested in the features of the individual style of the outstanding Greek composer Nikos (Nikos) Skalkottas (Greek: Νίκος Σκαλκώτας, 1904 – 1949). **Novelty of the study:** for the first time, the features of the anniversary events dedicated to the composer were considered as the basis for a comprehensive study of his compositional style. The topics and issues of the reports of the participants of the International Conference “Skalkottas Today”, which was held at the Athens Palace of Music from November 29 to December 1, 2019 are studied. The main ones are the formation of specific principles of the application of serial technique, in particular the phenomenon of “serial harmony”, the topics of the composer's works, the interaction of neoclassical, neo-romantic and neo-folkloric features. For the first time first features of postmodern style in the work of N. Skalkottas were discovered.

The research was conducted comprehensively, combining phenomenological, heuristic, comparative methods, as well as musical analysis, including the analysis of serial compositions.

Based on the analysis of the results of the conference “Skalkottas Today”, the conclusions were drawn that the study of the composer's creative heritage in recent decades has risen to a qualitatively new level. It is confirmed that the work of N. Skalkottas combines a variety of stylistic and compositional methods. The features of their combination, which form the specificity of his creative manner, have been identified. It has been found that due to the aesthetic reassessment of stylistic components and the specific use of serial techniques, as well as the classical-romantic principles of dramaturgy and the organization of texture, a special stylistic model is created in each work of N. Skalkottas, which allows us to actualize the value of the composer as a reformer of musical language. Such manifestations are signs of a break in the main trends of academic music of the mid-twentieth century, which can be considered the beginning of the transition from modernism to postmodernism.

Key words: national school of musical composition, 20th-century Greek music, dodecaphonic technique, modernism, neoclassicism, postmodern, “Year of Skalkottas”, Skalkottas Archive at the Lilian Voudouri Library, International Conference “Skalkottas Today”.

«У сучасній Греції Орфей налаштовує ліру атонально. Таке налаштування належить Нікосу Скалкотасу» (Slonimsky, 2024: 73).

Постановка проблеми. Музика Нікоса Скалкотаса нині активно вивчається далеко за межами Греції. Про ріст зацікавленості творчістю композитора серед європейських та американських музикознавців свідчать численні монографії та статті, присвячені творчості композитора, опубліковані за останні десятиліття (Demertzis, 1991; Mantzourani, 2011; Παλαγιαννοπούλου, 2019), а також заходи із відзначення сімдесятих роковин від дня смерті композитора, організовані у 2019 році Афіньською Бібліотекою «Ліліан Вудурі» грецького товариства «Друзів музики», Афіньським Палацом музики Megaron, Фондом Е. Хурмузіоса та М.Папаїоанну, Афіньським державним Симфонічним Оркестром та Європейським Університетом Кіпру, зокрема Міжнародна Конференція «Скалкотас Сьогодні»¹.

Світове зацікавлення творчістю Н. Скалкотаса не минуло і України. У попередні роки авторка даного дослідження зверталась до вивчення регіональної специфіки творчості композитора (Рябчун, 2012: 321-335), перехрестя традицій Віденської і Нововіденської шкіл на ранніх етапах його композиторського становлення (Riabchun, 2025: 152-162). У окремому розділі, присвяченому творчій особистості Н. Скалкотаса, який увійшов до книги «Нариси з історії грецької музики», виданої у співавторстві з грецьким музикознавцем Ліаною Харалампіду, були надані біографічні дані і загальна характеристика творів композитора (Рябчун, 2017: 159-196).

Наразі **об'єктом дослідження** є зміни світових музичних тенденцій, що проявилися у творчості Н. Скалкотаса як перехід від модернізму до постмодерну. **Мета дослідження** – засвідчити стан вивчення творчості Н. Скалкотаса у першій

третині ХХІ століття, показавши висновки провідних дослідників стосовно особливостей індивідуальної композиторської манери Н. Скалкотаса, і визначити її значення для розвитку стилістичних тенденцій середини ХХ століття. Узагальнивши досвід зарубіжних розвідок творчості композитора, визначити специфіку застосування у його творах серійної техніки, розкрити, особливості проявів національної ментальності, властиві творчості Н. Скалкотаса.

Методи дослідження: у дослідженні застосовані методи музичного, у тому числі серійного аналізу, а також феноменологічний і порівняльний методи.

Виклад основного матеріалу. Видатний грецький композитор Н. Скалкотас народився у місті Халкіда (грец. Χαλκίδα) на острові Еввія (або Евбея (грец. Εύβοια). Середню музичну освіту отримав у Афінах, здобувши як скрипаль золоту медаль і стипендію на вдосконалення виконавської майстерності у Європі. Навчаючись у Берліні Н. Скалкотас захоплюється музичною композицією і поступає в клас до А. Шенберга, увійшовши згодом до числа його найталановитіших учнів (Schoenberg, 1950: 218). Так як і співвітчизник і приятель Н. Скалкотаса – Я. Константидіс, у ці роки навчання молодий музикант заробляв на життя, працюючи тапером у берлінських кафе.

У 1931 році Н. Скалкотас був змушений повернутися до Афін. Серед причин повернення була необхідність впорядкування особистих документів, сварка з А. Шенбергом, зростання нацистських настроїв у Берліні. У Афінах він вивчає грецький фольклор у Архіві Мельпо Мерльє (Melpo Merlier, 1889–1979)² і створює на основі аутентичних джерел симфонічний цикл «36 грецьких танців» для симфонічного оркестру (1931–1936) – один із найбільш яскравих симфонічних циклів ново-

¹ Конференція проводилася 29 листопада – 1 грудня 2019 року.

² Мельпо Мерльє – грецька музикознавець і фольклористка ХХ століття, засновниця товариств «Музичні архіви Традиції» і «Центр малоазійських досліджень».

грецької музики. У той же час композитор пише численні твори для різноманітних камерних складів, активно працюючи, зокрема у жанрі інструментального концерту. Попри те, що велика кількість творів берлінського періоду була втрачена, і, незважаючи на короткий життєвий шлях, композиторська спадщина Н. Скалкотаса є значною за об'ємом, різноманітністю жанрів, а головне – за високою художньою цінністю і оригінальністю викладу. Серед творів Н. Скалкотаса, крім вже згаданого симфонічного циклу «36 грецьких танців» – Увертюра (Симфонія) «Повернення Одисея» (1942), Симфонія, Симфонієта, Симфонічні сюїти, балети «Дівчина та смерть», «Море», «Гноми», «Земля та море Греції», «Красуня з трояндею», Цикл «32 п'єси» для фортепіано (1940), п'ять сюїт для фортепіано, Концерти, Концертино для одного та двох фортепіано, а також для скрипки та віолончелі та різноманітних інструментальних ансамблів у супроводі симфонічного, камерного, або духового оркестру; камерні твори.

Головною проблемою і завданням перших етапів створення новогрецької композиторської школи було поєднання специфіки національного монодійного фольклору з європейською професійною музичною стилістикою. «Індивідуальне застосування серійної техніки» у Н. Скалкотаса дає несподіваний, сміливий і надзвичайно дієвий з боку художньої виразності спосіб вирішення згаданої проблеми. Залишаючи «зовнішню оболонку» тональної музики, він наповнює її новим гармонічним змістом, який називає «серійною гармонією». Зауважимо, що обсяг серій Н. Скалкотаса нерідко спрощується до коротких звукорядів, або ж ряди набувають форму паліндромів, що також характерно для його творів. У такий спосіб композитор звільняється від тональності і водночас перебуває у її «інтервальних межах». То ж не дивно, що де-не-де контур тональності з'являється у творах Н. Скалкотаса, проявляючись у кварто-квінтових тяжіннях, терцієвих сполуках і розв'язаннях дисонансів³. З іншого боку, у квартово-квінтових основах серійних рядів можна розглядати монодійні витоки ладової системи композитора.

Дрібна ритмічна і емоційна пластичність творів Н. Скалкотаса створює неповторний текстур-

ний малюнок, що є однією з ознак його індивідуального композиторського почерку. Його витoki можна шукати у витонченій майстерності і національній емоційній чутливості народного музичування і загальних високих естетичних критеріях грецького професійного музичного мистецтва, сформованих вже на перших етапах його розвитку. Певні віддалені зв'язки пов'язують творчі манери Н. Скалкотаса і першого з відомих грецьких композиторів «західного типу» – Франгіскоса Леонтаридіса (Frangiskos Leontaritis 1518–1572): принаймні всі ті якості, якими характеризує музику критського митця епохи Ренесансу грецький вчений Н. Панайотакіс, а саме «трансформація мелодичних ліній усієї поліфонічної тканини, гнучкість гармонії, оригінальні мелодії з яскравими кульмінаціями», також притаманні і музиці Н. Скалкотаса (Παναγιωτάκης, 1984: 192–254).

Як зазначено у передмові до програми міжнародної конференції «Скалкотас Сьогодні» «Чому Скалкотас і чому Сьогодні» (Program and abstracts, 2019: 3) «Конференція організована нині, тому що через 70 років після раптової смерті композитора все ще не розкрито вся масштабність його генія. Незважаючи на те, що Скалкотас є одним з найбільш досліджених та виконуваних грецьких композиторів минулого століття, потрібно ще багато чого досягти, щоб зрозуміти його твори та особливості композиційної техніки».

Конференція відбувалась через рік після того, як Фонд Еміліоса Хурмузіоса (Αμίλιος Χουρμούζιος 1904–1973) та Маріки Папаїоанну (1904–1994, Μαρίκα Παπαϊωάννου) передав архів композитора Музичній Бібліотеці Товариства друзів музики Греції «Ліліан Вудурі», щоб зберегти, задокументувати та зробити його доступним для досліджень при ідеальних умовах.

Під час проведення конференції було відкрито виставку архівних матеріалів, серед яких – фотографії, листи, автографи творів Н. Скалкотаса, а також його прижиттєві публікації у періодичній пресі.

У конференції взяло участь тридцять доповідачів з Греції, Європи і Азії, серед яких були присутні авторитетні і досвідчені (Е. Мантзурані, К. Роману, К. Демертзіс), а також нові дослідники творчості композитора і виконавці його музики – піаністи Данаї Кара (Δανάη Καρα, 1953) та Нікос Саламаланос (Νίκος Σαλαμάλανος, 1963), диригент Нікос Христодулу (Νίκος Χριστοδούλου, 1959). Географічний спектр конференції охоплював провідні світові центри музикознавства, серед яких такі країни як Австрія, Великобританія, Ізраїль, Ірландія, Німеччина, США, Туреччина, Україна, Швеція.

³ Е. Хурмузіос – видатний діяч грецької культури – журналіст, перекладач, видавець. М. Папаїоанну – видатна грецька піаністка, дружина Е. Хурмузіоса, сестра І. Папаїоанну – музикознавця, відомого діяльністю по популяризації творчості Н. Скалкотаса. 1985 року подружжя заснувало літературно-музичну фундацію. (Παπαγιαννοπούλου, 2019).

14:00-14:30	Nikolaos Samaltanos The experience in making the world premier recording of the piano works by Skalkottas, seen from the interpreter's view point	Eirini Diamantouli Through the lens of Socialist Realism: Skalkottas in the 1930s and 1940s.
14:30-16:00	LUNCH BREAK	
	MULTIPURPOSE ROOM	LECTURE ROOM
16:00-18:00	Paper Session: Skalkottas and the Second Viennese School	Paper Session: The Works of Skalkottas (II)
	Chair: Nina-Maria Wanek	Chair: P. Vouvaris
16:00-16:30	Vasilis Mitropoulos Schönberg - Skalkottas: common orchestration elements in violin concerti	Ioannis Tselikas Skalkottas' concerto form in the late 1930s – early 1940s
16:30-17:00	Raphael Staubli Arnold Schönberg versus Heinrich Schenker	Iryna Riabchun 15 Little Piano Variations for piano solo by Nikos Skalkottas: Composer's individuality, schools, directions, epoch
17:00-17:30	Michael Taylor "...seeing how it is done; whereas I have always helped people to see: what it is!" [Schönberg letter to Kolisch, 1932]	Despoina Panagiotidou Topics in the music of Nikos Skalkottas
17:30-18:00	Ludwig Holtmeier Skalkottas, Berlin and Schönberg's Second-Generation Students	

Фрагмент Програми конференції «Скалкотас сьогодні».

Афіни, Бібліотека Ліліан Вудурі, 2019 (Program and abstracts, 2019 : 5).

Організацію і ведення засідань взяло на себе керівництво Бібліотеки «Ліліан Вудурі» на чолі з незмінною упродовж двох десятиліть директорки закладу – пані Стефанією Меракос (Στεφανία Μέρακου)⁴. Співробітники Бібліотеки розпочали конференцію тематичним засіданням, доповідаючи про стан Архіву Н. Скалкотаса. Зокрема музикознавець Валя Врака (Valia Vraка) розповіла у своїй доповіді «*Поза документами: минуле, сучасне і майбутнє Архіву Нікоса Скалкотаса*» про історію Архіву і його найважливіші завдання, зазначаючи, що рукописи та інші документи, що він містить, через 70 років після смерті композитора знайшли гідне місце, де їх можна зберігати у безпеці, документально зафіксувати та зробити доступними для дослідження (Vraка, 2019: 9).

Матеріал Архіву був зібраний та зберігався Комітетом Скалкотаса (нині – Товариство друзів Скалкотаса). Велику роль у цьому відіграв Янніс Г. Папаїоану (Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, 1915–2000), який особисто знав Н. Скалкотаса⁵. Е. Мантзурані

називає його « /.../ молодшим сучасником Н. Скалкотаса і одним із головних ресурсів інформації про життя композитора» (Mantzourani, 2011: 2). Я. Папаїоану був «головною силою, яка рятувала рукописи, збагачувала колекцію іншими матеріалами, що стосуються Скалкотаса, та пропагувала його музику завдяки організації видань та концертів» (Program and abstracts, 2019: 11). Неоціненою заслугою Я. Папаїоану була його ініціатива і діяльність стосовно організації публікації творів композитора виданням Universal Edition у Сполучених Штатах Америки (1943–1949 роки), про що розповідала у своїй доповіді пані Стефанія Меракос (Merakos, 2019).

Архів Скалкотаса, зібраний Я. Папаїоану, а також його дослідження (статті і тексти в музичних словниках, енциклопедіях і журналах, які були опубліковані в Греції і за кордоном), сприяли достовірному висвітленню фактів життя і творчості композитора у подальших музикознавчих дослідженнях. В архіві містяться музичні рукописи понад 110 творів Н. Скалкотаса, що становить 80% його творчого спадку (крім втрачених і коротких начерків), а також фотографії, листування, концертні програми та інший друкований матеріал, виданий за життя композитора, а також деякі важливі документи, які були опубліковані після його смерті.

Музикознавець Пенелопі Папагіянопулу (Penelope Papagiannopoulou) зосередилась на «музичній частині» Архіву і проблемах каталогізації творів композитора (Papagiannopoulou, 2019: 135-151), а інший співробітник Бібліотеки – Жорж Бумпус (George Boumpous) – розповів про особливості створення електронної версії Архіву (Boumpous, 2019: 18-26).

У дні проведення конференції численні матеріали з Архіву стали експонатами виставки «Ανακαλύπτοντας Σκαλκώτα» («Пізнаючи Скалкотаса»), відкритої у Палаці Музики «Megaron» не тільки для спеціалістів, а й для широких кіл поціновувачів творчості композитора.

У тематиці доповідей музикознавців, які тривали упродовж трьох сесійних днів, визначилися основні ракурси досліджень, що стосувалися біографії Н. Скалкотаса, історичних обставин, мистецького оточення композитора і вивчення особливостей його конкретних творів. У останнім із зазначених напрямків конференції тематика досліджень стосувалася серед іншого проявів тональності (Demertzis, 2019: 177-216; Panagiotidou, 2019: 20-21), діатоніки (Papagiannopoulou, 2019: 135-151), особливостей формотворення і застосування сонатної форми у «серійних» творах Н. Скалкотаса (Zlatkou, 2019: 113-135). Також актуальним на конференції було дослі-

⁴ Стефанія Меракос завідувала бібліотекою «Ліліан Вудурі» від 1995 до виходу на пенсію у 2024 році.

⁵ Після передчасної смерті композитора (1949), у співпраці з родиною Скалкотаса та Міно Дунія (Μίνο Δούνια), Яннісом Константінідісом (Γιάννη Κωνσταντινίδη) та Неллі Аскітопулу-Евельпідіс (Νέλλη Ασκητοπούλου-Ευελπίδη) Я. Папаїоану створив Комітет Скалкотаса, а пізніше – Товариство друзів Скалкотаса і Архів Скалкотаса, який проіснував п'ятдесят років – до кінця життя Я. Папаїоану.

дження особливостей проявів стильової (Chardas, 2019: 105-113) і жанрової палітри творів композитора, зокрема використання джазової парадигми (Ramou, 2019: 216-237) і музики для німого кіно (Vouvaris, 2019: 54-76). Окремо обговорювались особливості інтерпретації творів Н. Скалкотаса (Kara, 2019: 39-54) і публікацій їх нотних видань (Boumpous, 2019: 18-26; Merakos, 2019: 26-39; Mantzourani, 2019: 151-177).

Одним з доповідачів на конференції був Нікос Христодулу (Νίκος Χριστοδούλου, 1959) – грецький диригент і композитор, музичний керівник Афінського симфонічного оркестру і хору, засновник Нового симфонічного оркестру Афін і Європейської молодіжної філармонії. Його доповідь «Нікос Скалкотас, Сюїта для оркестра № 2: формальні інновації, полісерійний метод, серійна «модальність» і «функціональна гармонія», розвій варіацій» окреслила комплекс основних питань авторського стилю Н. Скалкотаса. Об'єктом дослідження Н. Христодулу був великий за тривалістю твір у шести частинах, клавір якого був завершений близько 1944 року і оркестрований у наступні роки. Передчасна смерть композитора (1949 р.) перервала оркестровку Сюїти № 2 на п'ятій частині. Як зазначив дослідник, у сюїті Н. Скалкотас використав «упорядковані серії».

Н. Христодулу зазначив наявність у Першій частині сюїти – *Ouverture Concertante* – «захоплюючої взаємодії серійних рядів». У розвитку Сюїти основна звукова ідея, за словами дослідника, представлена у вигляді «яскравої музичної куртини», створеної двома серійними рядами з дванадцяти нот, які функціонують як два «серійні режими». Натомість у четвертій частині сюїти – знаменитому *Largo Sinfonico*, яке вважають однією з найкращих композицій Н. Скалкотаса ⁶, композитор застосовував шістнадцять серійних рядів (Program and abstracts, 2019: 22).

⁶ Я. Папаіоанну фільмі про композитора «Повернення Улісса» (<https://www.youtube.com/watch?v=rHdAK2mTC-s>) називає чуттєво виразне і витончено психологічне «*Largo Sinfonico*» з Другої Симфонічної сюїти (1944 – 46; 1949) Н. Скалкотаса одним з найвищих досягнень майстра. Він також зауважує, що Н. Скалкотас був першим, хто зумів засобами найсучасніших технік передати теплі почуття, яким твори композиторів-новаторів ХХ століття поступаються класичній музиці. Фрагменти партитури «*Largo sinfonico*» викарбувані на трьох сторонах постаменту пам'ятнику композитору у Халкіді – місті, де він народився. Розвиток емоційного стану передається у «*Largo Sinfonico*» за рахунок особливих тонких ритмічних вібрацій, які контрастують із загальною широкою лінією динаміки. Саме незалежність ритму надає музичній тканині додекафонного твору, у якому використано 16 серійних рядів, внутрішньої драматичної контрастності. У такий спосіб у драматургії «*Largo Sinfonico*» поєднуються сучасні і барокові принципи.

Одна з найавторитетніших дослідниць творчості Н. Скалкотаса, авторка книги «Данадцятитинова система і життя Скалкотаса» Ева (Евангелія) Мانتзурані ⁷ обрала темою своєї доповіді особливості однієї з останніх публікацій творів композитора – а саме – видання Другого скрипкового концерту, упорядником якого вона була особисто. Важливим питанням доповіді дослідниці постала проблема корекції тексту і виправлення помилок у публікаціях творів Н. Скалкотаса. Критерієм у перевірці достовірності тексту Е. Мانتзурані вважає аналіз серійних рядів, покладених у основу твору (Mantzourani, 2019: 26), який може вирішити сумнівні питання стосовно музичного тексту.

Методологія досліджень, результати яких були представлені на конференції, включала, серед іншого, деякі поняття, нечасто вживані у європейському музикознавстві. Зокрема, стипендіат грецького відділення Фонду Фулбрайта (Fulbright Foundation in Greece), випускниця Університету Індіани (США) Деспіна Панайотіду (Despoina Panagiotidou), розглянула цикл Н. Скалкотаса «32 п'єси для фортепіано» у рамках «теорії топіки» («topic theory» ⁸) (Panagiotidou, 2019: 20-21). Дослідниця згадала у своїй доповіді чотирьох вчених з різних країн, причетних до розробки цієї теорії. Серед них – її засновник, професор Оксфордського Університету Леонард Ратнер (Leonard Gilbert Ratner (1916–2011)), автор посібника із стилістики музики ХІХ століття (Ratner, 1980) та випускниця Університетів у Катовіце і Хельсінкі Данута Мірка (Danuta Mirka), яка зосереджувалась у своїх перших дослідженнях на метроритмічних аспектах музики віденських класиків (Mirka, 2009). Як зазначає Д. Панайотіду, адоптуючи результати досліджень згаданих вчених, інша дослідниця – Джоана Фримор (Johanna Frymoyer) по-новому застосувала їх до музики ХХ століття, а вчений Том Джонсон (Tom Johnson) зосередився на стилістиці тональної музики. Як підтвердила доповідь Д. Панайотіду, «теорія топіки» є актуальною як для дослідження музики класико-романтичного періоду, так і для класифікації запозичень попередніх стилів у сучасній музиці. Прикладом таких запозичень є музика Н. Скалкотаса, визначена гетерогенністю в тональній мові через її поділ на твори «тональні», атональні та створені із застосуванням

⁷ Евангелія Мانتзурані – музикознавець, нейролінгвіст, випускниця Британського Королівського коледжу та Лондонського Голсмідт Університету. Читає лекції у Лондонських Університетах Кінгстон та Сіті, Університетах Кентербері, «Відкритому», та Егейському університетах. Співатор видання «Перспективи грецького музичного модернізму» (Routledge, 2019)

⁸ Теорія стильових комплексів, які асоціюються з різними жанрами, стилями та видами музичного мистецтва.

серійної техніки. Нинішня наукова діяльність показала, що композитор Н. Скалкотас поєднує атональний, постромантичний, джазовий та фольклорний стилі. *«Крім того, він використовує звичні стилі та ідіосинкратичні сучасні стилізації традиційних стилів, таким чином врівноважуючи історичність та новаторство у своїй музиці. Осмислення композиційної мови Н. Скалкотаса через призму «теорії тем» відкриває зв'язки між його творами та їхнім історичним та культурним контекстом і призводить до розуміння оригінальності його музики»* (Program and abstracts, 2019: 21).

Як зазначалося у програмі конференції «Скалкотас Сьогодні», життя і творчість композитора ставлять важливі питання, що постають при вивченні сучасної музики. *«Він є першопроходцем, новатором, не тільки інспірованим, але і учасником розвитку європейської музики його часу так само, як і історії Грецької композиторської школи. Він вірив у себе, незважаючи на відгуки аудиторії, він вважав себе Європейським композитором, але хотів писати різноманітну музику, завдяки чому його країна могла б вважати його творчість вагомим внеском у її музичну культуру»* (Program and abstracts, 2019: 21).

На довершення слід згадати, що у рамках проведення «Року Скалкотаса» Компанія звукозапису BIS record випустила три альбоми оркестрової та камерної музики Н. Скалкотаса (BIS CD-1014, BIS CD-1024, BIS CD-904), до яких увійшли Три його фортепіанні концерти, концерт для скрипки, альту та духового оркестру, Грецькі танці, Симфонічна поема «Повернення Улісса») та Симфонічна сюїта. Також було здійснено запис фортепіанних п'єс Скалкотаса у виконанні Гюнтера Шуллера. Згадані записи є підтвердженням великої уваги до творчості композитора, обумовленої її стилістичною актуальністю і універсальністю. Слід зазначити, що складність творів Н. Скалкотаса не відвернула від них уваги грецьких виконавців, а

навпаки стала тригером мистецького вдосконалення, результати якого помітні вже сьогодні.

Висновки дослідження. Розгляд подій, пов'язаних з проведенням Року Н. Скалкотаса, а також подальші дослідження його спадку свідчать про зростання всесвітньої зацікавленості творчістю композитора у останні десятиліття. На цей час у результаті глибокого аналізу творів Н. Скалкотаса у дослідженнях грецьких і зарубіжних вчених склалися цілісні уявлення про особливості застосування композитором серійної техніки, які дають можливість для дефініції значення його композиторської манери як новаторської. З'ясовано, що творчість Н. Скалкотаса своєрідно поєднує різноманітні стильові манери і способи композиції, шляхом, нетиповим для музичного мистецтва середини ХХ століття. Отже, можемо зробити висновок про те, що завдяки естетичній переоцінці стилістичних компонентів, зокрема специфічному використанню серійної техніки у поєднанні з класико-романтичними принципами драматургії і організації фактури, у кожному з творів Н. Скалкотаса створюється особлива, нетипова для свого часу *гнучка стильова модель*, здатна актуалізувати самобутній образний світ композитора. Такі прояви є атрибутами зламу тенденцій академічної музики середини ХХ століття, зокрема ознаками *переходу від модернізму до постмодерну*, досі непоміченими, а скоріше – донині не визначеними дослідниками. Під таким поглядом стає зрозумілим об'єктивне значення творчості Н. Скалкотаса як реформатора музики ХХ століття, що і була причиною як високої оцінки його творчості з боку Арнольда Шенберга, так і розбіжностей у творчих позиціях великого метра і його геніального вихованця. Саме реформа музичної мови модернізму і перехід до стилістики постмодерну визначили «мистецьке довголіття» творів Н. Скалкотаса і його значення як композитора, що вивів грецьку професійну музику на світовий рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Boumpous G. Digitizing the Nikos Skalkottas Archive : A selection of papers from the Conference “Skalkottas today”. Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 18-26. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
2. Chardas K. The Past as Future : The Paradigmatic Function of Nikos Skalkottas Within the Emergent Greek Musical Modernism (1950-65) : A selection of papers from the Conference “ Skalkottas today”. Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019 P. 105-113. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
3. Δεμερτζής Κ. Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μουσικής για πιάνο σόλο. Μονογραφία. Χαλκίδα : Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χαλκίδας, 1991. 190 σ.
4. Demertzis K. Orchestrational periods in Nikos Skalkottas' orchestral output and the role of orchestrations of tonal ballets for small orchestra : A selection of papers from the Conference “Skalkottas today”. Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 177-216. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
5. Kara D. 20th Century Modernism & Skalkottas from a performer's viewpoint: Issues concerning aesthetics and performance : A selection of papers from the Conference “Skalkottas today”. Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 39-54. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf

6. Mantzourani E. A New Critical Edition of Skalkottas's Konzert für Violine und Orchester : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 39-54. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
7. Mantzourani E. The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas : Monograph. London : Routledge, 2011. 440 p.
8. Merakos S. If he only had known: The first attempts towards the publication of Skalkottas' works : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 26-39. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
9. Mirka D. Metric Manipulations in Haydn and Mozart : Chamber Music for Strings, 1787–1791: Monograph. New York : Oxford University Press, 2009. 332 p.
10. Παναγιωτάκης Ν. Μαρτυρίες για τον Κρητικό μουσικοσυνθέτη Φραγκίσκο Λεονταρίτη και για τη μουσική στην Κρήτη τους δύο τελευταίους αιώνες της βενετοκρατίας / *Κρητικά Χρονικά*, τ.26 (1986), 192-245
11. Panagiotidou D. Topics and the music of Nikos Skalkottas. A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 89-105. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
12. Papagiannopoulou P. Diatonic elements and pitch-class set genera in Nikos Skalkottas's Concerto for piano, violin and orchestra : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 135-151. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
13. Papagiannopoulou P. Οργάνωση φθογγικού υλικού και μορφής στα διπλά κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα: κλασική παράδοση και καινοτομία (didaktorikí diatriví) : Aristotle University of Thessaloniki. Department of Music Studies. 2019, 335 p.
14. Ramou L. Jazz References in Skalkottas's Solo Piano Works : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 216-237. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
15. Ratner L. G. Classic Music: Expression, Form, and Style: Monograph. New York : Schirmer Books, 1980. 464 p.
16. Riabchun I. Intersection of the First and Second Viennese School traditions in early work of Nikos Skalkottas. *«Fine Art and Culture Studies»*. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, Україна. 2025 № 4. С. 152–162 DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-19>. ISSN 2786-5436
17. Рябчун І. Регіональна специфіка професійного становлення новогрецького композитора Н. Скалкотаса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. праць. Харків, 2012. Вип. 35. С. 321-335. ISSN 2519-4496
18. Рябчун І. Ніколаос Скалкотас / Рябчун І. Харалампіду Л. *«Нариси з історії грецької музики»*. Монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. ISBN 978-966-489-396-8. 347 с.19.
19. Slonimsky N. Music of the modern era : Monograph. Taylor & Francis, 2004. 341 p.
20. Schoenberg A. Style and Idea. Monograph : New York: Philosophical Library, 1950. 229 p.
21. Vouvaris P. Skalkottas at the movies. P. 54-76 : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
22. Vraha V. Behind the documents: past, present and future of the Nikos Skalkottas Archive : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 1-18. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
23. «Why Skalkottas and why Today»: International Conference. *«Skalkottas Today»*. Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society at Me.aron – the Athens concert Hall. November 29 to December 1, 2019. Program of the Conference and abstracts.
24. Zlatkou V. Nikos Skalkottas's Second Sonata for Violin and Piano (1940) : The Dialogue of a Modern Composer with Traditional Sonata Form within an Atonal Musical Context : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 113-135. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
25. The return of Ulysses. a film about Nikos Skalkottas. eng subs <https://www.youtube.com/watch?v=rHdAK2mTC-s>

REFERENCES

1. Boumpous G. (2019) Digitizing the Nikos Skalkottas Archive : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 18-26. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
2. Chardas. K. (2019) The Past as Future: The Paradigmatic Function of Nikos Skalkottas Within the Emergent Greek Musical Modernism (1950-65) : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019 P. 105-113. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
3. Demertzis K. (1991). Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μοϋσικής για πιάνο sólo [Demertzis, Konstantinos. Nikos Skalkottas as Composer for Piano Solo] : Monograph. Chalkis: State Central Library of Chalkis, 190 p. [in Greek].
4. Demertzis. K. (2019). Orchestration periods in Nikos Skalkottas' orchestral output and the role of orchestrations of tonal ballets for small orchestra : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 177-216. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
5. Kara D. (2019). 20th Century Modernism & Skalkottas from a performer's viewpoint: Issues concerning aesthetics and performance : A selection of papers from the Conference "*Skalkottas today*". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 39-54. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf

6. Mantzourani E. (2019). A New Critical Edition of Skalkottas's Konzert für Violine und Orchester : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 39-54. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
7. Mantzourani. E. (2011). The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas : Monograph. London : Routledge, 440 p.
8. Merakos S (2019). If he only had known: The first attempts towards the publication of Skalkottas' works : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 26-39: URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
9. Mirka D. (2009). Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791: Monograph. New York: Oxford University Press, 332 p.
10. Panagiōtakēs N. (1986). Martyríes gia ton krítikó moysikosynthēti Fragkísko Leontaríti kai gia tī moysikḗ stīn Krḗti toς δύο teleytaíoyς αἰώνες τῆς Venetokratías [Testimonies for the Cretan music composer Fragiskos Leontaritis and for the music in Crete during the last two centuries of Venetian rule] / Cretan Chronicles 26, P. 192–254 p. [in Greek].
11. Panagiotidou D. (2019). Topics and the music of Nikos Skalkottas. A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 89-105. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
12. Papagiannopoulou P. (2019). Diatonic elements and pitch-class set genera in Nikos Skalkottas's Concerto for piano, violin and orchestra : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 135-151. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
13. Papagiannopoyloy, P. (2019). Orgánōsī fthoggikoú ylikoú kai morfḗς sta diplá kontsérta toy Níky Skalkóta (didaktorikḗ diatrivḗ): klasikḗ parádosī kai kainotomía [Papagiannopoulou, Penelope. Organizing of phonetic material and form in Nikos Skalkota's double concerts (doctoral thesis) : classical tradition and innovation]. Aristotle University of Thessaloniki. School of Fine Arts. Department of Music Studies. 2019, 335 p; music, tables 29 cm 335 s. [in Greek].
14. Ramou L. (2019). Jazz References in Skalkottas's Solo Piano Works : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 216-237. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
15. Ratner L.G. (1980). Classic Music : Expression, Form, and Style : Monograph. New York: Schirmer Books, 464 p.
16. Riabchun I. (2025). Intersection of the First and Second Viennese School traditions in early work of Nikos Skalkottas. «Fine Art and Culture Studies». Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk, Ukraine. № 4. C. 152–162 DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-19>. ISSN 2786-5436
17. Riabchun I. (2012). Rehionalna spetsyfika profesiinoho stanovlennia novohretskoho kompozytora N. Skalkotas. [Regional specificity of the professional formation of the modern Greek composer N. Skalkotas] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Zb. nauk. prats. Kharkiv, 2012. Vyp. 35. ISSN 2519-4496 [in Ukrainian].
18. Riabchun I. (2017). Nikolaos Skalkotas [Nikolaos Skalkottas] / Riabchun I. Kharalampidu L. «Narysy z istorii hretskoi muzyky». [«Essays on the History of Greek Music»] : Monograph. Kyiv: Vydavnychyi dim Dmytra Buraho, ISBN 978-966-489-396-8. 347 p. [in Ukrainian].
19. Slonimsky N. (2004). Music of the modern era: Monograph. Taylor & Francis, 341 p.
20. Schoenberg A. (1950). Style and Idea: Monograph. New York : Philosophical Library, 229 p.
21. Vouvaris P. (2019). Skalkottas at the movies. P. 54-76 : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. URL: http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf.
22. Vraha V. (2019). Behind the documents: past, present and future of the Nikos Skalkottas Archive : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 1-18 URL : http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
23. Why Skalkottas and why Today» : International Conference. «Skalkottas Today». Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society at Megaron – the Athens concert Hall. November 29 to December 1, 2019. Program of the Conference and abstracts.
24. Zlatkou V. (2019). Nikos Skalkottas's Second Sonata for Violin and Piano (1940): The Dialogue of a Modern Composer with Traditional Sonata Form within an Atonal Musical Context : A selection of papers from the Conference "Skalkottas today". Athens : Music Library of Greece of the Friends of Music Society, 2019. P. 113-135. URL : http://skalkottas_today_-_proceedings_selection.pdf
25. The return of Ulysses. a film about Nikos Skalkottas. eng subs <https://www.youtube.com/watch?v=rHdAK2mTC-s>

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 7.012:628.9:629.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-35>**Олена СЕРГІЄНКО,***orcid.org/0000-0001-8495-8483**старший викладач кафедри дизайну**Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова**(Миколаїв, Україна) olena.serhienko@nuos.edu***Федір ІВАНИЦЬКИЙ,***orcid.org/0009-0005-1537-9580**викладач кафедри дизайну**Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова**(Миколаїв, Україна) shtanishki@ukr.net*

ЛЮДИНОЦЕНТРИЧНИЙ СВІТЛОВИЙ ДИЗАЙН ЯК КЛЮЧОВИЙ ІНСТРУМЕНТ ОРГАНІЗАЦІЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ФОРДЕКУ НА ЯХТАХ РІЗНОГО РОЗМІРУ

У статті досліджується еволюція функціонального простору фордеку (носової палуби) на яхтах різного розміру з позицій ергономіки, людиноцентричного дизайну та сучасного світлового дизайну. Аналізується трансформація фордеку від традиційної утилітарної зони, призначеної для якірного обладнання та зберігання, до багатофункціонального рекреаційного простору, що включає лаунж-зони, басейни, джакузі, гелікоптерні майданчики, спортивні зони та трансформовані подієві -майданчики.

Особлива увага приділяється ролі світлового дизайну як ключового інструменту реалізації принципів *human-centred design*. Дослідження показує, як багаторівневе освітлення (амб'єнтне, акцентне, декоративне та імерсивне), людиноцентричне освітлення (HCL), адаптивні смарт-системи та інтеграція освітлення в палубні матеріали (зокрема *Esthec Solar Glow*) дозволяють одночасно вирішувати завдання безпеки, психофізіологічного комфорту, зниження втоми та створення емоційно насиченого середовища навіть в умовах качки та змін природного освітлення.

Проведено порівняльний аналіз організації фордеку на чотирьох категоріях яхт: малих і середніх (до 24м), великих (24–40м), супер'яхтах (40–90м) та мегаяхтах (понад 90м). Виявлено, що зі збільшенням розміру судна зростає складність функціонального зонування, гнучкість трансформації простору та вимоги до світлової композиції. Якщо на малих яхтах світловий дизайн має переважно функціональний характер, то на супер'яхтах і мегаяхтах він перетворюється на потужний інструмент створення атмосфери, ідентичності та емоційного сприйняття простору.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні взаємозв'язку між розміром яхти, ергономікою фордеку та можливостями сучасного світлового дизайну, зокрема багаторівневої композиції освітлення, адаптивного та світлового рішення, заснованого на принципах біофільного дизайну, а також інтеграції фотолюмінесцентних матеріалів типу *Esthec Solar Glow*.

У результаті дослідження визначено ключові принципи формування світлової композиції фордеку, що забезпечують баланс між функціональністю, безпекою та естетичною виразністю. Практичне значення роботи полягає в розробці рекомендацій для дизайнерів і кораблебудівників щодо впровадження адаптивних світлових сценаріїв, людиноцентричного та біофільно орієнтоване освітлення. Це дозволяє створювати психологічно комфортні й візуально привабливі простори, що відповідають сучасним вимогам власників яхт і тенденціям 2025–2026 років.

Ключові слова: фордек, яхта людиноцентричний дизайн, світловий дизайн, ергономіка, багаторівневе освітлення, *Esthec Solar Glow* біофільно орієнтоване освітлення, рекреаційні зони.

Elena SERHIIENKO,

orcid.org/0000-0001-8495-8483

Senior Lecturer at the Design Department

Admiral Makarov National University of Shipbuilding

(Mykolaiv, Ukraine) olena.serhiienko@nuos.edu

Fedir IVANYTSKYI,

orcid.org/0009-0005-1537-9580

Lecturer at the Design Department

Admiral Makarov National University of Shipbuilding

(Mykolaiv, Ukraine) shtanishki@ukr.net

HUMAN-CENTERED LIGHTING DESIGN AS A KEY TOOL FOR ORGANIZING THE FUNCTIONAL SPACE OF THE FOREDECK ON YACHTS OF VARIOUS SIZES

This article examines the evolution of the functional space of the foredeck (bow deck) on yachts of various sizes from the perspectives of ergonomics, human-centered design, and contemporary lighting design. It analyzes the transformation of the foredeck from a traditional utilitarian area intended for anchoring equipment and storage to a multifunctional recreational space that includes lounge areas, pools, hot tubs, helicopter pads, sports areas, and convertible event venues.

Particular attention is paid to the role of lighting design as a key tool for implementing the principles of human-centered design. The study demonstrates how multi-level lighting (ambient, accent, decorative, and immersive), human-centred lighting (HCL), adaptive smart systems, and the integration of lighting into deck materials (notably Esthec Solar Glow) can simultaneously address safety, psychophysiological comfort, fatigue reduction, and the creation of an emotionally rich environment even in conditions of ship motion and fluctuating natural light.

A comparative analysis of foredeck layout was conducted across four categories of yachts: small and medium-sized (up to 24m), large (24–40m), superyachts (40–90m), and megayachts (over 90m). It was found that as the size of the vessel increases, so do the complexity of functional zoning, the flexibility of space transformation, and the requirements for lighting design. While lighting design on small yachts is primarily functional, on superyachts and megayachts it becomes a powerful tool for creating atmosphere, identity, and the emotional perception of space.

The scientific novelty of this work lies in a comprehensive study of the relationship between yacht size, foredeck ergonomics, and the possibilities of modern lighting design—specifically, multi-level lighting compositions, adaptive and a lighting solution based on the principles of biophilic design, as well as the integration of photoluminescent materials such as Esthec Solar Glow.

The study identified key principles for designing the foredeck lighting layout that ensure a balance between functionality, safety, and aesthetic appeal. The practical significance of this work lies in the development of recommendations for designers and shipbuilders regarding the implementation of adaptive lighting scenarios, human-centered lighting, and biophilic lighting. This allows for the creation of psychologically comfortable and visually appealing spaces that meet the modern requirements of yacht owners and the trends of 2025–2026.

Ke ywords: foredeck, yacht, human-centered design, lighting design, ergonomics, multi-level lighting, Esthec Solar Glow, biophilic lighting, recreational areas.

Постановка проблеми. Сучасна морська архітектура стикається з необхідністю переосмислення функціонального призначення фордеку – відкритої носової частини головної палуби. Проблема полягає не лише в недостатній ергономічній адаптації цього простору до динаміки судна (качка, вітрові навантаження), а, насамперед, у недостатній увазі до психофізіологічних потреб пасажирів та екіпажу в умовах морського середовища.

Умови експлуатації вимагають комплексних рішень, які поєднують гнучкість трансформації, стійкі матеріали та інноваційний світловий дизайн, що виступає ключовим інструментом підвищення безпеки, візуального комфорту, зниження втоми та створення психологічно комфортного середовища.

Без системного підходу до орієнтованого на людину проєктування фордек залишається або переважаним технічними елементами, або неефективним для всесезонного відпочинку, що суттєво знижує загальну естетичну та функціональну цінність яхти.

Аналіз досліджень. Теоретичною основою дослідження є принципи людиноцентричного дизайну (Human-Centred Design – HCD) відповідно до міжнародного стандарту (ISO 9241-210:2019). Цей нормативний документ який ставить потреби, можливості та обмеження людини в центр процесу проєктування, акцентуючи увагу на ефективності, результативності та задоволеності користувача.

Аналізуючи прикладні дослідження варто відзначити статтю на офіційному сайті Crestron

(2025), яка розглядає застосування циркадного (human-centric) освітлення у морських інсталяціях на яхтах і суднах. Світло розглядається як ключовий чинник благополуччя. А Майкл Мінеган, власник MP Tech Solutions, розглядає людиноцентричне та біофільне освітлення як перспективні напрями яхтового дизайну. Автори підкреслюють, що інтегровані смарт-системи (протоколи DALI та DMX) разом з адаптивними RGBW LED-технологіями дозволяють динамічно змінювати освітлення залежно від часу доби та умов навігації. Це сприяє зменшенню психофізіологічної втоми та створенню комфортного середовища для екіпажу й пасажирів. (Crestron, 2025).

У другому дослідженні розроблено методологію архітектурного проектування з урахуванням циркадного освітлення. Модель синхронізується з природними біоритмами людини та пропонує дизайнерам практичні рішення, що відповідають фізіологічним потребам організму (Jalali et al., 2024). Наукова стаття Houser K. W. та Esposito T. (2021) дає фундаментальний огляд впливу світла на здоров'я людини та пропонує п'ятиетапний процес проектування human-centric lighting, який легко інтегрується в роботу дизайнерів (Houser & Esposito, 2021).

Окрім технічних та біологічних чинників, важливе значення має естетична складова, оскільки саме вона визначає емоційне сприйняття простору яхти. Поєднання функціонального та декоративного освітлення дозволяє не лише забезпечити видимість, а й сформувати особливий настрій та атмосферу екстер'єру (Лісна, 2010: 218). Світловий дизайн тут виступає інструментом, що перетворює відкриті палуби на емоційно насичені простори.

У літературі з морського дизайну розглянуто трансформацію фордека від утилітарної технічної зони до рекреаційної на суднах різного розміру. Приклади впровадження на сучасних яхтах – від серійної моделі «Swift Trawler 54» (17,13 m, 2024) (Beneteau, 2024) до експедиційних та мегаяхт «Infynito 902» (26,97m, 2024) (BoatTest, 2024), «Koru» (127m, 2023) (Oceanco, 2023) та «Flying Fox» (136m, 2019) (Lürssen, 2019) підтверджують актуальність застосування трансформованих, модульних і всесезонних рішень. Це відповідає загальним тенденціям розвитку яхтового дизайну, орієнтованого на адаптивність простору та багатофункціональність.

У вітчизняних дослідженнях (Крижановська та Смірнова, 2020) та (Лісна, 2010) зазначається, що композиція світлового дизайну формується на принципі багаторівневої організації освітлення

шляхом комбінування загального, місцевого, акцентного та декоративного освітлення відповідно до функціональних і художніх завдань.

Водночас у науковій літературі бракує комплексних порівняльних аналізів ергономіки та функціонально-просторової організації фордека залежно від розміру яхти з акцентом на інтеграцію світлового дизайну та впровадження композитних матеріалів у світлові сценарії фордека, що обґрунтовує актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає у дослідженні архітектурно-просторової еволюції фордеку від утилітарної зони до багатофункціонального рекреаційного простору. Особлива увага приділяється ролі світлового дизайну як інструменту впровадження людиноцентричного підходу для забезпечення ергономіки, психофізіологічного комфорту та естетичної виразності яхт різного класу.

Виклад основного матеріалу. Функціональна організація простору яхти є складним поєднанням інженерії, естетики та ергономіки. Однією з ключових зон у цьому контексті виступає фордек – відкрита носова частина головної палуби між надбудовою та носом судна. Сучасний фордек зазнав значної трансформації: спочатку він виконував переважно утилітарні функції (розміщення якірного та швартувального обладнання, зберігання вітрил), проте з часом його технічне значення поступово переорієнтовується на рекреаційні завдання, перетворюючись на повноцінний майданчик для відпочинку та дозвілля пасажирів. Зростання ринку супер'яхт (10–15 % щорічно з 2020-х років) та підвищення вимог власників до комфорту, безпеки та персоналізованого досвіду роблять фордек однією з найважливіших рекреаційних зон яхти (Boat International, 2024).

Класифікація яхт за розміром та загальна трансформація функцій фордеку є важливим підґрунтям для аналізу просторових рішень на борту. Яхти традиційно класифікують за довжиною корпусу (LOA), однак така класифікація є певною мірою умовною. Для системного аналізу фордеку доцільно виділити чотири категорії: малі та середні яхти (до 24 м), великі яхти (24–40 м), супер'яхти (40–90 м) та мегаяхти (понад 90 м). Зі збільшенням розміру судна площа фордеку зростає, що дозволяє поступово переходити від переважно утилітарних функцій до повноцінних рекреаційних зон. Відповідно, зі збільшенням довжини яхти, зростає її пасажиромісткість, що зумовлено як розширенням доступного простору, так і підвищенням рівня комфорту та функціонального зонування. Ця трансформація відображає принципи людиноцентричного дизайну та сучасні тенденції

2024–2026 років, зокрема створення всесезонних захищених терас і гнучких просторів (Crestron, 2025).

Світловий дизайн на сучасних яхтах еволюціонував від суто утилітарного елемента до ключового інструмента ергономіки та людиноцентричного проєктування. На фордеку, де користувачі зазнають впливу динаміки судна (качка, вітрові навантаження та зміна природного освітлення), раціонально спроектоване штучне освітлення безпосередньо впливає на безпеку переміщення, зниження втоми, психологічний комфорт і загальне сприйняття простору (Bellia et al., 2024).

Ефективний світловий дизайн цієї зони базується на принципах багаторівневої світлової композиції та включає чотири взаємопов'язані типи освітлення: *функціональне, амбієнтне, акцентне та декоративне, включаючи імєрсивні світлові рішення* (Крижановська та Смірнова, 2020:29), (Лісна, 2010: 220).

Функціональне освітлення забезпечує безпеку та зручність пересування простору. Воно спрямоване на проходи, сходи, перепади висот і зони активного руху, гарантуючи надійну видимість навіть під час качки. Три інші шари світлової композиції: амбієнтне, акцентне, декоративне та імєрсивне працюють у тісній взаємодії з ним, формуючи продуману світлову ієрархію.

Амбієнтне освітлення створює загальний розсіяний фон і забезпечує рівномірну базову освітленість простору, формує світлове середовище, відчуття просторової цілісності, візуальну єдність і атмосферу фордеку та є основою багатопланової світлової композиції, де непряме освітлення, зокрема карнизне освітлення, формує базовий амбієнтний рівень, що забезпечує візуальний комфорт і просторову цілісність.

Акцентне освітлення виконує роль композиційного центру. Воно виділяє ключові об'єкти (басейн, джакузі, барну стійку), додає простору глибини, спрямовує погляд і створює візуальну ієрархію. За допомогою точкової підсвітки та прихованих LED-стрічок акцентне освітлення визначає межі зон, додає графічності та формує «візуальні паузи», зокрема у вигляді локальних тінювих ділянок та м'яких затемнених ніш, привертаючи увагу до архітектурних і дизайнерських елементів.

Декоративне та імєрсивне освітлення доповнює багаторівневу світлову композицію, забезпечуючи емоційну виразність простору. Воно базується на застосуванні динамічного RGBW-освітлення, здатного реагувати на звук і рух користувачів (Lighting control protocols..., 2026). Це ство-

рює ефект повного занурення в середовище через яскраві кольорові сценарії та трансформує фордек в емоційно насичений дизайнерський простір, зокрема під час проведення вечірніх заходів. Водночас система дозволяє забезпечувати бездоганну якість білого світла, необхідну для підтримки природних біоритмів пасажирів у межах концепції HCL (Houser & Esposito, 2021), (Crestron, 2025).

Така багаторівнева структура є обов'язковою для формування цілісного та виразного світлового середовища. Композиційне рішення освітлення ґрунтується на принципах *ієрархії*, за якої найяскравіше світло акцентує головний об'єкт, вторинне виконує підтримуючу функцію, а фонове залишається мінімальним. Важливу роль відіграє *контраст*, що проявляється у співвідношенні світла і тіні, яскравих і приглушених ділянок, вузьконаправленого та розсіяного світла. *Ритм* формується за рахунок лінійного освітлення, яке задає просторову структуру, тоді як точкові джерела створюють акценти, а повторюваність елементів формує *графіку* простору. Принцип *зонування* реалізується через використання різних типів освітлення для визначення функціонального призначення окремих ділянок. Завершальним елементом є створення *візуальних пауз* – локальних тінювих ділянок та м'яких затемнених ніш між акцентами, що дають можливість зорові відпочити та підсилюють виразність композиції (Крижановська та Смірнова, 2020:28). Саме через таке художнє поєднання багаторівневої світлової композиції світло виходить за межі простого освітлення і активно формує архітектуру фордеку: створює межі зон, задає ритм руху погляду, формує візуальні паузи і керує емоційним сприйняттям простору, перетворюючи носову палубу на ергономічний, безпечний і художньо виразний акцент яхти.

Підсвітка елементів фордеку включає підводне LED-освітлення басейнів і джакузі з акцентною підсвіткою по краю формує ефект левітації води, приховані LED-стрічки створюють м'яке розсіяне контурне підсвічування периметра лаунж-зон і диванів, функціональне та акцентне освітлення скеледромів і спортивних майданчиків, а також вбудовані LED-лінії на гелікоптерних майданчиках, які мають авіаційний і декоративний режими.

Усе освітлення є адаптивним: сучасні smart-системи на базі DALI та DMX дозволяють динамічно змінювати кольорову температуру, підлаштовуючи її під поточні потреби. Наприклад, система забезпечує миттєвий перехід від холодного білого світла (5000–6500 K) для безпеки польотів та навігації до м'якого теплого спек-

тра (2200–2700 K) для вечірнього відпочинку. Використання DALI гарантує високу точність налаштування циркадних сценаріїв HCL, тоді як DMX-управління дозволяє створювати складні багатокольорові ефекти та синхронізувати освітлення з музикою, перетворюючи палубу на інтерактивний простір (Lighting control protocols..., 2026), (Crestron, 25)

Ергономічні та дизайнерські переваги такого підходу проявляються у підвищенні безпеки, забезпеченні зорового комфорту через відсутність сліпучого світла та рівномірний розподіл освітленості. Особлива естетика досягається завдяки «невидимим» джерелам світла, інтегрованим через мініатюрні отвори. . Таке рішення безпосередньо сприяє психофізіологічному комфорту через впровадження біофільного освітлення, яке не лише імітує природні цикли, а й посилює емоційний зв'язок із морським середовищем (Crestron, 2025). Це відкриває шлях для широкого застосування адаптивного та імерсивного освітлення, яке здатне динамічно реагувати на звук і рух пасажирів, перетворюючи статичну поверхню на інтерактивне середовище. Впровадження принципів біодинамічного освітлення, зокрема через обмеження інтенсивності синього спектра у вечірній час, сприяє природній секреції мелатоніну, що покращує якість відпочинку та підтримує циркадні ритми пасажирів і екіпажу навіть в умовах відкритого простору. Хоча термін «біофільне освітлення» рідко зустрічається у суто технічній літературі, його концептуальний зміст повною мірою розкривається через підхід human-centric lighting (HCL) та використання природовідповідних світлових сценаріїв.

Тенденції 2025–2026 років передбачають повну інтеграцію освітлення в матеріали палуби: композитний матеріал *Esthec* (розроблений однойменною компанією, що виробляє палубні покриття), структура якого дозволяє вмонтовувати світлодіоди безпосередньо в панелі; натуральний *корок*, що у поєднанні з оптичним волокном створює поверхні, де світло м'яко проходить крізь природні пори чи шви; а також різноманітні сучасні *композити*.

Значного поширення набуває фотолюмінесцентне палубне покриття *Esthec Solar Glow* (Solar Glow – технологія, запатентована компанією Esthec). Він накопичує сонячну енергію протягом дня і видає м'яке блакитне або зелене світіння вночі без споживання електроенергії, а також дозволяє створювати декоративні ефекти за рахунок інтеграції світових елементів у структуру покриття (Borciari, 2017). Застосування таких

технологій не лише розширює декоративні можливості дизайнера а й забезпечує підвищену безпеку нічного пересування по палубі.

Водночас таке багаторівневе освітлення виступає не лише технічним рішенням, а й ключовим засобом формування атмосфери та емоційного сприйняття простору. Воно створює візуальну глибину, забезпечує безкомпромісний комфорт і перетворює фордек на виразний дизайнерський елемент, підкреслюючи унікальну ідентичність, статус та технологічність сучасного судна».

На малих та середніх яхтах (*довжина до 24м*) фордек має обмежений простір і поєднує технічні функції з базовими рекреаційними. Рекреаційна зона зазвичай включає компактні дивани або П-подібні сидіння зі столиком, що трансформується в лежак, а також тенти для захисту від сонця. Світловий дизайн є мінімалістичним і функціональним – стандартні вбудовані LED-світильники вздовж проходів забезпечують безпеку пересування вночі. Прикладом може служити яхта «Beneteau Swift Trawler 54» (17,13m, 2024), де фордек організований у вигляді П-подібного дивана зі столиком, що трансформується в лежак (Beneteau, 2024). Такий підхід відповідає обмеженому простору та пріоритету практичності, характерному для яхт даного сегменту, де світловий дизайн спрямований насамперед на функціональність і безпеку, а не на створенні складних багаторівневих світлових сценаріїв.

Зі збільшенням розміру яхти зростає функціональна складність фордеку. Так на великих яхтах (*довжина 24–40м*) з'являються диванні групи, трансформовані зони (солярій / їдальня), джакузі, а також місця зберігання тендерів і гідроциклів з кранами для їх спуску. Ергономічні завдання ускладнюються, вимагаючи ретельного зонування, плавних переходів між рівнями та гарантування безпеки пересування під час качки. Прикладом є яхта «Columbus Liberty» (38m, 2020), де фордек має багаторівневу організацію: басейн, заглиблену зону відпочинку на 12 осіб та місце для зберігання тендера під рівнем палуби. На яхтах верфі «Ferretti Yachts» цього сегменту, зокрема «Infynito 90» (27m, 2024), фордек перетворюється на все-сезонну терасу з інтегрованим *сове-освітленням* – різновидом непрямого підсвічування, при якому джерела світла приховані в архітектурних нішах для створення м'якого відбитого потоку. Це дозволяє формувати делікатне амбієнтне та акцентне освітлення лаунж-зон і джакузі у даху та палубі (BoatTest, 2024), (Columbus Yachts..., 2020), а також здійснювати світлове зонування простору шляхом виділення функціональних ділянок відпочинку,

релаксації та комунікації. На моделях «Ferretti Yachts 800» (24,47 m, 2024) і «Ferretti Yachts 1000» (30,13m, 2021) застосовуються регульовані LED-споти та горизонтальні стрічки, що забезпечують рівномірне розсіяне світло та безпеку пересування в нічний час (Ferretti Yachts 1000..., 2021).

Фордек на супер'яхтах (довжина 40–90м) проектується за багаторівневим принципом з чітким функціональним зонуванням: зони відпочинку розташовуються біля рубки, басейн або джакузі – у центральній частині, а барні стійки та диванні групи – у носовій частині. Простір характеризується високою гнучкістю та можливостями кастомізації, одночасно підкреслюючи функціональне зонування палуби та організацію простору за допомогою світлових акцентів. Світловий дизайн стає основою для створення адаптивного середовища та керування емоційним станом гостей. Він включає людиноцентричне освітлення з автоматичною адаптацією кольорової температури, багаторівневе архітектурне освітлення та смарт-системи. Особливої виразності надає підсвітка басейнів та джакузі, що формує оптичну ілюзію левітації води, тоді як інноваційний матеріал Esthec Solar Glow забезпечує м'яке фотолюмінесцентне свічення палуби в темний час доби, формуючи футуристичний характер простору. Прикладами реалізації комплексного світлового дизайну можуть бути яхти, такі як «Rossinavi LEL» (49,7m, 2020) що мають відкриті фордек-зони з басейнами або лаунж-просторами, інтегровані джакузі на верхніх палубах та приховане LED-освітлення, яке формує атмосферні вечірні сценарії використання (Michel & Merl, 2022). На палубах застосовується приховане та лінійне LED-освітлення (у нішах стелі, під меблями та вздовж сходів), що візуально підкреслює архітектуру простору та створює ефект легкості й “паріння” елементів інтер'єру. Складні сходи дозволяють світлу проникати глибше в інтер'єр яхти, посилюючи відчуття простору та візуальної прозорості конструкцій. «Wider 165 Cecilia» (49,98m, 2018) має гелікоптерний майданчик, який може використовуватись як багатофункціональний простір, що адаптується під різні сценарії використання: для сонячних ванн, відпочинку та вечірніх лаунж-заходів і спілкування (White, 2019). Освітлення виконане у вигляді прихованого LED та м'якої підсвітки палуби і скляних бортів, що формує атмосферний нічний ефект і створює футуристичний образ. Яскравим прикладом трансформації фордека є вітрильна яхта «Sarissa» (59,7m, 2023), де скеледром інтегрований у внутрішню частину дверей тендерного гаража (Boat International, 2023). Зберігаючи мінімалізм зовніш-

ніх обрисів, конструкція дозволяє технічному простору перевтілюватися на активне імерсивне середовище. Це підкреслює роль технологій, які роблять межі між утилітарністю та відпочинком майже непомітними.

На мегаяхтах довжиною понад 90 м фордек перетворюється на архітектурно складний багатофункціональний простір, що поєднує спортивні зони для стрітболу чи падел-тенісу (padel tennis – сучасний ракетковий вид спорту, що поєднує елементи тенісу та сквошу), скеледроми, трансформовані танцполи, зимові сади та просторі лаунж-зони для відпочинку. Центральним елементом виступає гелікоптерний майданчик, який на суднах понад 130м часто є повноцінним (іноді – подвійним або з підпалубним ангаром). Весь меблевий ансамбль є мобільним, що дозволяє за лічені хвилини повернути майданчик у робочий авіаційний режим. Світловий дизайн тут найбільш технологічний та інтегрований. Освітлення вбудовується безпосередньо в палубне покриття у вигляді інтелектуальних LED-ліній і точок, що легко перемикається між авіаційним (біле/зелене) та декоративним RGBW режимами. Воно включає динамічні RGBW-системи із DMX-управлінням, що дозволяють синхронізувати візуальні ефекти з музикою, приховані прожектори по периметру палуби та підсвітку сходів, що ведуть до гелікоптерного майданчика. Повноцінна система HCL автоматично підтримує циркадні ритми, знижує втому та забезпечує психофізіологічний комфорт (Jalali et al., 2024). Матеріал Esthec Solar Glow доповнює цю систему автономними світловими доріжками, перетворюючи фордек на нічний арт-об'єкт.

Прикладами слугують мегаяхти: «Koru» (127m, Oceanco, 2023), де сертифікований гелікоптерний майданчик – *helipad*, призначений для короткочасної посадки та негайного зльоту гелікоптера без тривалого перебування, під час стоянки судна трансформується у простір для заходів із підсвічуванням периметра, що підкреслює архітектурні лінії яхти у нічний час (Oceanco, 2023); «Kismet» (122m, Lürssen, 2024), де гелікоптерний майданчик поєднаний зі спортивною зоною (стрітбол/баскетбол), освітлення сценарно переходить від функціонального (для гри та авіації) до атмосферного, що забезпечує комфортне використання простору гостями, зокрема в зоні джакузі (Boat International, 2024); та «Flying Fox» (136m, Lürssen, 2019), де авіаційна платформа за необхідності трансформується в танцпол для масових вечірок. Освітлення динамічне: вбудоване підсвітка підлоги та периметра геліпаду дозволяє перемикатися між авіа-

ційним режимом і яскравим святковим шоу, створюючи динамічний світловий ефект під відкритим небом (Lürssen, 2019).

Таким чином, зі збільшенням розміру яхти фордек еволюціює від компактної практичної зони до масштабного багатофункціонального комплексу, перетворюючись на інтерактивну цифрову архітектуру, де кожна світлова точка є частиною єдиного цифрового організму судна. У цій еволюції світловий дизайн відіграє дедалі важливішу роль, від простого функціонального підсвічування на малих яхтах до складної багатопланової композиції на мегаяхтах, доповненої людиноцентричним освітленням з адаптивною кольоровою температурою.

Висновки. Проведений порівняльний аналіз виявив чітку залежність між довжиною яхти та рівнем складності організації фордеку. На малих і середніх яхтах (до 24м) фордек залишається відносно компактным простором з переважанням практичних і базових рекреаційних функцій. На яхтах 24–40м він набуває багаторівневого характеру з появою басейнів, джакузі та зон зберігання тендерів. На супер'яхтах (40–90м) фордек стає гнучким багатофункціональним простором з виразним зонуванням, а на мегаяхтах (понад 90м) перетворюється на масштабний архітектурний комплекс, здатний поєднувати спортивні, розважальні, подієві та авіаційні функції.

Протягом усієї еволюції світловий дизайн виступає одним із головних інструментів трансформації фордека. Якщо на малих яхтах він має переважно функціональний характер, то на супер'яхтах і мегаяхтах стає не тільки ключовим елементом забезпечення ергономіки, а й інструментом створення психофізіологічного комфорту та емоційної виразності простору. Багаторівневе

освітлення, системи HCL, адаптивні RGBW-режими та інтеграція фото-люмінесцентних матеріалів, зокрема Esthec Solar Glow, дозволяють фордеку не лише відповідати технічним вимогам, але й формувати високоякісне, адаптивне та візуально насичене середовище для пасажирів і екіпажу.

Таким чином, світловий дизайн є невід'ємною частиною сучасної концепції фордеку, що безпосередньо впливає на загальну цінність і привабливість яхти. Комплексний ергономічний підхід з акцентом на світловий дизайн суттєво підвищує користувацький досвід, безпеку та естетичну цінність фордеку, роблячи його одним із найбільш значущих елементів сучасних яхт.

Перспективи подальшого розвитку пов'язані з інтеграцією штучного інтелекту для персоналізації світлових сценаріїв відповідно до біометричних даних і емоційного стану гостей та погодних умов. Очікується активне впровадження розширеного біофільно орієнтованого освітлення з динамічним коригуванням спектра (зокрема зменшенням синього світла ввечері). Це передбачає створення спеціалізованих зон відпочинку та досягнення часткової автономності світлового середовища завдяки застосуванню передових фотолюмінесцентних технологій нового покоління (на кшталт Esthec Solar Glow), що дозволить суттєво мінімізувати енергоспоживання судна.

У найближчому майбутньому світловий дизайн фордеку перетвориться на інтелектуальну систему, здатну не лише реагувати на зовнішні умови та потреби користувачів, але й активно формувати психофізіологічний комфорт і емоційну атмосферу на борту яхти, повністю інтегруючись в архітектуру фордеку як невід'ємна частина «розумної» палуби майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ISO 9241-210:2019. Ergonomics of human-system interaction. Part 210: Human-centred design for interactive systems. 2nd ed. Geneva : ISO, 2019. 33 p. URL: <https://www.iso.org/standard/77520.html> (дата звернення: 02.04.2026).
2. Jalali M. S., DiGiacomo K., Jones J. R., Tural E., Gibbons R. B. Human-Centric Lighting Design: A Framework for Supporting Healthy Circadian Rhythm Grounded in Established Knowledge in Interior Spaces. *Buildings*. 2024. Vol. 14, no. 4. Art. 1125. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings14041125> (дата звернення: 02.04.2026).
3. Houser K. W., Esposito T. Human-Centric Lighting: Foundational Considerations and a Five-Step Design Process. *Frontiers in Neurology*. 2021. Vol. 12. Art. 630553. DOI: <https://doi.org/10.3389/fneur.2021.630553> (дата звернення: 08.04.2026).
4. Крижановська Н. Я., Смірнова О. В. Світло-кольоровий дизайн : конспект лекцій. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2020. 48 с. URL: https://eprints.kname.edu.ua/55793/1/2020_%D0%9F%D0%95%D0%A7_20%D0%9B_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%20%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8%20%D0%9F%D0%95%D0%A7%D0%90%D0%A2%D0%AC%20%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9%20%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD%202020%20%D1%83%D0%BA%D1%80.pdf (дата звернення: 10.04.2026).
5. Лісна О. І. Декоративно-художнє освітлення архітектурного середовища : навч. посіб. Харків : ХНАМГ, 2010. 275 с. URL: https://eprints.kname.edu.ua/19602/1/Навч_пос_ДХО_АПХ_СЕРЕД.pdf (дата звернення: 08.04.2026).
6. Lighting control protocols: DALI, 0–10V, DMX, PWM – what is your choice? *Lumos Controls*. URL: <https://lumoscontrols.com/resources/lighting-control-protocols-dali-0-10v-dmx-pwm-what-is-your-choice/> (дата звернення: 19.04.2026).

7. Human-Centric Lighting in Marine Installations: How circadian lighting may help everyone aboard // *Crestron* : official website. 2025. 23 Apr. URL: <https://www.crestron.com/News/Blog/April-2025/Human-Centric-Lighting-in-Marine-Installations> (дата звернення: 02.04.2026).
8. Understanding DMX512: A Guide for Yacht Designers and Integrators. *Lutron Electronics*. 2024. URL: дата звернення: 18.04.2026). https://assets.lutron.com/a/documents/DMX%20webinar_7-29-2010.pdf (дата звернення: 18.04.2026).
9. Swift Trawler 54. *Beneteau*. 2024. URL: <https://www.beneteau.com/en-us/trawler/swift-trawler-54> (дата звернення: 17.04.2026).
10. Ferretti Yachts INFYNITO 90 is a Bow to the Future. *BoatTest*. 2024. URL: <https://boattest.com/article/ferretti-yachts-infynito-90-bow-future> (дата звернення: 18.04.2026).
11. Ferretti Yachts 1000: a thousand reasons to fall in love. *Ferretti Group*. 2021. 22 Jun. URL: <https://www.ferrettigroup.com/en-us/News-and-events/Detail/t/Ferretti-Yachts-1000-a-thousand-reasons-to-fall/y/2021/n/1838> (дата звернення: 28.04.2026).
12. Borciani C. Esthec Solar Glow luminous decking. *Motorboat*. 2017. URL: https://www.mby.com/editors_choice/esthec-solar-glow-luminous-decking-87697 (дата звернення: 29.04.2026).
13. Michel O., Merl R. In pictures: a look inside 50m Rossinavi superyacht Lel. *Boat International*. 2022. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/news/50m-rossinavi-yacht-lel-pictures> (дата звернення: 29.04.2026).
14. White C. More is more: Inside the Wider 165 Cecilia. *Boat International*. 2019. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/editorial-features/more-is-more-inside-the-wider-165-cecilia--40891> (дата звернення: 23.04.2026).
15. Sarissa (59.7 m, built by Royal Huisman). *Boat International*. 2023. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/the-superyacht-directory/sarissa--99203> (дата звернення: 22.04.2026).
16. Kismet: Inside the new 122m Lürssen flagship. *Boat International*. 2024. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/editorial-features/exclusive-on-board-lurssen-superyacht-kismet> (дата звернення: 26.04.2026).
17. Flying Fox. *Lürssen*. 2019. URL: <https://www.lurssen.com/en/news-media-friends/media-echo/flying-fox/> (дата звернення: 22.04.2026).
18. Koru (125.82 m, built by Oceanco). *Boat International*. 2023. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/the-superyacht-directory/koru--98581> (дата звернення: 29.04.2026).
19. Columbus Yachts introduces the Liberty Line. *Yachting pages media group*. 2020. URL: <https://www.yachting-pages.com/articles/columbus-yachts-introduces-the-liberty-line.html> (дата звернення: 29.04.2026).
20. Lucas R. J., Peirson S. N., Berson D. M., Brown T. M., Cooper H. M., Czeisler C. A. et al. Measuring and using light in the melanopsin age. *Trends in Neurosciences*. 2014. Vol. 37, no. 1. P. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tins.2013.10.004> (дата звернення: 29.04.2026).
21. Bellia L., et al. Light-environment interactions and integrative lighting design: Connecting visual, non-visual and energy requirements in a case study experiment. *Building and Environment*. 2024. Vol. 253. URL: https://www.researchgate.net/publication/378478778_Light_environment_interactions_and_integrative_lighting_design_Connecting_visual_non-visual_and_energy_requirements_in_a_case_study_experiment (дата звернення: 28.04.2026).

REFERENCES

1. ISO 9241-210:2019. Ergonomics of human-system interaction. Part 210: Human-centred design for interactive systems. 2nd ed. Geneva : ISO, 2019. 33 p. URL: <https://www.iso.org/standard/77520.html>
2. Jalali M. S., DiGiacomo K., Jones J. R., Tural E., Gibbons R. B. (2024) Human-Centric Lighting Design: A Framework for Supporting Healthy Circadian Rhythm Grounded in Established Knowledge in Interior Spaces. *Buildings*. Vol. 14, no. 4. Art. 1125. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings14041125>
3. Houser K. W., Esposito T. (2021) Human-Centric Lighting: Foundational Considerations and a Five-Step Design Process. *Frontiers in Neurology*. Vol. 12. Art. 630553. DOI: <https://doi.org/10.3389/fneur.2021.630553>
4. Kryzhanovska N. Ya., Smirnova O. V. (2020) Svitlo-kolorovyi dyzain [Light and Color Design]: konspekt lektsii. KhNUMH im. O. M. Beketova. Kharkiv. 48 s. URL: https://eprints.kname.edu.ua/55793/1/2020_%D0%9F%D0%95%D0%A7_20%D0%9B_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%20%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8%20%D0%9F%D0%95%D0%A7%D0%90%D0%A2%D0%AC%20%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9%20%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD%202020%20%D1%83%D0%BA%D1%80.pdf [in Ukrainian]
5. Lisna O. I. (2010) Dekorativno-khudozhnie osvittennia arkhitekturnoho seredovyshcha [Decorative and artistic lighting of the architectural environment]: navch. pos. KhNAMH im. O. M. Beketova. Kharkiv. 275 s. URL: https://eprints.kname.edu.ua/19602/1/Навч_пос_ДХО_АПХ_СЕПЕД.pdf [in Ukrainian]
6. Lighting control protocols: DALI, 0–10V, DMX, PWM – what is your choice? *Lumos Controls*. URL: <https://lumoscontrols.com/resources/lighting-control-protocols-dali-0-10v-dmx-pwm-what-is-your-choice/>
7. Human-Centric Lighting in Marine Installations: How circadian lighting may help everyone aboard // *Crestron* : official website. 2025. 23 Apr. URL: <https://www.crestron.com/News/Blog/April-2025/Human-Centric-Lighting-in-Marine-Installations>
8. Understanding DMX512: A Guide for Yacht Designers and Integrators. *Lutron Electronics*. 2024. URL: https://assets.lutron.com/a/documents/DMX%20webinar_7-29-2010.pdf
9. Swift Trawler 54. *Beneteau*. 2024. URL: <https://www.beneteau.com/en-us/trawler/swift-trawler-54>
10. Ferretti Yachts INFYNITO 90 is a Bow to the Future. *BoatTest*. 2024. URL: <https://boattest.com/article/ferretti-yachts-infynito-90-bow-future>

11. Ferretti Yachts 1000: a thousand reasons to fall in love. *Ferretti Group*. 2021. 22 Jun. URL: <https://www.ferrettigroup.com/en-us/News-and-events/Detail/t/Ferretti-Yachts-1000-a-thousand-reasons-to-fall/y/2021/n/1838>
12. Borciani C. (2017) Esthec Solar Glow luminous decking. *Motorboat*. URL: https://www.mby.com/editors_choice/esthec-solar-glow-luminous-decking-87697
13. Michel O., Merl R. (2022) In pictures: a look inside 50m Rossinavi superyacht Lel. *Boat International*. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/news/50m-rossinavi-yacht-lel-pictures>
14. White C. (2019) More is more: Inside the Wider 165 Cecilia. *Boat International*. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/editorial-features/more-is-more-inside-the-wider-165-cecilia--40891>
15. Sarissa (59.7 m, built by Royal Huisman). *Boat International*. 2023. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/the-superyacht-directory/sarissa--99203>
16. Kismet: Inside the new 122m Lürssen flagship. *Boat International*. 2024. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/editorial-features/exclusive-on-board-lurssen-superyacht-kismet>
17. Flying Fox. *Lürssen*. 2019. URL: <https://www.lurssen.com/en/news-media-friends/media-echo/flying-fox/>
18. Koru (125.82 m, built by Oceanco). *Boat International*. 2023. URL: <https://www.boatinternational.com/yachts/the-superyacht-directory/koru--98581>
19. Columbus Yachts introduces the Liberty Line. *Yachting pages media group*. 2020. URL: <https://www.yachting-pages.com/articles/columbus-yachts-introduces-the-liberty-line.html>
20. Lucas R. J., Peirson S. N., Berson D. M., Brown T. M., Cooper H. M., Czeisler C. A. et al. (2014) Measuring and using light in the melanopsin age. *Trends in Neurosciences*. Vol. 37, no. 1. P. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tins.2013.10.004>
21. Bellia L., et al. (2024) Light-environment interactions and integrative lighting design: Connecting visual, non-visual and energy requirements in a case study experiment. *Building and Environment*. Vol. 253. URL: https://www.researchgate.net/publication/378478778_Light_environment_interactions_and_integrative_lighting_design_Connecting_visual_non-visual_and_energy_requirements_in_a_case_study_experiment

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 784.3:78.071.2:78.036

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-36>

Людмила СКІРКО,

orcid.org/0009-0006-9431-778X

доцент кафедри концертмейстерства

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *lyudmila.skirko@ukr.net*

Олена СІКАЛОВА,

orcid.org/0009-0003-0877-3673

доцент кафедри концертмейстерства

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *elena.sikalova23@gmail.com*

Олена ПРУДНІКОВА,

orcid.org/0000-0003-3517-066X

кандидат педагогічних наук,

професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *alpr.044512@gmail.com*

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ: ЗАВДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЩОДО МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА

У статті досліджується проблема музично-поетичного синтезу у вокальних циклах Миколи Дремлюги на вірші українських поетів у контексті сучасної виконавської практики. Особлива увага приділяється ролі концертмейстера як активного учасника інтерпретаційного процесу, який забезпечує розкриття змісту поетичного тексту засобами фортепіанної партії та формує цілісну художню концепцію твору. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до камерно-вокальної музики українських композиторів ХХ століття та посиленням уваги до ролі концертмейстера у процесі виконавської реалізації вокального циклу. Метою статті є виявлення та теоретичне обґрунтування специфічних завдань піаніста-концертмейстера у процесі музичної інтерпретації поетичного слова у вокальних циклах М. Дремлюги на вірші українських поетів, а також розкриття механізмів трансформації літературних образів у засоби виразності. У дослідженні застосовано методи музикознавчого аналізу, інтерпретаційного підходу, структурно-функціонального аналізу та елементи семантичного аналізу. Розглянуто особливості композиторського стилю, зокрема мелодичність, ліризм і психологічну насиченість музичної мови. Доведено, що фортепіанна партія у вокальних циклах виконує не лише супровідну, а й змістотворчу функцію, виступаючи разом з вокальною партією носієм образно-емоційного підтексту, драматичного розвитку та смислової організації музичного матеріалу. Проаналізовано ключові параметри інтерпретації, серед яких артикуляція поетичного слова, темброва диференціація, динамічна гнучкість, темпоритмічна варіативність і агогічна свобода виконання. Обґрунтовано, що узгоджена взаємодія вокаліста і концертмейстера забезпечує цілісність художнього образу, стилістичну єдність інтерпретації та повноту розкриття поетичного змісту. Отримані результати можуть бути використані у виконавській і педагогічній практиці піаністів-концертмейстерів, а також у процесі підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва і у науково-дослідній діяльності у сфері музикознавства та виконавського мистецтва.

Ключові слова: вокальний цикл, музично-поетичний синтез, концертмейстер, вокальна партія, мелодична лінія, інтерпретація, фортепіанна партія, українська музика.

Liudmyla SKIRKO,

orcid.org/0009-0006-9431-778X

*Associate Professor at the Department of Collaborative Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) liydmila.skirko@ukr.net*

Olena SIKALOVA,

orcid.org/0009-0003-0877-3673

*Associate Professor at the Department of Collaborative Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) elena.sikalova23@gmail.com*

Olena PRUDNIKOVA,

orcid.org/0000-0003-3517-066X

*PhD in Pedagogical Sciences,
Professor at the Department of General and Specialized Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) alpr.044512@gmail.com*

MUSICAL AND POETIC SYNTHESIS IN VOCAL CYCLES BY MYKOLA DREMLIUGA BASED ON THE POETRY OF UKRAINIAN POETS: THE ACCOMPANIST'S TASKS IN THE MUSICAL INTERPRETATION OF THE POETIC TEXT

The article explores the problem of musical and poetic synthesis in the vocal cycles of Mykola Dremlyuga, set to the verses of Ukrainian poets, in the context of modern performing practice. Particular attention is paid to the accompanist's role as an active participant in the interpretative process, which ensures the disclosure of the poetic text's content through the piano part and shapes a holistic artistic concept for the work. The relevance of the study stems from the growing interest in the chamber and vocal music of 20th-century Ukrainian composers and the increased attention to the role of the concertmaster in performing a vocal cycle. The aim of the article is to identify and theoretically substantiate the specific tasks of the pianist-concertmaster in the process of musical interpretation of the poetic word in M. Dremlyuga's vocal cycles based on verses by Ukrainian poets, and to reveal the mechanisms of transformation of literary images into means of expressiveness. The study uses methods of musicological analysis, an interpretative approach, structural-functional analysis, and elements of semantic analysis. The features of the composer's style are considered, in particular, melodiousness, lyricism and psychological richness of musical language. It is proven that the piano part in vocal cycles performs not only an accompanying, but also a content-creating function, acting together with the vocal part as a carrier of visual and emotional subtext, dramatic development and meaningful organization of musical material. The key parameters of interpretation are analyzed, including the articulation of the poetic word, timbre differentiation, dynamic flexibility, tempo-rhythmic variability and agogic freedom of performance. It is substantiated that the coordinated interaction of the vocalist and the accompanist ensure the integrity of the artistic image, stylistic unity of interpretation and the completeness of the disclosure of poetic content. The results obtained can be used in the performance and pedagogical practice of pianists-concertmasters, as well as in the training of future specialists in musical art and in scientific research activities in the field of musicology and performing arts.

Key words: *vocal cycle, musical and poetic synthesis, accompanist, vocal part, melodic line, interpretation, piano part, Ukrainian music.*

Постановка проблеми. Сучасне музикознавство приділяє значну увагу питанням камерно-вокального виконавства. Різні аспекти української вокальної музики та індивідуального стилю М. Дремлюги розглядалися в працях Григор'євої (2021), Сіхань (2025), Граб (2024), Мартинюк (2024). Питання теорії та практики концертмейстерського мистецтва, зокрема специфіка ансамблевої взаємодії, функціонування фортепіанної партії та виконавської інтерпретації, висвітлено у працях Чжоу (2021), Ке (2023), Якимчук (2025; 2026).

Проте, незважаючи на наявний науковий

інтерес, проблема музичної інтерпретації поетичного слова крізь призму виконавських завдань піаніста-концертмейстера залишається недостатньо висвітленою. Більшість наявних розвідок зосереджені на композиторських техніках або суто вокальних аспектах виконання циклів М. Дремлюги, тоді як семантика фортепіанної фактури та механізми переведення літературних образів у площину фортепіанної виразності потребують спеціального аналізу.

Звернення композитора до поезії Тараса Шевченка, Володимира Сосюри, Максима Рильського,

Лесі Українки та Павла Тичини зумовлює необхідність глибокого осмислення семантики слова, його інтонаційної виразності та психологічної насиченості, що безпосередньо впливає на процес музичної інтерпретації. Сакралізовані образи та символічна просторовість шевченківської поезії, які проаналізовані в сучасних дослідженнях (Боклах, 2017), підкріплюють глибину її музичного втілення. З огляду на це особливої актуальності набуває проблема визначення ролі концертмейстера як інтерпретатора, здатного засобами фортепіанної партії розкрити внутрішній зміст поетичного тексту та забезпечити цілісність музично-поетичного образу. Водночас недостатня розробленість питань, пов'язаних із функціонуванням фортепіанної партії у вокальних циклах М. Дремлюги та особливостями концертмейстерського втілення художньої концепції твору у взаємодії зі співаком, зумовлює необхідність подальших наукових досліджень у цьому напрямі.

Актуальність теми також зумовлена потребою уточнення ролі піаніста-концертмейстера у вокальному циклі, де він постає не лише виконавцем супровідної партії, а й активним учасником розкриття художньої ідеї твору. Не менш важливим є завдання систематизації виконавських засобів, зокрема артикуляції, педалізації, тембрового забарвлення та динамічної гнучкості, які забезпечують втілення національного колориту й смислової глибини поетичного тексту в музиці М. Дремлюги. Важливим залишається дослідження поєднання теоретичного аналізу музичного тексту з практичними аспектами роботи концертмейстера над образом у взаємодії слова, вокальної партії та фортепіанного звучання. Такий підхід дає змогу глибше осмислити виконавські ресурси камерно-вокального мистецтва та особливості їх реалізації у творчості композитора.

Таким чином, дослідження специфіки роботи концертмейстера у вокальних циклах М. Дремлюги дозволяє не лише розширити уявлення про художні можливості фортепіанного виконавства, а й глибше зрозуміти природу українського камерно-вокального мистецтва.

Мета статті полягає у виявленні та теоретичному обґрунтуванні специфічних завдань піаніста-концертмейстера у процесі музичної інтерпретації поетичного слова у вокальних циклах М. Дремлюги на вірші українських поетів, а також у розкритті механізмів трансформації літературних образів у засоби фортепіанної виразності.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження**: охарактеризувати природу музично-поетичного синтезу в камерно-

вокальній творчості М. Дремлюги та роль фортепіанної партії у цьому процесі; дослідити семантичні функції фортепіанної фактури як засобу візуалізації та психологізації поетичного тексту; визначити ключові завдання концертмейстера щодо тембрально-кolorистичної організації звучання та агогічної гнучкості; проаналізувати практичні аспекти виконавської взаємодії у тріаді «слово – вокал – фортепіано»; узагальнити принципи роботи концертмейстера над інтерпретацією поетичного підтексту вокального твору.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість Миколи Дремлюги на вірші українських поетів. Предметом дослідження виступає комплекс виконавських завдань та інтерпретаційних засобів концертмейстера, спрямованих на розкриття поетичного слова в музичному тексті композитора.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у спробі цілісного аналізу функцій піаніста-концертмейстера як активного суб'єкта відтворення поетичних смислів у вокальних циклах М. Дремлюги, а також у конкретизації ролі фортепіанної партії як носія образно-сислової драматургії твору.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавчому дискурсі проблема музично-поетичного синтезу розглядається як одна з центральних у дослідженні камерно-вокального жанру, оскільки саме взаємодія музичного та поетичного компонентів визначає цілісність художнього образу твору. Як зазначається (Григор'єва, 2021), вокальний цикл постає як інтегративна форма, у межах якої музика і слово функціонують як єдина семантична система, що передбачає глибоку взаємозалежність інтонаційних, ритмічних і структурних елементів.

У цьому контексті музично-поетичний синтез доцільно трактувати не як суму двох складників, а як процес їх взаємопроникнення, в якому музика виконує функцію інтерпретації поетичного тексту, а слово – функцію інтонаційно-сислового імпульсу. Подібний підхід корелює з позицією фахівців, які підкреслюють значення інтонаційної природи голосу та його здатності відтворювати семантику тексту через темброво-динамічні засоби та розглядають інтерпретацію вокального твору з позицій інтерпретологічного аналізу (Сихань, 2025).

Творчість М. Дремлюги у цьому ракурсі є показовою, оскільки його вокальні цикли на вірші українських поетів характеризуються високим ступенем інтеграції музичного та словесного начал.

Виокремлені аспекти музично-поетичного синтезу дозволяють розглядати вокальні цикли М. Дремлюги як узгоджену систему, в якій кожен компонент виконує специфічну функцію, але водночас перебуває в тісному взаємозв'язку з іншими (табл. 1).

Базовим у цій системі є інтонаційний аспект, оскільки саме він забезпечує первинну відповідність між мовною та музичною інтонацією. У цьому аспекті музика фактично «продовжує» слово, трансформуючи його в художньо-узагальнену форму.

Ритмічний аспект детермінує архітектуру музичного часу, опосередковуючи процес інтерпретації поетичного тексту. Згідно з концепцією І. Чжоу (2021), ритмічна організація постає як фундаментальна категорія виконавської стилістики, оскільки саме вона забезпечує діалектичну взаємодію слова та звуку в динаміці їхнього розгортання у часі.

Тембровий аспект забезпечує емоційно-образну насиченість твору, оскільки саме він виступає носієм психологічного змісту. У цьому контексті важливо враховувати як тембр голосу, так і темброві можливості фортепіано, що створюють багатовимірний звуковий простір. Динамічний аспект, зі свого боку, відображає внутрішній розвиток поетичного тексту, підкреслюючи кульмінаційні моменти та формуючи драматургічну логіку твору.

Особливої уваги потребує розгляд формуючого аспекту, який забезпечує відповідність між музичною та поетичною структурами. Саме тут реалізується принцип цілісності вокального циклу як єдиної художньої форми, що узгоджується з науковими положеннями досліджень камерно-вокального жанру (Мартинюк, 2024).

Узагальнюючи, варто підкреслити, що зазначені аспекти не існують ізольовано, а утворюють цілісну систему, у межах якої відбувається процес художньої інтерпретації. Взаємодія цих аспектів

забезпечує глибину та багатшаровість музично-поетичного образу, що особливо виразно проявляється у вокальних циклах М. Дремлюги.

Реалізація такої багатогранної системи у виконавській практиці безпосередньо пов'язана з інтерпретаційною діяльністю концертмейстера. Саме він у дуєті із солістом забезпечує узгодження інтонаційних, ритмічних, тембрових і динамічних параметрів у межах єдиної художньої концепції твору.

Ключового значення набуває діяльність концертмейстера, який виступає як інтерпретатор, здатний в ансамблі з солістом інтегрувати всі зазначені аспекти в єдину виконавську концепцію. Його функція полягає не лише в технічному забезпеченні виконання, а й у створенні смислового простору, в якому поєднуються музичний і поетичний тексти.

Важливим інструментом реалізації цієї інтерпретаційної функції виступає фортепіанна партія, через яку концертмейстер здійснює смислову організацію музичного матеріалу та забезпечує цілісність художнього образу. Фортепіанна партія в камерно-вокальних творах виконує змістотворчу функцію, виступаючи рівноправним учасником формування художнього образу (Якимчук, 2026).

Таким чином, аналіз вокальних циклів М. Дремлюги дозволяє розглядати їх як складні художні системи, в яких музично-поетичний синтез реалізується на різних аспектах організації, а виконавська інтерпретація виступає ключовим чинником цілісного розкриття змісту твору.

Для конкретизації теоретичних положень доцільно звернутися до розгляду вокального твору М. Дремлюги, написаного на вірш Володимира Сосюри «Так ніхто не кохав», у якому особливо виразно виявляється специфіка музично-поетичного синтезу, притаманного композитору.

Інтонаційний аспект музичного матеріалу демонструє тісний зв'язок із мовною інтонацією поетичного тексту. Мелодична лінія вокальної пар-

Таблиця 1

Аспекти музично-поетичного синтезу у вокальних циклах М. Дремлюги

Аспект	Характеристика	Виконавське значення
Інтонаційний	Відповідність музичної інтонації мовній інтонації тексту	Забезпечує природність вокального висловлювання
Ритмічний	Узгодження ритму поезії з музичним ритмом	Формує цілісність фразування
Тембровий	Відображення емоційного змісту через тембр голосу і фортепіано	Поглиблює образність
Динамічний	Відповідність динаміки розвитку поетичного тексту	Підсилює драматургію
Формуючий	Співвідношення музичної форми і поетичної структури	Забезпечує композиційну цілісність

Джерело: складено авторами на основі (Григор'єва, 2021; Сіхань, 2025; Мартинюк, 2024)

тії побудована за принципом декламаційної виразності, що наближає її до природного мовлення. Зокрема, у початковому розділі твору (умовно тт. 1–8) спостерігається інтонаційна наближеність до природного мовлення, де музична фраза безпосередньо відтворює логіку поетичного тексту. У кульмінаційній зоні (умовно тт. 20–28) фортепіанна партія активізується, посилюючи драматургічну напругу через динамічне зростання та фактурне ущільнення. Такий підхід забезпечує органічність музичного висловлювання та сприяє глибшому розкриттю змісту поезії.

Ритмічна організація твору відображає структуру поетичного тексту, зокрема особливості його строфіки та акцентуації. У низці епізодів спостерігається свідоме відхилення від метричної регулярності, що надає виконанню елементів агогічної свободи та підсилює емоційну виразність.

Тембровий аспект реалізується через взаємодію вокальної та фортепіанної партій. Фортепіано виконує функцію не лише гармонічної підтримки, а й створює образно-емоційний фон, що підкреслює настрій поетичного тексту. Зокрема, використання середнього та нижнього регістрів сприяє формуванню ліричного, інтимного звучання, тоді як контрастні регістри переходять посилюють драматичні моменти.

Динамічний розвиток твору безпосередньо пов'язаний із семантикою поетичного тексту. Кульмінаційні точки збігаються зі смисловими вершинами вірша, що забезпечує узгодженість музичної та словесної драматургії. У цьому контексті важливу роль відіграє концертмейстер, який за допомогою динамічних градацій і фактурних змін підсилює виразність вокальної партії.

Формотворчий аспект виявляється у відповідності музичної форми поетичній структурі. Кожна строфа тексту знаходить своє відображення в музичному розвитку, що створює відчуття цілісності та завершеності.

Отже, у зазначеному творі музично-поетичний синтез реалізується як багатовимірний процес, в якому всі елементи музичної мови підпорядковані розкриттю поетичного змісту. Водночас ключова роль у цьому процесі належить концертмейстеру, який інтегрує інтонаційні, ритмічні, темброві та динамічні параметри в єдину виконавську концепцію, забезпечуючи цілісність художнього образу.

Особливої уваги в контексті цього дослідження потребує питання функціонування концертмейстера як інтерпретатора, який забезпечує цілісність музично-поетичного синтезу у вокальному творі.

У контексті дослідження концертмейстерської інтерпретації доцільно розглядати формування

інтерпретаційного мислення як складний комплексний процес, що поєднує виконавський досвід, педагогічні традиції та індивідуально-стильові чинники. Розвиток фортепіанного виконавства та системи професійної підготовки безпосередньо впливає на здатність концертмейстера до цілісного художнього мислення, що узгоджується з науковими підходами, представленими в праці В. Ке (2023).

У цьому аспекті фортепіанну партію слід трактувати не як допоміжний компонент, а як повноцінний носій смислу, через який реалізується значна частина образно-емоційного та драматургічного потенціалу вокального твору. Такий підхід дозволяє розглядати концертмейстера як активного партнера соліста у створенні виконавської інтерпретації. Подібне розуміння ролі фортепіанної партії узгоджується з положеннями, висвітленими в дослідженнях О. Якимчук (2026).

Інтерпретаційна діяльність концертмейстера у вокальних циклах М. Дремлюги передбачає багатопланову роботу з музичним матеріалом. В інтонаційному аспекті це виявляється в точному відтворенні характеру поетичного мовлення, що досягається через узгодження артикуляції, фразування та динаміки у партіях соліста і концертмейстера. У ритмічному вимірі важливим є відчуття темпоритмічної гнучкості, яка дозволяє зберегти природність поетичного висловлювання.

Особливе значення має темброво-фактурний аспект, оскільки саме через нього концертмейстер формує звуковий простір твору. Використання різних регістрів, фактурних моделей та педалізації дозволяє створити відповідний емоційний фон, що підсилює зміст поетичного тексту. У цьому контексті фортепіано виступає не лише як інструмент супроводу, а як рівноправний учасник художнього процесу.

Водночас інтерпретаційна діяльність концертмейстера неможлива без тісної взаємодії з вокалістом. Саме ансамблева узгодженість забезпечує цілісність виконання та дозволяє досягти гармонійного поєднання музичного і словесного компонентів. Таким чином, ефективна виконавська інтерпретація формується в процесі взаємодії, де кожен учасник ансамблю виконує не лише свою партію, а й бере участь у створенні спільного художнього образу (Чжоу, 2021).

Виконавська діяльність у вокальному мистецтві постає як комплексний процес, що охоплює технічний, інтонаційний, тембровий, ритмічний і смисловий аспекти інтерпретації. Її цілісність забезпечується взаємодією виконавських компонентів, зокрема узгодженням артикуляції, дина-

міки, темпоритму та фразування, а також здатністю виконавців поєднувати музичну форму із семантикою поетичного тексту.

Важливим аспектом подальшого аналізу є врахування специфіки поетичного джерела, оскільки саме характер поезії значною мірою визначає особливості музичного втілення та інтерпретаційні стратегії виконавців. У цьому контексті доцільно здійснити порівняльний аналіз вокальних творів композитора на вірші Володимира Сосюри та Максима Рильського.

Поезія В. Сосюри характеризується емоційною відкритістю, ліричною експресивністю та інтонаційною наближеністю до живого мовлення. Це зумовлює відповідну специфіку музичного втілення, в якому провідну роль відіграє декламаційна мелодика, що тяжіє до природної мовної інтонації. Музична тканина в таких творах часто відзначається гнучкістю ритму, використанням агогічних відхилень та динамічної варіативності, що сприяє передачі безпосередності емоційного висловлювання.

Натомість поезія М. Рильського відзначається більшою структурованістю, гармонійністю та інтелектуальною врівноваженістю. Її ритмічна організація є чіткішою, а образна система – більш узагальненою та стилістично вивіреною. Це знаходить відображення в музичному втіленні, яке характеризується більшою стабільністю метро-ритмічної структури, чіткішою формою та стриманішою динамікою.

У вокальних циклах М. Дремлюги ці відмінності проявляються в різних типах музично-поетичного синтезу. У творах на вірші В. Сосюри домінує інтонаційно-декламаційний тип, в якому музика безпосередньо слідує за поетичним текстом, підкреслюючи його емоційну насиченість. Водночас у творах на вірші М. Рильського переважає структурно-узагальнений тип синтезу, де музика не лише відображає текст, а й певною мірою дистанціюється від нього, створюючи узагальнений художній образ.

Ці відмінності безпосередньо впливають на виконавські завдання концертмейстера. У разі інтерпретації творів на поезію В. Сосюри концертмейстер має забезпечити максимальну гнучкість темпоритму, чутливість до мовної інтонації та динамічну пластичність. Натомість у творах на поезію М. Рильського важливим є збереження структурної чіткості, баланс між вокальною та фортепіанною партіями та стриманість виразових засобів.

Таким чином, поетичне джерело виступає одним із визначальних чинників формування

музично-поетичного синтезу, що зумовлює особливості композиторського мислення. Інтерпретація вокального твору постає процесом, де поєднуються індивідуально-стильові характеристики виконавців, особливості музичного тексту та семантика поетичного слова (Pinchuk, 2025).

Вокальні цикли М. Дремлюги демонструють різні моделі музично-поетичного синтезу залежно від поетичного матеріалу, що й визначає варіативність інтерпретаційних стратегій концертмейстера.

Висновки. Підсумовуючи результати проведеного дослідження, можна констатувати, що музично-поетичний синтез у вокальних циклах М. Дремлюги постає як складна архітектонічна цілісність, де вербальний текст і музична тканина перебувають у стані глибокої взаємозумовленості. У ході наукової розвідки встановлено, що виконавська діяльність піаніста-концертмейстера детермінована низкою взаємопов'язаних аспектів, які в сукупності забезпечують органічне втілення художнього задуму.

Артикуляційно-інтонаційний аспект дослідження засвідчив, що піаніст має відтворювати інструментальними засобами живу природу людського мовлення. Це означає, що музична інтонація повинна бути спорідненою з поетичною: виконавець переносить акценти, паузи та емоційну напругу вірша на фортепіанну гру. Завдяки такому підходу досягається органічна єдність слова та музики, де звучання інструмента стає природним продовженням змісту тексту.

Ритмічний аспект дослідження акцентує на гнучкості музичного часу. Виконавець застосовує агогічні відхилення – невеликі зміни темпу, зумовлені емоційним змістом поезії, – при цьому не порушуючи загальної конструктивної логіки твору. У межах фактурно-колеристичного аспекту піаніст формує особливий звуковий баланс, завдяки якому фортепіанна партія стає не просто супроводом, а вагомим психологічним підтекстом до слів. Композиційно-драматургічний аспект передбачає роль піаніста як творця наскрізного розвитку образу: від початкового експонування теми до її підсумкового завершення, що забезпечує цілісність усього вокального циклу.

Порівняльний аналіз творів на вірші В. Сосюри та М. Рильського засвідчив, що характер літературного джерела безпосередньо впливає на тип синтезу та визначає специфіку виконавських стратегій. Емоційна відкритість поезії Сосюри диктує потребу у підвищеній кантиленності та гнучкій агогіці, тоді як інтелектуальна заглибленість текстів Рильського потребує від концертмейстера

архітектонічної строгості та графічності штрихів. Таким чином, діалогічна взаємодія вокаліста і піаніста постає необхідною умовою повноцінної інтерпретації циклу як синкретичної художньої системи.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямі вбачаються у вивченні жанрової еволюції вокальної творчості М. Дремлюги, проведенні

порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій різними фортепіанними школами, а також у поглибленні текстологічних розвідок щодо авторських ремарок у рукописах композитора. Подальша розробка методології ансамблевої взаємодії дозволить розширити теоретичну базу сучасного концертмейстерства та збагатити практику камерно-вокального виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боклах Д. Топос Єрусалима у поемі «Марія» Т. Шевченка: особливості сакралізації есхатологічної просторової міфологеми міста. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2017. № 1. С. 11–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2017_1_4 (дата звернення: 30.03.2026).
2. Граб У. Б. Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на слова Лесі Українки. *Українська музика*. 2024. № 2 (49). С. 38–49. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-2-49-5>.
3. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 240 с. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/224> (дата звернення: 30.03.2026).
4. Ден Я. Культурна інтеграція китайських оперних співачок (сопрано) в європейську вокальну традицію крізь призму глобалізаційних процесів. *Українська музика*. 2026. № 1 (56). С. 33–41. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-4>.
5. Ке В. Лю Шикунь – засновник системи приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 65, Т. 1. С. 56–61. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-9>.
6. Мартинюк Т. В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 100–108. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>.
7. Сихань Я. Оперні амплуа сопрано в європейському мистецтві XVII–XIX століть у світлі інтерпретологічного аналізу : дис. PhD : 025. Харків, 2025. 219 с. URI: <https://nrat.ukrintei.ua/searchdoc/0825U003731/#> (дата звернення: 30.03.2026).
8. Сіхань Я. Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2025. № 39. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.09>.
9. Цінь Ц. Творчість китайських сопрано в аспекті глобалізаційних процесів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. № 75. С. 107–120. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.07>.
10. Чжоу І. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків): дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми–Харків, 2021. URI: <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/16356> (дата звернення: 30.03.2026).
11. Якимчук О. М. «Stabat Mater» Олени Ільницької у контексті жанрово-стильових пошуків композиторки. *Українська музика*. 2026. № 1 (56). С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-11>.
12. Якимчук О. М. Камерно-інструментальна творчість Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект. *Слобожанські мистецтвознавчі студії*. 2025. № 3. С. 161–165. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30>.
13. Pinchuk Y. Comparative analysis of career strategies of opera singers in European and American cultural institutions. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 93, Т. 2. С. 105–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-16>.
14. Zholdak D. The art of opera design in the context of the digital turn: culture, technology, ethics. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7, № 3. P. 736–754. DOI: <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI3.261>

REFERENCES

1. Boklakh, D. (2017) Topos Yerusalima u poemi «Mariia» T. Shevchenka: osoblyvosti sakralizatsii eskhatolohichnoi prostorovoi mifolohemy mista [The topos of Jerusalem in T. Shevchenko's poem «Maria»: features of sacralization of the eschatological spatial mythologeme of the city]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, 1, 11–14. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2017_1_4 [in Ukrainian].
2. Hrab, U. B. (2024) Osoblyvosti interpretatsii poetynohoho tekstu u vokalnomo tsykli Ivana Vovka «Sim strun» na slova Lesi Ukrainky [Peculiarities of poetic text interpretation in Ivan Vovk's vocal cycle «Seven Strings» based on Lesia Ukrainka's poetry]. *Ukrainska Muzyka*, 2 (49), 38–49. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-2-49-5> [in Ukrainian].
3. Hryhorieva, O. B. (2021) Vokalnyi tsykl u tvorchosti D. L. Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru [Vocal cycle in the works of D. L. Klebanov: aspects of genre interpretation]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv. 240 p. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/224> [in Ukrainian].
4. Den, Y. (2026) Kulturna intehtratsiia kytayskykh opernykh spivachok (soprano) v yevropeisku vokalnu tradytsiiu kriz pryзму hlobalizatsiinykh protsesiv [Cultural integration of Chinese opera singers (soprano) into European vocal tradition in the context of globalization]. *Ukrainska Muzyka*, 1 (56), 33–41. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-4> [in Ukrainian].
5. Ke, V. (2023) Liu Shykun – zasnovnyk systemy pryvatnoi fortepiannoi osvity v Kytai [Liu Shikun as the founder of private piano education system in China]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 1(65), 56–61. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-9> [in Ukrainian].

6. Martyniuk, T. V. (2024) «Obraz kokhanoi» Mykhaila Verykivskoho u konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [«The Image of the Beloved» by Mykhailo Verykivskiy in the context of chamber-vocal cyclicity]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (3), 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15> [in Ukrainian].
7. Sykhan, Y. (2025) Operni amplua soprano v yevropeiskomu mystetstvi XVII–XIX stolit u svitli interpretolohichnoho analizu [Operatic soprano roles in European art of the 17th–19th centuries in the light of interpretological analysis]: PhD thesis. Kharkiv. 219 p. <https://nrat.ukrintei.ua/searchdoc/0825U003731/#> [in Ukrainian].
8. Sikhan, Y. (2025) Typolohizatsiia zhinochoho soprano v yevropeiskomu opernomu mystetstvi XVII–XIX stolit: vid universalizmu do spetsializatsii [Typologization of female soprano in European opera art of the 17th–19th centuries]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (39). <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.09> [in Ukrainian].
9. Tsin, T. (2025) Tvorchist kytaiskyykh soprano v aspekti hlobalizatsiinykh protsesiv [Creativity of Chinese sopranos in the context of globalization]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (75), 107–120. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.07> [in Ukrainian].
10. Chzhou, Yi. (2021) Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytaiskyykh spivakiv) [Individual performing style in the context of globalization (based on Chinese singers' творчість)]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Sumy–Kharkiv. <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/16356> [in Ukrainian].
11. Yakymchuk, O. M. (2025) Kamerno-instrumentalna tvorchist Oleny Ilnytskoi: zhanrovo-stylovyi aspekt [Chamber-instrumental творчість of Olena Ilnytska: genre and stylistic aspect]. *Slobozhanski mystetstvoznavchi studii*, (3), 161–165. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30> [in Ukrainian].
12. Yakymchuk, O. M. (2026) «Stabat Mater» Oleny Ilnytskoi u konteksti zhanrovo-stylovykh poshukiv kompozytorky [«Stabat Mater» by Olena Ilnytska in the context of genre-stylistic searches]. *Ukrainska Muzyka*, (1(56)), 102–109. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-11> [in Ukrainian].
13. Pinchuk, Y. (2025) Comparative analysis of career strategies of opera singers in European and American cultural institutions. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (93(1)), 105–112. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-16>.
14. Zholdak, D. (2025) The art of opera design in the context of the digital turn: culture, technology, ethics. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(3), 736–754. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI3.261>.

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 930.1:7.05:749

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-37>

Валерій СТРИЛЕЦЬ,

orcid.org/ 0000-0002-7669-8770

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри дизайну

Державного торговельно-економічного університету

(Київ, Україна) *vstrilets8@gmail.com*

ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ У ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ АСПЕКТІ ТА В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

У статті за мету поставлено завдання прослідкувати історіографію проблем наукових досліджень дизайну меблів в Україні на сучасному етапі ув'язуючи їх в історичний загальноєвропейський контекст розвитку дизайну. У сучасній Україні брак спеціалізованої літератури та артефактів, що засвідчують історичний розвиток дизайну меблів, спричинив появу незначної кількості наукових публікацій у цьому напрямі – переважно історичних, освітніх та науково-технічних. Останні здебільшого описують матеріально-технологічну та технічну базу виготовлення меблів. Загалом теоретичних матеріалів і джерел з дизайну меблів є недостатньо для ведення дискусії з приводу певних проблем розвитку зазначеної галузі, особливо в історичному аспекті.

Методологія дослідження полягає в застосуванні теоретичних та емпіричних методів: об'єктивно-аспектний аналіз дали змогу визначити специфіку виявлення послідовності розвитку дизайну меблів у європейському вимірі; проблемно-цільовий метод став у нагоді під час вивчення й аналізу літературних матеріалів.

Наукова новизна. У дослідженні застосовано комплексне наукове дослідження послідовності розвитку дизайну меблів у загальноєвропейському дискурсі аби краще зрозуміти рівень проблем наукових досліджень в Україні на сучасному етапі розвитку.

Висновки. Отримані результати дозволяють окреслити коло проблем наукових досліджень історичного та теоретичного характеру розвитку дизайну меблів, в історичній послідовності розвитку та осягнення розуміння наукових проблем які необхідно вирішити в сучасній Україні. Теоретичні аспекти дослідження можуть бути у подальшому використані при написанні наукових праць з дизайну меблів, розробці лекційних курсів з історії дизайну меблів та інтер'єрів, створенні спецкурсів і спецсемініарів для студентів вищих навчальних закладів, підручників, посібників, іншої навчально-методичної літератури.

Ключові слова: дизайн, меблі, історіографія, наукові дослідження, чинники, вимоги до дизайну меблів, тенденції розвитку.

Valerii STRILETS,

orcid.org/0000-0002-7669-8770

Candidate of Art Studies, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Design

State University of Trade and Economics

(Kyiv, Ukraine) *vstrilets8@gmail.com*

HISTORIOGRAPHY OF SCIENTIFIC RESEARCH PROBLEMS IN FURNITURE DESIGN IN THE PAN-EUROPEAN CONTEXT AND IN UKRAINE AT THE CURRENT STAGE OF DEVELOPMENT

The present study aims to systematically examine the historiography of scientific research problems in furniture design in Ukraine at the current stage of development, situating them within the broader historical and pan-European context of design evolution. In contemporary Ukraine, the scarcity of specialized literature and material artifacts documenting the historical development of furniture design has resulted in a limited number of scholarly publications in this field, primarily of a historical, educational, and technical nature. Existing studies predominantly focus on the material, technological, and engineering aspects of furniture production. Overall, the lack of comprehensive theoretical sources significantly constrains scholarly discourse on key developmental issues in furniture design, particularly from a historical perspective.

Methodology. The research methodology is based on the application of both theoretical and empirical approaches. The objective-aspect analysis enabled the identification of the specific features characterizing the sequential development of furniture design within the European context. The problem-oriented method was employed to examine and critically analyze relevant academic and literary sources.

Scientific Novelty. The study offers a comprehensive analysis of the historical sequence of furniture design development within the pan-European discourse, providing a deeper understanding of the current state and challenges of scientific research in Ukraine in this field.

Conclusions. The findings make it possible to delineate a range of historical and theoretical research problems associated with the development of furniture design. The study contributes to understanding the chronological progression of the field and identifies key scientific issues that require further investigation in contemporary Ukraine. The theoretical outcomes of this research may be utilized in the preparation of academic publications, the development of lecture courses on the history of furniture design and interior design, and the creation of specialized courses and seminars for higher education institutions, as well as textbooks, manuals, and other educational materials.

Key words: furniture design; historiography; scientific research; design factors; design requirements; development trends.

Постановка проблеми. У загальноєвропейському аспекті одним із перших відомих в історії друкованих на папері інформаційних описів меблів була тиражована наочна реклама у вигляді каталогів-пропозицій для ринкового продажу. Так, наприклад, Жак Андруе Дюсерсо 1550 р. репрезентує в такому каталозі зразки своїх меблів. Збереглися технологічні описи процесу обробки матеріалів різними майстрами, натомість критичні статті про меблі в допромисловий ремісничий період нами не помічені, тому мова не йшла про виявлення послідовної структури тенденцій розвитку формотворення меблів у цей час. Такий стан речей ускладнює наукові дослідження і спричиняє гіпотетичний підхід науковців до розкриття істинного стану історичного розвитку в означеній сфері, який на сьогодні в основному базується на археологічних артефактах, візуальних зображеннях, малюнках на предметах різного функціонального призначення, згадках про меблі у красному письменстві, листуванні, описах технологій обробки матеріалів старих майстрів. Чи не єдині цілком уцілілі оригінали-артефакти меблів до епохи середньовіччя були знайдені в гробниці єгипетського фараона Тутанхамона та в деяких античних містах. У світових музеях меблі як фактологічний матеріал репрезентують оригінальні зразки-експонати починаючи з епохи Середньовіччя. Меблі Візантії, романського, готичного стилю та епохи Відродження представлені в невеликій кількості, а витвори бароко, рококо, усіх видів класицизму й неостилів – досить розлого. Найбільше оригінальних меблів репрезентовано в музеях у стилі модерн та конструктивізму. Перші збереглися у великій кількості завдяки тому, що модерн охоплював весь європейський житловий та громадський простір, другий – завдяки поширенню по всіх континентах в силу своєї збірнорозбірної специфіки. Наявність такої матеріальної історичної бази викликає інтерес у наукових дослідників. Антикварні меблі популяризуються в науковій літературі адже попит на ринку продажів сучасних, але імітованих історичних стильних меблів зростає.

В Україні автентичні зразки історично послідовно представлені в музеї меблів, зібранні Львівського музею етнографії та художнього промислу АН України із кількісним співвідношенням сти-

льових зразків, близьким до європейських музеїв. Також оригінальний фактологічний матеріал окремих історичних епох у обмеженій кількості зберігається у краєзнавчих, літературних та інших музеях України. Наприклад, у мисливському панському будинку Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, що в місті Переяславі представлені автентичні меблі стилю модерн; у краєзнавчих музеях Суботова – барокові меблі, м. Запоріжжя – меблі фабрики Тонета, історії Києва – меблі модерну тощо. Але ці зразки в більшості своїй не популяризуються хоча б для загальної наукової полеміки, а наукові дослідження з приводу закономірностей розвитку дизайну меблів публікуються вкрай недостатньо. Тому, на сьогодні в українському ринку продажів майже відсутні антикварні меблі в яких у зовнішньому історичному стильному вигляді відображалася та чи інша регіональна, але й загальна національна традиція.

Мета статті – послідовно прослідкувати історіографію проблем наукових досліджень дизайну меблів в Україні на сучасному етапі ув'язуючи їх в історичний загальноєвропейський контекст розвитку дизайну.

Аналіз досліджень. Виклад основного матеріалу. Намагання окремих авторів створити повноцінну загальну історію розвитку формотворення меблів у всіх цивілізаціях людства частково були реалізовані у ХХ ст. Дослідження наражалися на недостатність наукової бази, тому елементарні термінологічні визначення, наприклад, функціонально-естетичної сутності меблів, нез'ясованість чинників, що впливають на їх розвиток, та історично усталених вимог до створення меблів свідчать про недостатню увагу науковців до цих проблем. Мало збереглося оригінальних зразків меблів до епохи Середньовіччя (Мухіна Н., 2003: 126), тому наявна джерельна база не давала можливості висвітлити інформацію про їх еволюцію у період перших цивілізацій людства.

Історична послідовність виявлення якісних показників формотворення меблів починалася та обґрунтовувалася в загальному напрямі теоретичних досліджень.

У ХVІІІ ст. Девід Юм у «Трактаті про природу людини» (1739–1740) зазначив, що користь є одним з головних джерел краси для людини. Арчібалд Арісон у «Роздумах про природу та прин-

ципи почуттів» (1790) стверджував, що «немає такої форми, яка не була б красивою, якщо видно, що вона цілком відповідає своєму призначенню» (Даниленко В., 1996: 7).

Наприкінці XVIII ст. стає зрозумілим, що без опанування нових технічних форм і створених промисловим способом нових речей подальший матеріальний та духовний прогрес не буде можливим. Ф. Шіллер у своїх «Листах про естетичне виховання людини» зазначав, що «одне з найважливіших завдань культури полягає в тому, щоб у фізичному, матеріальному оточенні людей форму було підпорядковано естетичним законам, бо лише з естетичного, а не суто утилітарного, може розвиватися моральний стан» (Даниленко В., 1996: 8).

Загальна літературна полеміка з приводу виробництва речей, у тому числі й меблів, у певному стилі відбувалася на зламі XIX і XX ст. – у той час, коли урбанізація стала реальністю, а у світовій історії на арені з'явилося нове на той час індустріальне суспільство.

Зростання можливостей фабричного виробництва в середині XIX ст. призводить до диференціації ремесла й мистецтва; з часом художній початок повністю витісняється із промисловості, унаслідок чого виходять з ужитку попередні художні техніки та прийоми декоративного оформлення побутових речей.

У 1849 р. в Лондоні з'являється перший спеціальний журнал з естетичних проблем предметного світу і його проектування – «Журнал дизайну та мануфактур». Його видавав художник і теоретик мистецтва Генрі Кол. Приблизно в той же час стало входити до вжитку поняття «індастріал арт» (промислове мистецтво). Зазначимо, що у XVIII ст. поняття «мистецтво» й «художня творчість» практично не вживалися щодо проектування побутових речей. Лише у XIX ст. з'явилася потреба в активному додатковому втручанні художника у процес виробництва (Даниленко В., 2003: 54), цьому сприяли публікації інженерів і цивільних архітекторів XIX ст., які разом із суто технічними питаннями торкалися й проблем формотворення. У «Підручнику з архітектури» (1819) німецький архітектор Франц Вайнбреннер, користуючись «приладами ужиткових предметів», аналізував проблему зв'язку функції та форми і вбачав саме в ній основу краси. Німецький інженер Франц Рело у «Підручнику конструювання машин» (1862) присвятив цілий розділ стилю в машинобудуванні, узагальнивши досвід технічного формоутворення, який було накопичено до середини XIX ст. Він посилався на архітектурні методи формування цілого і його частин, поділяючи форми на такі, що визначалися доцільністю, й «вільним вибором» (Даниленко В., 2003: 54), (Даниленко В., 1996: 8).

Готфрід Земпер вказував на те, що наука, технічний прогрес дають для художньої практики такі

матеріали і способи їх обробки, які ще не освоєні естетично. Він закликав виробити такий підхід до вивчення закономірностей розвитку форми, який би дав змогу використовувати накопичений історичний досвід для повного опрацювання нових матеріально-технічних можливостей (Даниленко В., 2003: 54). У праці «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або практична естетика» він заявив, що форма предмета визначається функцією, матеріалом, технологією виробництва, соціально-ідеологічними чинниками суспільства. Так, поступово з'являється розуміння важливості конкретних ознак формотворення предметного світу, які потрібно було використовувати комплексно при проектуванні. Але цей процес проходив не просто.

У кінці XIX ст. з'являються загальні теоретичні дослідження Джона Раскіна у вигляді протесту проти фальшивої культури житла (Холмянський Л. Щипанов О., 1992: 55-56). Це засвідчує появу друкованої полемічної літератури щодо подальшого розвитку предметного світу – як у загально-теоретичних працях, так і у прикладних розвідках, що виходять у спеціалізованих журналах.

Але все ж у цих і подальших критичних працях початку XX ст. полеміка ведеться переважно не про меблі конкретно, а про загальні формотворчі проблеми предметного дизайну, до якого входять і меблі зі своєю специфікою, оскільки дизайн зароджувався як поняттєво-термінологічне і формотворче явище в останній стадії модерну, а потім отримав розвиток через конструктивізм та функціоналізм. Наприклад, теоретики модерну вважали, що архітектура споруди, інтер'єр і все облаштування приміщень повинні складати єдиний художній ансамбль, здійснений за проєктом одного архітектора чи художника; що орнамент модерну виступає в органічній єдності із формами тією мірою, якою поняття «органічний» взагалі може бути застосоване до цього стилю (Холмянський Л. Щипанов О., 1992: 62).

У ті часи з'являється нова сентенція Анрі ван де Вельде: «Краса речей полягає в чистоті передачі текстури матеріалу; іншими словами, у виробі з дерева повинно бути відбито те, що можна назвати внутрішньою сутністю дерева. Форма повинна підкреслювати конструкцію і робити функцію речей ясною і чіткою» (Холмянський Л. Щипанов О., 1992: 63). Це видатне визначення розкриває поняття тектоніки та функціональності предметів, що стосується безпосередньо й меблів.

Лідер австрійського модерну архітектор Отто Вагнер висуває гасло про прагнення до «стилю практичної корисності» (nutzstil), підсилюючи увагу до технічної та економічної сторони предметів, до вибору тих матеріалів, від яких можна очікувати високого інженерного та художнього ефектів. У митців «Віденського Сецесіону» розвиток спрямовується в бік повної «предмет-

ності» (*Sachlichkeit*), що не допускає ніякого декору: від форм, породжених фантазією художника, до «необхідних», «істинних» чи «чистих» форм (Simon Yates, 1989: 98-120), (Simon Yates, 1988: 90-120).

У 1907 році художній директор концерну АЕГ П. Беренс висунув ідею «художньої стандартизації та стилістичного клішування продукції» (Холмянський Л. Щипанов О., 1992: 74). Ідея стандарту у творчості Ле Корбюз'є стала принципом, що, у свою чергу, повинно було позитивно вплинути на досягнення «найвищої довершеності», адже стандарти – «це продукт логіки, аналізу, сумлінної праці» (Мухіна Н., 2003: 268-269).

Новий важливий етап у визначенні якісних показників предметного дизайну після Першої світової війни пов'язаний з діяльністю Баухауза (*Staatliches Bauhaus*), заснованого 1919 р. в місті Веймарі (Німеччина) Вальтером Гропіусом, котрий у роки війни розробив програму дій експериментальної школи-майстерні, покликаної «подолати прірву, що лежала між реальністю й ідеалізмом». Головним завданням, що стояло перед ним, була розробка для індустрії типів, моделей утилітарних речей щоденного вжитку з урахуванням найновіших досягнень як техніки, так і сучасного мистецтва.

Отже, критична література в цей час існує у вигляді концепцій розвитку стилістичних напрямів дизайну. Полеміка з проблематики саме меблів, а не дотичних до них проблем, з'являється вже після Другої світової війни. Окрім того, потрібно було ще 15–20 років, щоби країни після війни перейшли на стабільний рівень розвитку суспільства та економіки.

У роботах деяких науковців у цей час ведуться дослідження окремих аспектів меблів конкретної епохи або дотичних до них проблем, що надає поглиблену інформацію про історичні компоненти меблів, зокрема їх декорування, стилістичне формотворення, естетику та ідеологію сприйняття суспільством, імена майстрів-меблярів. Наприклад в Україні, В. Любченко у своїх працях окремо висвітлює розвиток формотворення меблів Стародавнього Єгипту, англійських меблів у зібранні Львівського музею етнографії та художнього промислу АН України, О. Вільшанська у праці «Повсякденне життя міст України кін. XIX – поч. XX ст. : європейські впливи та українські національні особливості» висвітлює розвиток паралельної національної течії модерну в Україні на прикладі проєктів меблів Амвросія Ждахи.

У цих працях представлені вузькоспеціалізовані дослідження окремих особливостей історичного формотворення меблів, що не надає нам повної картини тенденцій розвитку формотворення меблів. Але позитивною рисою проблем дослідження історичних художніх меблів є погли-

блений аналіз окремих ознак та чинників розвитку дизайну меблів того чи іншого історичного періоду. Також до позитивних рис можна віднести особливу увагу до декору, що є складовим елементом формотворення меблів. Розроблення в цих працях окремих ланок історичних декоративних елементів та видів технік художнього оздоблення меблів дало можливість автору попередньо у вигляді робочої версії сформувати таблицю еволюції формотворення і окремо – декоративного оздоблення меблів, а відтак – сформулювати деякі історичні тенденції розвитку дизайну меблів.

Недостатня увага до дизайну загалом була і в радянських республіках (поняття «дизайн» в СРСР не вживалося до 1960-х рр., але художники працювали в сфері «виробничого мистецтва», «художнього конструювання», «технічної естетики». Термін «дизайн» починає застосовуватися в 70-х рр. XX ст. Крім того, упередженість до досліджень «несоціалістичних» країн, закритість суспільства від усього світу зумовлювали нестачу інформації в цьому напрямі в Україні.

Найґрунтовнішим історичним дослідженням тих часів на теренах Радянського Союзу була праця угорського дослідника Дюли Кеса «Стилі меблів», видана Угорською академією наук у 1979 р. Із цього видання черпали базову інформацію історичного розвитку та проблематики дизайну меблів майже всі тогочасні й сучасні дослідники меблів пострадянського простору. Це видання залишається й до сьогодні однією з базових систематизованих праць у галузі історії розвитку дизайну меблів. Автор досягнув логічного впорядкування стилів меблів за епохами, країнами, розкривши їх описово й графічно, через найважливіші історичні факти й дати, висвітливши основні етапи еволюції меблевих форм від найдавніших часів до 1960-х р., узгодивши їх з історичними мистецтвознавчими дослідженнями у сфері архітектури, образотворчого мистецтва, скульптури, дизайну інтер'єрів. Крім того, Д. Кес створив таблицю періодизації художніх стилів меблів європейських країн. Як з'ясувалося, розвиток стилів у різних країнах мав свої, специфічні часові межі, що безпосередньо пов'язано з тенденціями розвитку стилю в тій чи іншій країні. Д. Кесом розроблено візуальну схему (процесу 3000-літнього розвитку) формотворення меблів для сидіння, таблицю найуживаніших в історії порід деревини для виробництва меблів та словник термінів, пов'язаний із технологією виготовлення, художньою орнаментикою оздоблення меблів. Також він брав за основу принципи економічного, соціального та культурного життя суспільства, зауважуючи, що аналіз стилів вимагає діалектичного підходу, тобто вивчення їх у живому процесі розвитку, від моменту виникнення до розквіту та занепаду. Усе ж тенденції та ознаки історичного формотворення меблів Д. Кесом частково описані,

але окремо не досліджені, тому й не згруповані у відповідну структуру. Те ж стосується й чинників формотворення меблів, що обумовлюють вимоги до їх дизайну. З огляду на це послідовна структура тенденцій розвитку формотворення меблів потребувала в цій праці додаткового опрацювання. У різних працях під загальною назвою «Encyclopedia» (Bridge Mark; Simon Yates, King Constans) суттєво доповнюють Д. Кеса надаючи загальну систематизовану та вузькоспеціалізовану характеристику розвитку різних типологічних напрямів меблів, що, власне виокремлює ці праці з-поміж подібних досліджень що закриває деякі «білі плями» історичного розвитку дизайну меблів.

Ренат Меллер, Тім Форрест систематизують періодизацію епох, стилів меблів, узагальнено виявляють декоративні та прикладні особливості меблів.

Якщо у Європі розвиток літературної полеміки з дизайну меблів триває без обмежень, то в Україні недолік літературних джерел були суттєві. Це пов'язано не лише з політикою радянських часів, але й в незалежній Україні часи переходу на нові, капіталістичні відносини відбувалися важко і повільно, що не сприяло розвитку періодичних видань, перекладів іноземних праць, можливості розвитку власних книговидавань. З розвитком інтернету деякі з цих видань стали доступними але без українського мовного перекладу що би дало змогу розширити коло дослідників та зацікавлених осіб.

Для повноцінного аналізу меблів необхідно дати їх чітке наукове визначення з формулюванням функціональних властивостей та якостей. Необхідність цього розуміли автори наукових праць, котрі намагалися дослідити та виявити історичні стилі й ознаки розвитку формотворення меблів, але на сьогодні, на думку автора статті, ця ділянка досліджень залишається неповною через відсутність єдиної послідовної структури ознак. Тож автор намагався зробити свій науковий внесок у побудову такої структури, спираючись на наявні дослідження в означеній сфері. У своїй науковій дисертації, потім у статті («Понятійно-категоріальний апарат сучасного дизайну меблів») В. Стрілець зробив детальний аналіз функціонального визначення меблів. Це дало розуміння про предмет явища меблів, які існують в історії гіпотетично від появи людини як засоби її виживання в природних умовах.

Такі автори як С. Мигаль, Я. Бугаєнко, В. Любченко, В. Стрілець розширюють дослідження еволюції формотворення меблів за історичними епохами в Україні.

С. Сьомка у праці «Дизайн інтер'єру, меблів та обладнання» звернув увагу на певну залеж-

ність стилістики меблевих об'єктів, виготовлених у різні історичні епохи (або на її відсутність), від стилістичних тенденцій тодішньої архітектури та інтер'єрів, розвитку техніки й технології, а також здійснив огляд розвитку дизайну меблів у часовому проміжку від 60-х до кінця 90-х рр. XX ст. С. Мигаль, В. Любченко, Я. Бугаєнко, графічно й описово подають атрибуцію меблів, типологічно розширюючи показові стильові тенденції їхнього розвитку. Слід зазначити, що кожен з авторів подає історичну картину одночасно в декількох, головних на їхню думку, країнах-лідерах у розвитку формотворення меблів – у вигляді літературного опису або додатків – таблиць, що є дуже цінним, бо завдяки цьому досягається цілісна часова візуалізація зародження й становлення конкретного меблевого стилю. Так, пропорціями, стилевим формотворенням, оздобленням меблів авторам частково вдалося відтворити історичну еволюцію художніх стилів (Мухіна Н., 2003: 22).

Наголосимо, що, не дивлячись на велику виконану роботу у сфері дослідження генезису меблів, науковці не здійснили поглибленого аналізу проблем, пов'язаних з уніфікацією, структуризацією головних еволюційних ознак формотворення меблів та виявленням на їх основі тенденцій розвитку дизайну меблів. Крім того, не були достатньо описані та структуровані базові чинники що впливають на формування меблів.

У вищезначених дослідженнях не помічено авторських розбіжностей у тлумаченні термінів чи суперечливих концептуальних підходів до стильових особливостей розвитку формотворення меблів. Однак у галузі дизайну досі немає установлені системи визначень, термінології і класифікації, на що вказував Станіслав Мигаль (Мигаль С., 1999: 8).

Безпосередньо в напрямі теоретично-прикладних досліджень якісних показників дизайну меблів наукові праці представлені ще в меншій кількості. П. Шпара та І. Шпара у своєму навчальному посібнику «Технічна естетика та основи художнього конструювання» (П. Шпара, І. Шпара, 1989: 247) описують засоби гармонізації, принципи застосування кольору, основи ергономіки, біоніки, комбінаторики в промисловому дизайні. Це одна з найґрунтовніших праць для розуміння архітектоніки, комбінаторики формотворення в дизайні.

С. Мигаль створив базовий навчальний посібник «Проектування меблів» (Мигаль С., 1999: 168). До позитивних рис цього доробку можна віднести чітко систематизовану типологію меблів, висвітлення соціальних, функціональних, ергономічних, конструктивних, технологічних, економічних та естетичних аспектів їх проекту-

вання, зокрема особливостей формотворення в їх дизайні. Брак послідовної структури тенденцій розвитку дизайну меблів відчувався. С. Мигаль зробив серйозний прорив у подоланні цього явища. На сьогодні, його праця є найбільшою науково-теоретичною розробкою, етапною для розвитку наукової думки за досліджуваною проблемою.

Детальний і вичерпний огляд чинників, що впливають на властивості об'єктів дизайну, подано в монографії В. Абизова (Абизов, 2008: С.71–73). Чинники, що впливають на властивості продукції промислового дизайну, подані в підручнику В. Даниленка (Даниленко, 2003: 320). Водночас під час опрацювання наукових літературних джерел автором не було виявлено досліджень із комплексним і системним висвітленням головних чинників розвитку саме дизайну меблів, а також окремих сучасних чинників або їх складових із різним ступенем дотичності до означеної проблеми окрім дослідження науковців Мигалья С., Диди І., Казанцевої Т. (Мигаль С., та ін. 2014: 228) дизайну постіндустріального суспільства. Необхідним є розгляд методів не тільки в загальнонауковому контексті як засобу пізнання та логічного поетапного встановлення зв'язків між елементами змістоутворення чинників, а й у проєктному – як цілісної сукупності заходів, спрямованих одночасно на визначення необхідних властивостей меблів та ефективних і мінімальних способів їх проєктування.

Водночас специфіка проєктної діяльності, орієнтованої на комплексний усебічний аналіз функцій майбутніх меблів, встановлення їх залежності від численних чинників впливу, матеріалів для виготовлення, способу й місця функціонування представлені у значно меншій кількості публікацій С. Мигалья (Мигаль, 1999: 168), С. Сьомки та Є. Антоновича (Сьомка, Антонович, 2018: 360).

Автори дотримуються спільних поглядів на важливість наявності вимог до дизайну меблів. С. Мигаль у своєму навчальному посібнику «Проектування меблів» виокремлює функціональні, конструктивні, технологічні, техніко-економічні та естетичні, соціальні й ергономічні вимоги, автор цієї статті В. Стрілець у своїй дисертації та статті «Вимоги до проектування сучасних меблів в житловому та громадському середовищі» (Стрілець, 2017: 164–177) додає до них конструктивні, відносячи їх до технологічних вимог і трактує більшість визначених вимог до дизайну меблів з інших аспектів: соціально-економічні; ергономічні; екологічні; функціонально-експлуатаційні; конструктивно-технологічні; естетичні.

У підручнику О. П. Олійник, Л. Р. Гнатюк, В. Г. Чернявського «Конструювання меблів та

обладнання інтер'єру» подаються вимоги в такій послідовності: конструктивні, технологічні, техніко-економічні, соціальні, функціональні, ергономічні, естетичні, екологічні, наголошуючи що усі вимоги мають враховуватися комплексно. Автори цього підручника не роблять історичного екскурсу дизайну меблів але ґрунтовно описують сучасні види і класифікації, характеристики, методику дизайн-проєктування меблів та іншого обладнання інтер'єрів.

В. Абизов, Сьомка та Антонович спеціалізуються у своїх працях на дизайні середовища, С. Мигаль, В. Стрілець – на історичних та сучасних дослідженнях дизайну меблів, В. Даниленко – на промисловому дизайні, З. Дячун спеціалізується на конструюванні меблів. Цінним у цих працях є різнобічний досвід дослідження дизайну меблів, інакше кажучи, тут теоретичні засади підтверджуються виробничою практикою виготовлення меблевих виробів. Слід зазначити, що деякі аспекти вимог до дизайну меблів є змінними в часі, тому вважаємо за доцільне не розкривати їх широко, перераховуючи всі деталі а, навпаки, лаконічно подавши, назвати лише головні та тривалі в часі аспекти, де б розкривалася суть явища кожної вимоги, оскільки більшість із них досить вичерпно описано в підручнику С. Мигалья.

Історичні ознаки та загальні тенденції розвитку дизайну меблів досліджено і розкрито автором цієї статті В. Стрільцем у своїй дисертації «Дизайн меблів цивільних приміщень: тенденції розвитку». Автор у співпраці з Абизовим В. А. базуючись на сучасних тенденціях формотворення меблів окреслює загальні перспективи подальшого їх розвитку (Абизов, Стрілець, 2017: 164–177).

На сьогодні в цілому дослідниками в Україні створено непоганий стартовий майданчик для подальших вузькоспеціалізованих досліджень і полеміки у сфері дизайну меблів.

Висновки. Виходячи з вищезначеного, автори загалом окреслили коло проблем історичного та теоретичного характеру розвитку дизайну меблів, які необхідно вирішити. Залишилися без належного висвітлення, аналізу та науково-методологічної оцінки історична та сучасна термінологія дизайну меблів, в українському науковому обігу присутня незначна кількість праць вузькоспеціалізованого національного характеру в історично-стильовому та сучасному формотворенні меблів. Бракує наукових праць-пропозицій щодо перспективних напрямів дизайну меблів, оскільки вони перебувають у постійному процесі змін від одного якісного стану до іншого, вищого, який залежить від загального прогресу виробничих можливостей суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абизов В. А. Фактори та умови, що визначають дизайн середовищних систем і об'єктів. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство. 2008. Вип. 19. С. 71–73.
2. Bridge Mark. Encyclopedia of Desks. London, 1996. 128 p.
3. Vadym Abyzov, Valery Strilets. The main directions of furniture design development. Swiatlo w architekturze. Katedra Kształtowania Środowiska Mieszkaniowego, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej. Krakow: Środowisko Mieszkaniowe, 2017. № 18. 161–166.
4. Даниленко В. Я. Дизайн: навч. посібник. Харків. ХДАДМ, 2003. 320
5. Даниленко В. Я. Основи дизайну : навч. посібник. Київ. ІЗМН, 1996. 92 с.
6. King Constans. An Encyclopedia of Sofas. London, 1997. 180 p.
7. Мигаль С., Бугаєнко Я., Любченко В. Атрибуція меблів: навч. посібник. Львів. ЛЛТИ, 1991. 36 с.
8. Мигаль, С. П. Проектування меблів : навч. посібник. Львів. Світ, 1999. 216 с.
9. Мухіна Н. Історія меблів. Епохи та стилі. Київ. КНУКІМ, 2003. 284 с.
10. Möller Renate. Möbel. München, Berlin. Deutscher Kunstverlag, 2005. 165 p.
11. Олійник О. П. Конструювання меблів та обладнання інтер'єру : підруч. / О. П. Олійник, Л. Р. Гнатюк, В. Г. Чернявський. Київ. НАУ, 2014. 348 с.
12. Simon Yates. An Encyclopedia of Tables. London, 1989. 128 p.
13. Simon Yates. An Encyclopedia of Chairs. London, 1988. 128 p.
14. Стрілець В. Вимоги до проектування сучасних меблів в житловому та громадському середовищі. Архітектурний вісник КНУБА: наук.-вироб. збірник. Київ. КНУБА, 2017. Вип. 11. С. 164–177.
15. Стрілець В. «Понятійно-категоріальний апарат сучасного дизайну меблів». Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2017. Вип. 1. С. 180–184.
16. Словник з дизайну і ергономіки / за ред. В. О. Свірка. Київ: Український науково дослідний інститут дизайну та ергономіки, Спілка дизайнерів України 2009. 131 с.
17. Холмянський Л., Щипанов О. Дизайн : [пробний навчальний посібник]. Київ. Освіта, 1992. 207 с.

REFERENCES

1. Abyzov, V.A. (2008). Faktory ta umovy, shcho vyznachaiut dyzain seredovyshchnykh system i ob'ektiv [Factors and conditions determining the design of environmental systems and objects]. Vysnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznavstvo, 19. 71–73. [in Ukrainian].
2. Bridge, M. (1996). Encyclopedia of Desks. London. 128 p.
3. Abyzov, V., & Strilets, V. (2017). The main directions of furniture design development. Katedra Kształtowania Środowiska Mieszkaniowego, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej. Krakow: Środowisko Mieszkaniowe, 18. 161–166. [in English].
4. Danylenko, V.Ya. (2003). Dydzain: navchalnii posibnyk [Design: Study Guide]. Kharkiv: KhDADM. 320. [in Ukrainian].
5. Danylenko V. Ya. (1996) Osnovy dydzainu: navchalnii posibnyk [Fundamentals of Design]. Kyiv: IZMN. 92. [in Ukrainian].
6. King, C. (1997). An Encyclopedia of Sofas. London. 180 p.
7. Myhal, S., Buhaienko, Y., & Liubchenko, V. (1991). Atrybutsiia mebliv: navchalnii posibnyk [Furniture Attribution]. Lviv: Svit. 36. [in Ukrainian].
8. Myhal, S.P. (1999). Proektuvannia mebliv: navchalnii posibnyk [Furniture Design]. Lviv: Svit. 216. [in Ukrainian].
9. Mukhina, N. (2003). Istoriia mebliv. Epokhy ta styli [History of Furniture: Epochs and Styles]. Kyiv: KNUKiM. 284. [in Ukrainian].
10. Möller Renate. (2005). Möbel. Munich; Berlin: Deutscher Kunstverlag. 165 p.
11. Oliinyk, O.P., Hnatiuk, L.R., & Cherniavskyi, V.H. (2014). Konstruiuvannia mebliv ta obladnannia interieru: pidruchnyk [Design of Furniture and Interior Equipment]. Kyiv: NAU. 348. [in Ukrainian].
12. Simon Yates, (1989). An Encyclopedia of Tables. London. 128 p.
13. Simon Yates, (1988). An Encyclopedia of Chairs. London. 128 p.
14. Strilets, V. (2017). Vymogy do proektuvannia suchasnykh mebliv v zhytlovomu ta gromadskomu seredovyshchi [Requirements for the design of modern furniture in residential and public environments]. Arhitekturnyi vysnyk KNUBA: nauk.-virob. Zbirnyk, 11. 164–177. [in Ukrainian].
15. Strilets, V. (2017). Poniatiino-kategorialnii aparat suchasnogo dydzainu mebliv [Conceptual and categorical framework of modern furniture design]. Visnyk Natsionalnoi Akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1. 180–184. [in Ukrainian].
16. Slovnyk z dydzainu ta ergonomiky. (2009) [Dictionary of Design and Ergonomics]. Za red. V.O. Svirka. Kyiv: Ukrainskyi naukovy doslidnyi Instytut dydzainu i ergonomiky. Spilka Dydzaineriv Ukrainy. 131. [in Ukrainian].
17. Holmianskyi L., Shchypanov O. (1992). Dydzain: probnyi navchalnii posibnyk [Design: trial study guide]. Kyiv: Osvita, 207. [in Ukrainian].

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 7.01:159.937.5:069.12(477.85)«2026»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-38>

Мар'яна СТУДНИЦЬКА,
orcid.org/0000-0002-3758-9854
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії наук
(Львів, Україна) *m.studnytska@lnam.edu.ua*

СЕМІОТИКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЕКСПОЗИЦІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКИ «ДИВЛЯЧИСЬ У РОЗРИВИ IV» (Jam Factory Art Center 2026 року)

У статті досліджується семіотико-психологічний вимір сучасної галерейної експозиції на прикладі виставки «Дивлячись у розриви IV» (Jam Factory Art Center, 2026). Обґрунтовано, що в умовах тривалого воєнного конфлікту та глибоких соціокультурних розломів в Україні, мистецьке середовище трансформується з простору пасивної демонстрації об'єктів у динамічну знакову систему, що бере активну участь у процесах соціальної та психологічної медіації травматичного досвіду.

Автор стверджує, що традиційного мистецтвознавчого інструментарію недостатньо для опису складних внутрішніх процесів у трикутнику «глядач – художній об'єкт – кураторський наратив». Відтак, пропонується міждисциплінарний підхід, що синтезує семіотику тексту (У. Еко, Р. Барт), концепцію «символічних всесвітів» (Я. Вальсінер) та психоаналітичний дискурс (Ж. Лакан, Ю. Кристева). Виставка «Дивлячись у розриви IV» аналізується як репрезентативний кейс роботи з «відсутністю» та «порожнечою». Кураторський підхід Н. Кадана пропонує глядачеві інтертекстуальність «розривів», де втрачені ланки культурної пам'яті стають ключовими семами для прочитання сучасності.

У дослідженні деталізовано механізми того, як візуальні та просторові «розриви» функціонують на рівні індивідуальної психіки, дозволяючи реципієнту структурувати внутрішній хаос. Особлива увага приділяється питанню екзистенційної самотності: доведено, що семіотичне маркування «розриву» допомагає глядачеві долати ізоляцію, трансформуючи її на рівні психології сприйняття у колективне рефлексивне співпереживання. Аналізується роль кураторських рішень як інструменту збереження суб'єктності в часи радикальних історичних змін. Висновки підкреслюють, що сучасний галерейний простір стає «лімінальною зоною», де через роботу зі знаком і символом відбувається інтеграція травми у цілісний життєвий наратив особистості, що відкриває нові перспективи для психології мистецтва та сучасної семіотики.

Ключові слова: кураторський наратив Нікіти Кадана, дискурс травматичного досвіду, інтертекстуальність галерейної експозиції, семіотика мистецтва, психологічна медіація.

Mariana STUDNYTSKA,
orcid.org/0000-0002-3758-9854
Candidate of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art History and Theory
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) *m.studnytska@lnam.edu.ua*

SEMIOTIC-PSYCHOLOGICAL DIMENSION OF GALLERY EXPOSITION ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION «LOOKING INTO THE GAPS IV» (at Jam Factory Art Center, 2026)

The article explores the semiotic and psychological dimension of modern gallery exposition, using the exhibition «Looking into the Gaps IV» (Jam Factory Art Center, 2026) as a case study. It is substantiated that in the context of prolonged military conflict and profound socio-cultural ruptures in Ukraine, the art environment transforms from a space of passive object demonstration into a dynamic sign system that actively participates in the social and psychological mediation of traumatic experience.

The author argues that traditional art historical tools are insufficient to describe the complex internal processes within the «viewer – art object – curatorial narrative» triangle. Consequently, an interdisciplinary approach is proposed, synthesizing the semiotics of text (U. Eco, R. Barthes), the concept of «symbolic universes» (J. Valsiner), and psychoanalytic discourse (J. Lacan, J. Kristeva). The exhibition «Looking into the Gaps IV» is analyzed as a representative case of a strategy for working with «absence» and «emptiness». Nikita Kadan's curatorial approach offers the viewer an ornamentality of gaps, where lost links of cultural memory become key semes for reading the present.

The study details the mechanisms of how visual and spatial «gaps» function at the level of the individual psyche, allowing the recipient to structure internal chaos. Particular attention is paid to the issue of existential loneliness: it is proven that the semiotic marking of the «gap» helps the viewer overcome isolation, transforming it at the level of the psychology of perception into collective reflective empathy. The role of curatorial decisions as a tool for preserving subjectivity in times of radical historical change is analyzed. The findings emphasize that the gallery space becomes a «liminal zone», where through engagement with signs and symbols, the integration of trauma into the coherent life narrative of the individual occurs, opening new perspectives for the psychology of art and modern semiotics.

Key words: Nikita Kadan's curatorial narrative, discourse of traumatic experience, intertextuality of gallery exposition, semiotics of art, psychological mediation.

Постановка проблеми. В умовах тривалої війни та глибинних соціокультурних трансформацій в Україні традиційні форми мистецької репрезентації зазнають суттєвих змін. Мистецькі галереї перестають бути простором лише для естетичного споглядання, перетворюючись на динамічну систему психологічної та соціальної медіації з глядачем. Проте традиційний мистецтвознавчий інструментарій часто виявляється недостатнім для опису складних внутрішніх процесів, що відбуваються у взаємодії глядача, куратора та художнього об'єкта. Постає гостра потреба у міждисциплінарному дослідженні, яке б поєднало семіотичний аналіз візуальних кодів із психоаналітичним дискурсом для розуміння того, як саме галерейна експозиція допомагає особистості структурувати власну невизначеність, долати екзистенційну самотність та інтегрувати травматичний досвід у цілісний життєвий наратив.

Аналіз досліджень. Теоретичне підґрунтя дослідження базується на перетині класичної семіотики та сучасної культурної психології. Фундаментальні принципи функціонування знакових систем та ролі інтерпретатора закладені у працях У. Еко (Есо, 1979, 2021), який розглядає твір мистецтва як відкриту структуру («лабіринт»), та Р. Барта (Barthes, 1974), чия теорія кодів дозволяє деконструювати експозиційний простір як багаторівневий текст.

Психологічний вимір експозиції розкривається через концепцію «символічних всесвітів» Я. Вальсінера та С. Сальваторе (2019). Автори доводять, що в часи соціокультурних криз мистецтво стає медіатором, який допомагає особистості інтегрувати травматичний досвід через «лінії семіотичних сил». Психоаналітичний вектор дослідження спирається на ідеї Ж. Лакана (Lacan, 1969) щодо структури суб'єкта, «погляду» та «туше». Важливим для аналізу виставки «Дивлячись у розриви IV» є підхід Ю. Кристевої (Kristeva, 1980, 1986), яка пов'язує психологічні процеси з «аб'єкцією» та «семіотичним».

Особливості сучасного українського виставкового контексту висвітлені у працях К. Носко та В. Лук'янець (2026), які аналізують постать кура-

тора як медіатора смислів. Безпосередній мистецтвознавчий огляд виставки у Jam Factory Art Center написала А. Большакова (2026) для «Українського тижня», в якому актуалізує проблему самотності та «розривів» у сприйнятті війни.

Мета статті полягає у виявленні та теоретичному обґрунтуванні семіотико-психологічних механізмів формування експозиційного простору виставки «Дивлячись у розриви IV», а також в аналізі кураторської стратегії Нікити Кадана.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття суспільство глибоко змінилося, і культурні інституції відігравали у цьому процесі особливу роль. Зміни торкнулися таких культурних установ, як мистецькі галереї, що трансформувалися в значні публічні простори, які підтримують цінності, успадковані від попередніх поколінь, та утверджують нові культурні вартості. Була сформована нова комунікативна стратегія, що визначається терміном медіація, яка замінила традиційні форми роботи з відвідувачами. Взаємодія галереї з суспільством стає більш соціально спрямованою. У ній закладене розуміння важливості медіатора як арбітра, який аналізує непримиренні конфлікти, гармонізує діалог різних спільнот, відіграє важливу роль в осмисленні особливостей традиційних для мистецьких установ освітніх і комунікативних функцій.

Як медіативна система художня експозиція несе повідомлення, задає певну абстрактну систему, в якій закладені суттєві зв'язки з дійсністю сьогодення. У сфері галерейної комунікації виявляються особливі семантико-символічні тенденції, які дозволяють конструювати реальність. Таким чином, експозиція стає текстом, системою кодів, які відображають особливості культури і менталітету сьогодення.

Одним з наріжних понять теорії і практики побудови експозицій стає інтертекстуальний підхід, коли в результаті смислових асоціацій із текстами-попередниками формується складний міжтекстовий комунікативний простір.

Комунікативна взаємодія у сфері галерейної діяльності базується на вербальній мові та має семіотичне підґрунтя, що дозволяє трактувати екс-

позицію як знакову систему (Сошніков, 2018: 18). Галерейно-виставкова мова є особливим способом передавання інформації, первинним елементом якої є не слово, а арт-об'єкт з закладеними у ньому сенсами та емоціями. Автори експозиції, використовуючи особливості цієї комунікації, відтворюють картину світу, моделюють принципи організації реальної дійсності. За У. Еко поняття «текст» є ключовим для семіотики, він утворює дискурсивну єдність з багатозначною структурою, що утворює нові сенси. Світ культури таким чином постає як безмежний текст, що складається з текстів різного рівня (Еко, 1979b: 3–7).

Таким чином, маємо до справи з такою властивістю тексту як інтертекстуальність. Термін ввела Юлія Кристева (Kristeva, 1980: 66) для визначення загальної властивості текстів, втіленої в постійному діалозі та зв'язку між ними, завдяки яким тексти або їхні частини перехресно посиляються один на одного. Такий інтертекстуальний погляд на культурні явища, за Р. Бартом, підтверджує концепцію, що значення тексту не міститься в самому тексті, його створює реципієнт, ґрунтуючись не тільки на конкретному тексті, а на складній мережі текстів, що виникають у процесі читання (Копилова, 2022: 452). У. Еко впроваджує поняття «Енциклопедії» як мережі текстів і кодів, де візуальне та вербальне постійно посиляються одне на одного. Інтертекстуальність тут стає інструментом, за допомогою якого реципієнт актуалізує ці лексичні значення у візуальному ряді (Еко, 2021).

Культурно-психологічну семіотику як синтетичну науку, де людська психіка розглядається як безперервний процес творення та використання знаків, розробив Я. Вальсінер. На його думку, психічні процеси завжди орієнтовані на конструювання майбутнього через семіотичний механізм осмислення минулого (Salvatore et al., 2019: 25). За Вальсінером, мистецтво створює символи, які настільки емоційно насичені, що вони починають керувати поведінкою окремих груп людей. Це стає методом, за допомогою якого суспільство «кодує» свої цінності. Автор розглядає мистецтво як простір «Liminality» (пороговості), коли художня творчість дозволяє людині менш болісно пережити складні соціальні переходи (зокрема, від миру до війни), надаючи цим змінам символічного сенсу (Valsiner, 2025a: 56–57). Я. Вальсінер стверджує, що митці часто відчують майбутні соціальні зміни раніше від політиків чи науковців, і через свої роботи готують психіку людей до цих трансформацій (Valsiner, 2025b: 30).

У передмові до колективної монографії М. А. Кампілль стверджує, що культура – це не

набір правил, а сукупність «символічних всесвітів» (Symbolic Universes). Мистецтво дозволяє людині «перемикатися» між різними рівнями значень. У моменти соціальних криз (війна, пандемія), коли старі знаки втрачають сенс, саме через мистецькі символи людина зводить новий «символічний всесвіт», у якому вона вибудовує нові сенси (Campill, 2025: 5). Кампілль аргументує, що «символічні всесвіти» – це семіотичні системи, які постійно перебудовуються, коли людина стикається з новим досвідом. Мистецтво є тим інструментом, який дозволяє цим символічним універсумам розширюватися або змінюватися тоді, коли соціальна реальність стає надто складною або непередбачуваною.

Ключові постаті, які фактично вибудували фундамент для розуміння семіотико-психологічного виміру кожен у своїй сфері, довівши, що людина не просто використовує знаки, а «побудована» з них, – це психоаналітики Жак Лакан і Юлія Кристева та класики семіотики Ролан Барт та Умберто Еко.

Лакан здійснив революцію, заявивши: «Несвідоме структуроване як мова», перенісши ідеї семіотики у психоаналіз. Для нього синтом – це знак, а наше «Я» – це результат входження у Символічний порядок (світ мови та правил) (Борисова-Железна, 2016: 88). Кристева ввела поняття семіотичного (le sémiotique) як протиположного символічному. Семіотичний вимір для неї – це до-мовний рівень – ритми, інтонації, жести, пов'язані з тілесними імпульсами. Вона досліджує, як глибинні психічні процеси «прориваються» крізь жорстку структуру мови, що візуалізується в мистецтві в явищі аб'єкції (Kristeva, 1986: 24–25).

Барт, досліджуючи міфології повсякденного життя, у контексті семіотичного аналізу пояснив, як звичні речі стають знаками, що несуть приховані ідеологічні значення. Психологічний аспект дозволив авторові зробити висновок, що знаки працюють на рівні підсвідомих асоціацій, формуючи наші бажання, страхи та ідентичність через «коннотації» (Barthes, 1974). Еко розглядав культуру як цілісний процес комунікації, де все може бути знаком. На психологічному рівні У. Еко аналізував роль інтерпретатора, відтак для нього текст – це «лінива машина», яка запрацює лише тоді, коли психіка людини наповнить її власним досвідом та кодами (Еко, 1979a).

Таким чином, якщо психоаналітики (Лакан і Кристева) фокусуються на тому, як знаки формують нашу внутрішню глибину (суб'єктивність), то Барт та Еко пояснюють, як ми взаємодіємо із зовнішнім світом знаків, що нас оточує.

У львівському культурному просторі Jam

Factory Art Center у квітні-травні 2026 р. відбувалася четверта частина виставкового проєкту художника та куратора Нікіти Кадана «Дивлячись у розриви». Перша з серії таких виставок, що відбувалися протягом останніх років, експонувалася у Voloshyn Gallery (2024), друга – у дніпровській галереї «Артсвіт» (2025). Третю виставку показували за межами України – в Польщі, Берліні та Токіо взимку 2026 р. (Большакова, 2026).

«Історія українського мистецтва – це розірвана історія і, водночас, історія розривів. Перервані оповіді, знищені твори, репресовані автор(к)и, гучне мовчання, переписування минулого згідно зі щоразу новою панівною ідеологією, трагедії конформізму та віртуозність самовиправдання, ламання себе через коліно, перевзування у повітрі, зміна імені на півдорозі, розщеплення особистості. Або мученицьке самоспалення із подальшим перетворенням попелу на бронзу. А бронза, як відомо, щоразу краде у попелу його сенс. Чи можливо вештатись ландшафтом катастрофи? Чи є фланери на кривавих землях? Відповідь цієї виставки ствердна» – пояснює Н. Кадан у кураторському тексті. (Большакова, 2026).

Р. Барт у структурі комунікативного тексту виділяє мовне повідомлення, основою якого є певний код. Мовне повідомлення виконує функцію утвердження та підкріплення сенсу комунікативного тексту, обмежуючи безліч смислів, що виникають при сприйнятті візуальних образів. У виставці «Дивлячись у розриви» така роль покладена на саму назву мистецької акції, а також кураторський текст, що звужуючи поле полісемічності мистецтва, вказує на конкретний код – трагедію, розрив та насильство, а також перетворює споглядання на акт дослідження травми. Фактично, текст тут конструє інтелектуальний простір, у якому мистецькі твори як цільний експозиційний об'єкт починають промовляти як «українська історія».

У межах виставки «Дивлячись у розриви», концепція «смерті автора» Р. Барта набуває специфічного, подекуди трагічного забарвлення. Для Барта «смерть автора» – це звільнення тексту від диктату творця, щоб дати свободу читачеві, задля того щоб текст жив у безлічі інтерпретацій (Barthes, 1977: 148). Проте в історії українського мистецтва, про яку згадує Кадан, «смерть автора» часто була фізичною або політичною (репресії, знищення творів). Автор зникає в «розриві» історії, і глядач стикається не з багатозначністю, а з порожнечою (відсутністю творів або пам'яті про них).

Куратор Н. Кадан усвідомлено надає право глядачеві бути «читачем», який зшиватиме розірвані

оповіді, зводитиме до купи цитати з різних епох, що вступають у діалог у просторі виставки. Саме кураторський текст не дає глядачеві загубитися в «ландшафті катастрофи», а мовне повідомлення задає етичну рамку: ми не просто дивимося на об'єкти, ми свідчимо про розрив, намагаючись віднайти цілісність там, де автор був примусово стертий з історії.

Це справді глибокий проєкт, який через метафору «розривів» допомагає відчутти тяглість української культури навіть тоді, коли вона здається фрагментарною. Підхід Нікіти Кадана спрямований на те, щоб за допомогою артоб'єктів створити діалог між минулим і теперішнім, коли роботи шістдесятників чи представників «Нової хвилі» раптом починають резонувати з рефлексіями на сучасну війну. В цій експозиції інтертекстуальність набуває статусу універсального всеохопного поняття, адже при такому трактуванні українське мистецтво перетворилося на єдиний «інтертекст», що слугує претекстом для сучасного тексту, який ще перебуває у стані написання. Зі слів куратора випливає, що такий підхід є усвідомленим, а не інтуїтивним: «Виставка... може доволі легко постати із плину життя, виникнути як реакція, як такий собі скрик. Це «відкладена спонтанність», але в проміжку ти встигаєш співвіднести свій досвід із досвідом багатьох» (Носко, 2026: 113).

Інсталяція «Ми залишимося з вами» задає тон усій виставці, бо підкреслює радикальність жесту Н. Кадана, як куратора та художника: він перетворює експозиційний простір на місце незручної зустрічі. Звук пневматичного механізму стає своєрідним метрономом нашої реальності – це не просто експонат, а фізичне нагадування про те, що війна буквально вкарбовується в тіло суспільства. За Лаканом – це «туше», в мистецькій експозиції – момент, коли глядач «спотикається» об твір. Це не естетичне задоволення, а раптовий шок від реальності. Лаканівське «Реальне» є тим, що лежить по той бік мови, травматичний залишок, який неможливо усвідомити та проговорити (Борисова-Железнова, 2016: 88). Зустріч з «Реальним» завжди відбувається невчасно, а «туше» унаочнює тріщину в системі та діє блискавично як ляпас або раптове пробудження.

Пневматичний «постріл» протеза діє на дораціональному рівні. Це не текст, який можна прочитати й забути, це фізичний стрес, який змушує відвідувача здригнутися. Це імітація ПТСР-досвіду, що допомагає цивільному глядачу хоча б на мить відчутти «розрив», у якому живуть інші. Водночас протез – це перший експонат, який дозволяє глядачеві подивитися у розриви, адже він є симво-

лом втраченого, того, чого вже немає. Арт-об'єкт допомагає заповнити порожнечу пам'яті чи тіла, виконує функцію, яка, на думку Ж. Лакана, є першочерговою для мистецтва – заповнення пустки, що змушує глядача залишитися віч на віч з власною тривогою (Борисова-Железна, 2016: 88).

Огляд виставки розпочинається зі стіни, експозицію якої сформував медіахудожник і дослідник українського мистецтва «Нової хвилі» Андрій Бояров, що фактично став «співавтором» мультимедійного тексту, а його короткий авторський текст – прологом до всієї мистецької акції. Готуючись до проєкту, Бояров натрапив у власному архіві на ключову тезу польсько-французького історика мистецтва Анджея Туrowsькі: «Мистецтво не виникає з позитиву світу, радше з його розриву».

Ця ідея розгортається в мережу особистих і культурних асоціацій. А. Бояров майстерно поєднує локальні постаті (Галина Жегульська, Мирослав Ягода, Ярослав Футимський, Станіслав Турина, Олександр Аксінін) зі світовими класиками. Найцікавіше тут порівняння львівського експресіоніста Мирослава Ягоди з британським візіонером Вільямом Блейком. Обоє об'єднує синтез поезії та живопису, а також робота з граничними станами людської психіки.

Сам Ягода, легендарна постать львівського андеграунду, представлений кількома роботами на папері. Його експресивний малюнок кінця 1980-х рр., де людська постать буквально розпадається на окремі лінії, та обпалений аркуш із фрагментом портрета втілюють стан емоційного зламу. Цю лінію доповнюють геометричні шовкодруки Г. Жегульської, а також гравюри О. Аксініна, постать якого додає експозиції метафізичної глибини, де львівське інтелектуальне мистецтво раптово опиняється в єдиному просторі з глобальною історією культури.

Після поверхні, заповненої окремими роботами Павла Макова, де деталізовані лабіринти й утопічні сади задають ритм відстороненого споглядання, експозиція раптово переходить до «великої стіни», композиція якої побудована на методі «салонної розвіски», який Нікіта Кадан запозичує з власної серії «Розриви» у Voloshyn Gallery, перетворюючи перегляд на фізичний досвід: глядач змушений присідати або задирати голову, щоб розгледіти деталі. Куратор використовує його, щоб зруйнувати ієрархію між знайомими митцями та забутими іменами.

Стіна стає місцем зустрічі непокєднаних, на перший погляд, світів. Фотографії Михайла Палінчака з декупованої Київщини виступають жорстким документальним каркасом, що не дає

виставці зануритися у минуле. Поруч із концептуальною графікою Юрія Лейдермана, Мирослава Ягоди й Антона Саєнка – художників, що працюють із мовою та порожнечою, раптово з'являється наївний і водночас космічний малюнок Марії Приймаченко. Колажі Юрія Іздрика та графіка Сергія Ануфрієва повертають нас у минуле, нагадуючи про мистецтво в умовах розпаду імперії. Робота С. Наріман-Кизи додає сюди кримськотатарський голос, розширюючи географію нашої спільної самотності. Фото-документація перформансу Федора Тетяничка (Фрипуля) на Андріївському узвозі кінця 80-х рр. стає точкою відліку – моментом, коли мистецтво вперше масово вийшло на вулиці, ще не знаючи, яку складну історію йому доведеться збирати до купи наступні тридцять років.

Перед нами інтертекстуальна мережа, де кожен митець є вузлом у спільній пам'яті. Глядач виступає співавтором колективного тексту, адже куратор не дає готових відповідей чи лінійних підказок. Відсутність маркування зв'язків змушує нас самотійно шукати сенс у цьому «шумі» імен та зображень.

І ось експозиція знову сповільнює свій темп, залишаючи великі «розриви» поміж картинами, фіксуючи глибокий і трагічний мистецький зв'язок між двома поколіннями українських художників. Тут привертають увагу кілька ключових моментів, що підкреслюють символізм усієї експозиції: перерване життя та болючі втрати для української культури. Олег Голосій помер молодим, ставши легендою «Нової хвилі», а Маргарита Половінко, для якої він був орієнтиром, загинула у квітні 2025 р., захищаючи Україну. Це робить їхній «діалог» на стіні пам'ятником втраченому потенціалу цілих поколінь, сплітаючи долі в одну історію про ціну нашої ідентичності. Наведені в кураторському тексті роздуми художниці про те, чи пішов би Голосій на фронт, отримують відповідь у реальному житті: його брат Денис, зображений на полотні «Братик», зараз воює в лавах ЗСУ (Большакова, 2026).

Центральною для експозиції «Розривів» є великоформатна картина О. Голосія «Берег», що постає лімінальним часопростором сучасної України – це рух крізь невідоме та болісне «переродження» нації, яке відбувалося тоді, а також тут і тепер. Автор вдався до композиційного засобу ефекту присутності, перетворюючи глядача на пасажера, що стоїть на палубі, а отже з пасивного спостерігача на безпосереднього учасника подій. Корабель стає спільним для всіх нас простором, спільною долею, спільною відповідальністю. Мистецтво Голосія долає час і дистанцію

між поколіннями: робота, написана десятиліття тому, резонує з сьогоденням, сучасним досвідом ініціації та боротьби. Усвідомлення єдності приходить через розуміння того, що «ніс корабля» спрямований у майбутнє зусиллями тих, що творили культуру тоді, й тих, хто захищає її зараз. Це є візуальним підтвердженням того, що велика спільнота народжується саме в такі моменти, коли мистецтво, війна та особиста жертва зливаються в одну нерозривну лінію.

В останньому експозиційному просторі кураторська концепція Нікіти Кадана переплітає різні покоління українських митців через образ дерева: від містичного споглядання до трагічного усвідомлення його вразливості та водночас сили. Для класика Закарпатської художньої школи Павла Бездіра ліс – це герметичний світ духовної архітектури за зачиненими дверима радянського монізму. Олег Перковський трактує ліс як свідчення, а його кадри моху або гілки, що пробиває бетон, зроблені на телефон під час служби, стають символом тихого, але неминучого тривання життя всупереч драмі війни. Антон Ткаченко у картині «Крізь вікно студії» споглядає опалений стовбур, що сприймається як пряма мова про фізичне нищення. Жанна Кадірова за допомогою камуфляжу на стовбурах дегуманізує дерево, роблячи його частиною військової логістики. Черговим лаканівським «туше» сприймається робота Павла Ковача, військовослужбовця, обов'язком якого є реєстрація зниклих безвісти. На листі його «дерева смерті та надії» нанесені номери зниклих безвісти – надзвичайно сильний жест меморіалізації. У цьому просторі дерево перестає бути просто пейзажем, воно стає архівом: пам'яті, війни, несвободи та виживання.

Експозиція побудована таким чином, що низка ключових творів застає глядача зненацька, перетворюючи його з суб'єкта, який розглядає об'єкт, на об'єкт для мистецького твору, що дивиться на нього. Такі композиції вибудовують потужну лаканівську «пастку для Погляду», де кожен об'єкт стає точкою зустрічі з Реальною травмою – тілесною й історичною. На фото із серії «Скульптурні» Марти Сирко травмоване тіло військового приковуючи Погляд примушує глядача зіткнутися з крихкістю власної тілесності.

Робота Давида Чичкана «Леся Українка і стрічки її боротьби» з огляду на новину про загибель автора змінила свій статус. Вона стала Поглядом того, кого більше немає: картина «дивиться» на нас із площини завершеної долі, створюючи катарсис через болісне усвідомлення неможливості діалогу.

Олександр Гнилицький («Сіль-перець») з віддзеркаленим автопортретом на блискучій поверхні покритишки набору для спецій – це радикальне втілення ідей Лакана. Дзеркальна поверхня буквально повертає «Погляд глядача» назад, коли він натикається на «Погляд автора», що нагадує про смерть, трансгресію та неможливість бути повністю «цілісним». У цьому контексті побутовий предмет стає пасткою: він заманює своєю декоративністю, «ловить» Погляд і змушує зустрітися з Несвідомим. Таке мистецтво працює як мовчазний аналітик, змушуючи дивитися глядача не на полотно, а у власне Несвідоме, де застигли страх війни, пам'ять про померлих та усвідомлення власної смертності (Жижек, 2022: 218–219).

Через оптику «аб'єкції» Юлії Кристевой виставка Нікіти Кадана досліджує тілесну реакцію на катастрофу та меланхолію. Кристева описує «аб'єкт» як щось, що викликає відразу, оскільки порушує кордони між «я» і «світом» (наприклад, кров, труп, руїни). Це те, що ми відкидаємо, щоб зберегти свою цілісність (Кристєва, 2005). Арт-об'єкт з наслідками війни, з руйнацією, брудом і нечистотами – це і є зустріч з аб'єктом. Виставка не ретушує травму, а виставляє її як частину нашого ландшафту, що змушує глядача визнати: те, що було зруйноване або «відірване», досі є частиною нашого колективного тіла. Водночас мистецька форма, яка веде «діалог з безоднею» дозволяє глядачеві залишатися при тямі, перетворюючи внутрішню темряву на культурні смисли.

У цьому контексті показовою є робота Андрія Сагайдаковського «Це не мішок», в якій чорний поліетиленовий пакет для трупів СВО-солдатів, що мав би приховувати розпад, сам стає матерією. Це «лібідинальна шкіра» Ліотара, яка є ідентичною сама собі, транслуючи відсутність межі між буттям та небуттям. Голова Саддама Хусейна, що гойдається на вітрі (Юрій Лейдерман), фотографії «Скульптурні» (Марта Сирко) – це пряме зіткнення з образом мертвого або спотвореного тіла, яке в культурі зазвичай табується або естетизується. Коли Лейдерман працює із тілесністю через мистецьку форму, то позбавляє глядача дистанції: труп перестає бути «новиною в медіа», а стає фізичною присутністю у виставковому залі. Практики Ягоди, Сирко та Лейдермана часто звертаються до «нечистих» або маргінальних станів, до роботи з пам'яттю, яка не хоче бути стерильною, повертаючи її в простір культури через біль.

Виставка Кадана фактично скасовує терапевтичну функцію мистецтва. Вона не лікує, а легітимізує травму, роблячи її частиною нашого повсяк-

денного ландшафту. Аб'єкт тут не відкидається, а інтегрується в ідентичність: ми – це і є наші руїни.

Висновки. В умовах війни сучасна галерейна експозиція трансформується з пасивного показу об'єктів у динамічну знакову систему, яка допомагає глядачеві осмислювати та інтегрувати травматичний досвід. Сукупність засобів реалізації категорії інтертекстуальності утворює єдиний інтертекст виставки «Дивлячись у розриви IV», який забезпечує динаміку загальної текстової семантики та структурно-зміс-

тову цілісність експозиційного тексту. Поєднання психології мистецтва та семіотики дозволяє кураторові експозиції аналізувати, як саме знаки та символи формують нашу психіку та як психіка наділяє сенсом візуальний текст. Н. Кадан діє як «перекладач» між художником і глядачем, вибудовуючи контекст, який дозволяє наділити мистецький твір новими конотаціями, що не завжди закладалися самим автором, і генерує в експозиції як цільному художньо-культурному об'єкті актуальні суспільні значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Большакова А. Самотність художників і самотність глядачів: виставка «Дивлячись у розриви IV» у Jam Factory Art Center. *Українська правда. Життя*. 2026. URL: pravda.com.ua (дата звернення: 25.04.2026).
2. Борисова-Железна К. Культура і особистість в психоаналітичному дискурсі теорії Жака Лакана. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2016. № 1–2. С. 83–91.
3. Жижек С. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / пер. з англ. П. Швед. Київ : Комубук, 2022. 320 с.
4. Копилова С. Ремінісценція як засіб формоутворення експозиції. *Матеріали конференцій МЦНД*. Чернівці, 2022. С. 452–458. DOI: 10.36074/mcnd-26.08.2022.article.43
5. Крістева Ю. Сили жаху. Есей про відразу. Незалежний культурологічний часопис «І». Львів, 2005. <https://www.ji.lviv.ua/n37texts/37-zmist.htm>
6. Лакан Ж. Психоаналітичний акт (1969). URL: lacaniens.org.ua (дата звернення: 25.04.2026).
7. Носко К., Лук'янець В. Де кураторство. Художник як куратор та куратор як художник. Харків : ist publishing, 2026. 244 с.
8. Сошніков А. Семіотична мова музейної експозиції. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Харків, 2018. № 5. С. 17–22.
9. Barthes R. The Death of the Author. *Image-Music-Text: Roland Barthes Essays*. Translated by Stephen Heath. London : Fontana 1977, P. 142–148.
10. Barthes R. S/Z: An Essay / transl. by R. Miller. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. 271 p.
11. Campill M. A. Symbolic Universes in Transition: Value of Art and Artist. *The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions*. Springer, 2025. P. 3–13. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_1
12. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 371 p.
13. Eco U. From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation. Harvard University Press, 2021. 640 p. DOI: 10.4159/harvard.9780674728172. URL: <https://www.perlego.com/book/1147695/from-the-tree-to-the-labyrinth-historical-studies-on-the-sign-and-interpretation-pdf> (дата звернення: 25.04.2026).
14. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 288 p.
15. Kristeva J. Desire in language: a semiotic approach to literature and art / ed. by L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1980. 350 p.
16. Kristeva J. The Kristeva reader / ed. by T. Moi. New York : Columbia University Press, 1986. 327 p.
17. Salvatore S., Valsiner J., Veltri G. A. The Theoretical and Methodological Framework. *Semiotic Cultural Psychology, Symbolic Universes and Lines of Semiotic Forces. Symbolic Universes in Time of (Post)Crisis: the future of European societies*. Springer, 2019. P. 25–49. DOI: 10.1007/978-3-030-19497-0_2
18. Valsiner J. A Head on a Plate: The Making of a Social Representation. *The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions*. Springer, 2025. P. 31–57. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_3
19. Valsiner J. The Making of a Heroine: The Power of Beauty. *The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions*. Springer, 2025. P. 17–30. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_2

REFERENCES

1. Bolshakova A. (2026) Samotnist khudozhnykiv i samotnist hliadachiv: vystavka «Dyvliachys u rozryvy IV» u Jam Factory Art Center. [Loneliness of artists and loneliness of viewers: the exhibition «Looking into the Gaps IV» at the Jam Factory Art Center]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. URL: pravda.com.ua [in Ukrainian].
2. Borysova-Zheliezna K. (2016) Kultura i osobystist v psykhoanalitichnomu dyskursi teorii Zhaka Lakana. [Culture and personality in the psychoanalytic discourse of Jacques Lacan's theory]. *Multiversum. Filosofskyi almanakh*, (1–2). 83–91. [in Ukrainian].
3. Zhyzhhek S. (2022) Pohliad navskis. Vstup do teorii Zhaka Lakana cherez populiarnu kulturu. [Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture]. Kyiv: Komubuk. 320. [in Ukrainian].
4. Kopylova S. (2022) Reministsentsiia yak zasib formoutvorennia ekspozytsii. [Reminiscence as a means of forming an exhibition]. *Materialy konferentsii MTSND. Chernivtsi*. 452–458. DOI: 10.36074/mcnd-26.08.2022.article.43 [in Ukrainian].

5. Kristieva Yu. (2005) Syly zhakhu. Esei pro vidrazu [Powers of Horror. An Essay on Abjection]. Nezalezhnyi kulturolohiichnyi chasopys «Yi». Lviv. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n37texts/37-zmist.htm> [in Ukrainian].
6. Lakan Zh. (1969) Psykhoanalitichnyi akt. [The psychoanalytic act]. URL: lacaniens.org.ua [in Ukrainian].
7. Nosko K., Lukianets V. (2026) De kuratorstvo. Khudozhnyk yak kurator ta kurator yak khudozhnyk. [Where is curating. Artist as curator and curator as artist]. Kharkiv: ist publishing. 244. [in Ukrainian].
8. Soshnikov A. (2018) Semiotychna mova muzeinoi ekspozytsii. [Semiotic language of museum exhibition]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Kharkiv, (5). 17–22. [in Ukrainian].
9. Barthes R. (1977). The Death of the Author. Image-Music-Text: Roland Barthes Essays. Translated by Stephen Heath. London : Fontana. 142–148.
10. Barthes R. (1974) S/Z: An Essay. (R. Miller, Trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux. 271.
11. Campill M. A. (2025) Symbolic Universes in Transition: Value of Art and Artist. The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions. Springer. 3–13.
12. Eco U. (1979) A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press. 371.
13. Eco U. (2021) From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation. Harvard University Press. 640. DOI: 10.4159/harvard.9780674728172.
14. Eco U. (1979) The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press. 288.
15. Kristeva J. (1980) Desire in language: a semiotic approach to literature and art. (L. S. Roudiez, Ed.). New York: Columbia University Press.
16. Kristeva J. (1986) The Kristeva reader. (T. Moi, Ed.). New York: Columbia University Press. 350.
17. Salvatore S., Valsiner J., Veltri G. A. (2019) The Theoretical and Methodological Framework. Semiotic Cultural Psychology, Symbolic Universes and Lines of Semiotic Forces. Symbolic Universes in Time of (Post)Crisis: the future of European societies. Springer. 25–49. DOI: 10.1007/978-3-030-19497-0_2
18. Valsiner J. (2025) A Head on a Plate: The Making of a Social Representation. The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions. Springer. 31–57. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_3
19. Valsiner J. (2025) The Making of a Heroine: The Power of Beauty. The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions. Springer. 17–30. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_2

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 78.071.2:37.015.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-39>

Олексій ТАРАН,
 orcid.org/0009-0000-5667-5152,
 магістр музичного мистецтва,
 викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності
 Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
 (Київ, Україна), taranoleksij1991@gmail.com

СУЧАСНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ІНСТРУМЕНТ МОТИВАЦІЇ ТА ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ СТАБІЛІЗАЦІЇ УЧНІВ КЛАСУ ГІТАРИ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

Стаття присвячена педагогічно обґрунтованому використанню сучасного репертуару у класі гітари як засобу мотивації та психоемоційної стабілізації учнів мистецьких шкіл в умовах воєнного стану. Актуальність дослідження зумовлена зростанням рівня хронічного стресу серед дітей шкільного віку в Україні, тоді як традиційні підходи до музичного навчання, орієнтовані виключно на технічний результат, виявляються недостатньо ефективними в умовах тривалого збройного конфлікту.

Дослідження має теоретичний характер; використано методи аналізу та синтезу наукової літератури з музичної педагогіки, психології музики та травма-інформованої освіти, а також порівняльний аналіз репертуарних підходів і узагальнення педагогічного досвіду.

Запропоновано авторське трактування поняття «сучасний репертуар» як функціональної, а не хронологічної категорії, що охоплює будь-який матеріал, актуальний для конкретного учня в культурному, емоційному та особистісно-ціннісному вимірах; в умовах воєнного часу до стандартних критеріїв добору додається обов'язковий критерій емоційної безпечності матеріалу.

Виокремлено та обґрунтовано чотири взаємопов'язані функції такого репертуару: мотиваційну (через ідентифікацію учня з матеріалом і відчуття автономії), терапевтичну (через механізми емоційної регуляції – зокрема епізодичну пам'ять і ритмічне захоплення), стабілізаційну (через передбачуваність знайомого матеріалу як нейробіологічного ресурсу) та освітню (через соціокультурну актуальність, що підвищує увагу до деталей виконання). Розроблено диференційовану репертуарну модель для початкового, середнього і вищого рівнів підготовки з наскрізним акцентом на сучасній і класичній українській музиці як інструменті формування культурної ідентичності та психологічної стійкості. Методичні підходи спираються на принципи травма-інформованої педагогіки: ізо-принцип, поурочну діагностику психоемоційного стану учня, передбачувану чотириблокову структуру заняття та реальний вибір репертуару. Практична цінність дослідження полягає у можливості безпосереднього застосування запропонованих підходів у роботі педагогів класів гітари мистецьких шкіл України.

Ключові слова: гітарна педагогіка, сучасний репертуар, психоемоційна стабілізація, травма-інформована освіта, ізо-принцип, воєнний стан, мистецька школа.

Oleksii TARAN,
 orcid.org/0009-0000-5667-5152,
 Master of Musical Arts,
 Lecturer at the Department of Instrumental Performance Mastery,
 Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University
 (Kyiv, Ukraine), taranoleksij1991@gmail.com

CONTEMPORARY REPERTOIRE AS A TOOL FOR MOTIVATION AND PSYCHO-EMOTIONAL STABILISATION OF GUITAR STUDENTS IN WARTIME

The article addresses the pedagogically grounded use of contemporary repertoire in guitar classes as a means of motivating and supporting the psychoemotional stability of arts school students under wartime conditions. The relevance of the study is driven by rising levels of chronic stress among school-age children in Ukraine, while traditional approaches to music education – focused exclusively on technical outcomes – prove insufficiently effective in the context of prolonged armed conflict.

The study is theoretical in nature; it employs methods of analysis and synthesis of scholarly literature in music pedagogy, music psychology, and trauma-informed education, as well as comparative analysis of repertoire approaches and generalization of pedagogical experience.

The article proposes an original interpretation of "contemporary repertoire" as a functional rather than chronological category, encompassing any material relevant to a given student in cultural, emotional, and personal-value dimensions; under wartime conditions, emotional safety is introduced as a mandatory additional selection criterion.

Four interrelated functions of such repertoire are identified and substantiated: motivational (through student identification with the material and a sense of autonomy), therapeutic (through emotional regulation mechanisms, including episodic memory and rhythmic entrainment), stabilizing (through the predictability of familiar material as a neurobiological resource), and educational (through sociocultural relevance, which enhances attention to performance detail). A differentiated repertoire model is developed for beginner, intermediate, and advanced levels, with a consistent emphasis on contemporary and classical Ukrainian music as a tool for building cultural identity and psychological resilience. The methodological approaches draw on trauma-informed pedagogy: the iso-principle, lesson-by-lesson assessment of the student's psychoemotional state, a predictable four-block lesson structure, and genuine repertoire choice. The practical value of the study lies in the direct applicability of the proposed approaches by guitar teachers in Ukrainian arts schools.

Key words: guitar pedagogy, contemporary repertoire, psycho-emotional stabilisation, trauma-informed education, iso-principle, wartime, arts school.

Постановка проблеми. Повномасштабна збройна агресія Росії проти України кардинально змінила психоемоційний стан дітей шкільного віку. Згідно з даними сімейного дослідження Rating Group і UNICEF, проведеного за технологією Family 360° у жовтні 2025 р. та охопившого понад 1 500 дітей і підлітків віком 10–18 років, частка дітей із високим або підвищеним рівнем стресу зросла з 27% (осінь 2024 р.) до 37% (Rating Group, UNICEF, 2025). Найбільш уразливими виявилися дівчата віком 10–13 років: у 40% із них емоційне напруження за рік посилювалося. Дослідники фіксують характерну динаміку: у дітей із підвищеним стресом домінують розчарування, хвилювання та втома, тоді як у дітей, чий стрес знизився, частіше присутні радість, спокій і зацікавленість.

Суттєвим чинником ризику є емоційна трансмісія в родині: у кожній п'ятій сім'ї домінуючий емоційний стан батьків і дітей збігається – найчастіше це тривога. Натомість дослідження виявило і захисні чинники: 68% дітей, які мають улюблене заняття або хобі, демонструють нижчий рівень стресу, а наявність спільного з батьками захоплення підвищує стресостійкість як дітей (57%), так і дорослих (64%). Це підтверджує: регулярна творча діяльність, зокрема заняття музикою, є не розкішшю, а педагогічною необхідністю в умовах хронічного стресу.

На противагу цій тривожній тенденції наукові дослідження переконливо засвідчують, що музичне навчання є дієвим ресурсом психоемоційної підтримки дітей. Мета-аналіз de Witte et al. (2020), що охопив 104 рандомізованих контрольованих дослідження, підтвердив значущий ефект музичних інтервенцій на зниження стресу – як за фізіологічними, так і за психологічними показниками. Окремі дослідження підтверджують, що регулярні музичні заняття сприяють розвитку емоційної регуляції та резиліентності у дітей і підлітків (Geipel et al., 2018).

Під час ізраїльсько-хамаської війни музична освіта, за оцінками педагогів, відіграла значну роль у емоційній підтримці учнів і збереженні їхньої залученості попри обставини значних потрясінь (Azaryahu, 2025). Схожий захисний ефект зафіксовано і в українському контексті: науковці Українського католицького університету встановили зв'язок між участю у культурних і музичних подіях та показниками психологічного благополуччя в умовах збройного конфлікту (Shyroka, Kuziy, 2025).

Отже, музика є не лише мистецьким, а й педагогічно-терапевтичним ресурсом – особливо в умовах, коли традиційні підходи, орієнтовані виключно на технічний результат, виявляються педагогічно недостатніми. Центральним інструментом цього впливу є репертуар – музичний матеріал, емоційно та культурно актуальний для учня. Педагогічно обґрунтованих підходів до добору такого репертуару у класі гітари в умовах воєнного часу в українській науковій літературі практично не розроблено – і саме ця прогалина визначає актуальність дослідження.

Аналіз досліджень. Проблема мотивації у музичному навчанні знайшла ґрунтовне висвітлення у дослідженнях Hallam та Himonides (2022): автори демонструють, що внутрішня мотивація формується за умови узгодженості між цілями учня і навчальним середовищем, а матеріал з популярної музики суттєво підвищує залученість, особливо в учнів із нижчим рівнем підготовки. Механізми емоційного впливу музики систематизовано у монографії Juslin та Sloboda (2010); виокремлені авторами епізодична пам'ять і ритмічне захоплення мають безпосереднє значення для педагогічної роботи в умовах хронічного стресу. Теоретичні основи музичної освіти в українському контексті розроблено у працях Ростовського (2011) та Олексюк (2013).

Окремий напрям утворюють дослідження травма-інформованої музичної освіти (trauma-

informed music education). Bradley та Hess (2022) узагальнюють підходи до роботи з учнями, що мають травматичний досвід; Kramer та Berger (2025) систематизують ці підходи стосовно музичних інтервенцій в освітніх закладах. Azaryahu (2025) дослідила роль музичної освіти під час збройного конфлікту в Ізраїлі і підтвердила, що музичні заняття залишаються ресурсом підтримки учнів навіть в умовах воєнних дій. Shiroka et al. (2025) проаналізували терапевтичні принципи музичних подій в умовах воєнного стану в Україні. Психоемоційний стан учасників освітнього процесу в умовах воєнного стану досліджувала Ілічук (2023). Попри широку доказову базу щодо терапевтичного потенціалу музики загалом, у науковій літературі практично відсутні дослідження, присвячені репертуарній політиці та методиці роботи у класі гітари в умовах воєнного часу. Саме ця прогалина і визначає мету пропонованого дослідження.

Мета статті – комплексний аналіз ролі сучасного репертуару у класі гітари та розробка методичних підходів до його застосування в умовах воєнного стану з урахуванням психоемоційних потреб учнів. Дослідження має теоретичний характер і ґрунтується на міждисциплінарному підході (музична педагогіка, психологія музики, травма-інформована освіта): використано методи аналізу і синтезу наукової літератури, порівняльний аналіз репертуарних підходів та узагальнення педагогічного досвіду; застосовано теоретичне моделювання для розробки репертуарної моделі й концептуальний аналіз поняття «сучасний репертуар».

Для досягнення мети поставлено такі завдання: 1) визначити поняття «сучасний репертуар» як педагогічну категорію; 2) обґрунтувати його психолого-педагогічне значення в умовах воєнного часу; 3) розробити диференційовану репертуарну модель за рівнями підготовки; 4) запропонувати методичні підходи на засадах травма-інформованої педагогіки.

Виклад основного матеріалу.

1. Поняття «сучасного репертуару» у класі гітари.

«Сучасний репертуар» у педагогічній практиці – це функціональна, а не хронологічна категорія. Ключовий критерій – не рік написання твору, а ступінь його резонансності з внутрішнім світом конкретного учня в культурному, емоційному та комунікативному аспектах (Ростовський, 2011:56). До цього репертуару належать: твори композиторів ХХ–ХХІ ст.; популярна музика в педагогічно адаптованому вигляді; саундтреки до фільмів і відеоігор; сучасна українська музика; кросовер-аранжування.

В умовах воєнного часу до стандартних критеріїв добору додається ще один – емоційна безпечність матеріалу. Певні теми, тексти або тональні характеристики можуть бути тригерами для учнів із травматичним досвідом. Педагогу доцільно враховувати цей аспект при плануванні репертуару.

2. Психолого-педагогічне значення сучасного репертуару. Психоемоційний стан учнів в умовах воєнного стану зазнав суттєвих змін, що проявляється у послабленні навчальної мотивації та погіршенні результатів навчання (Ілічук, 2023). Сучасний репертуар здатен виконувати чотири взаємопов'язані функції.

Мотиваційна функція. Якщо цілі учня і цілі освітньої системи узгоджені, навчання є ефективним; якщо ні – учень відчуває відчуженість (Hallam, Himonides, 2022). Сучасний репертуар виконує роль «містка» між академічними завданнями і внутрішнім світом учня. Проект Musical Futures засвідчив: навчання на основі популярної музики підвищує мотивацію, зосередженість та участь учнів, особливо середнього і нижчого рівнів підготовки (Hallam, Himonides, 2022). Участь у музичних активностях зміцнює емоційний зв'язок з навчанням і допомагає учням розвивати музичну ідентичність (Creech et al., 2020).

Терапевтична функція. Відповідно до систематизації, здійсненої Juslin та Sloboda (2010), вплив музики на емоційний стан людини реалізується через кілька паралельних механізмів. Для педагогічної практики в умовах воєнного стану особливу цінність становлять два з них: механізм епізодичної пам'яті, завдяки якому знайома музика активує позитивні спогади і чинить стабілізуючий ефект, та ритмічне захоплення – мимовільна синхронізація фізіологічного ритму організму з музичним пульсом, що сприяє зниженню рівня тривоги. Знання про ці механізми дає педагогу можливість здійснювати обґрунтований і цілеспрямований добір репертуарного матеріалу (Hallam, 2010).

Стабілізаційна функція. В умовах VUCA-середовища (Volatility, Uncertainty, Complexity, Ambiguity), яке характеризує сучасну воєнну реальність, передбачуваність набуває самостійного психологічного значення. Тривала активізація стресових систем негативно впливає на нейропластичний розвиток і ускладнює навчання (Bauman-Field, 2024). Регулярне заняття зі знайомим репертуаром виконує нейробіологічну функцію: воно поступово знижує фоновий рівень збудження нервової системи. Емоційна передбачуваність музичного матеріалу сприяє формуванню психологічного комфорту учня (Олексюк, 2013:74).

Освітня функція. Музичні заняття формують відчуття досягнення, зміцнюють наполегливість і допомагають дітям ефективніше виражати емоції (Hallam, 2016). Сучасний репертуар підсилює цей ефект через соціокультурну актуальність матеріалу: учень розвиває технічні навички на особистісно значущій для нього музиці, що підвищує увагу до деталей виконання. Саме доступний, упізнаваний матеріал забезпечує відчуття негайного результату – критично важливе для збереження мотивації учнів, що пережили травму (Lin, 2025).

3. Репертуарна модель за рівнями підготовки.

Ефективний добір репертуару ґрунтується на трьох критеріях: педагогічна доцільність, емоційна резонансність і культурна ідентифікація. Наскрізнний принцип – забезпечення відчутного прогресу: учень має отримати досвід успіху вже на початковому етапі роботи з матеріалом. Додатковий воєнночасний критерій – емоційна безпечність: педагог заздалегідь оцінює можливий тригерний вплив матеріалу для кожного учня індивідуально.

Початковий рівень: упізнаваність і автономія. Пріоритетний механізм – епізодична пам'ять: упізнавана мелодія активує позитивні спогади і знижує тривогу ще до початку розучування (Juslin, Sloboda, 2010). Ключовий критерій добору на цьому рівні – не жанр і не епоха, а ступінь особистісного зв'язку учня з матеріалом.

З анімаційної музики педагогічно ефективними є теми з фільмів студії Ghibli: «Merry-Go-Round of Life» (комп. Дзьо Хісаїсі, аніме «Ходячий замок» реж. Хаяо Міядзакі) і «The Path of Wind» («Мій сусід Тоторо») у форматі «мелодія + педальний бас» – впізнавані, технічно посильні вже після 2–3 тижнів, емоційно теплі і позбавлені воєнних асоціацій. З мультсеріалів виявилися педагогічно ефективними теми з «Аватара: Легенда про Аанга» («The Avatar's Love») і «Гри престолів» у спрощеному перекладенні – для старших учнів із розвиненим культурним контекстом. (Ефективність зазначених творів ґрунтується на педагогічному досвіді автора.)

З ігрової музики пріоритет – твори з повільним темпом і короткими, легкими для запам'ятовування фразами: «Sweden» (Minecraft) – мінімалістична мелодика, природно лягає на одну струну; «Ruins» і «Hopes and Dreams» (Undertale) – ліричний характер, зручна позиція; головна тема «The Legend of Zelda» – впізнаваність для широкої аудиторії, чітка структура з повторами.

З народної музики найбільш педагогічно обґрунтованим є «Щедрик» М. Леонтовича: чоти-

ризвуковий остинатний мотив формує стабільність правої руки, коротка форма дає відчуття завершеності вже на першому тижні, а світова впізнаваність твору підсилює культурну гордість учня. «Їхав козак за Дунай» і «Ой у лузі червона калина» у простому одноголосному перекладенні задіюють механізм родинної пам'яті – особливо значущий для дітей-переселенців, для яких ці мелодії пов'язані з довоєнним домом.

Середній рівень: технічний розвиток і емоційна глибина. Репертуар має одночасно забезпечувати реальний технічний ріст і зберігати емоційну доступність; структурна передбачуваність матеріалу залишається важливим стабілізуючим чинником (Bauman-Field, 2024). «Estudios Sencillos» Брауера (I–X) – оптимальний вибір: кожен етюд є завершеною мініатюрою з виразним образом, медитативний характер знижує виконавську тривогу, а доступність позицій не обмежує музичну глибину (Kronenberg, 2013).

Серед сучасної української музики ефективними є аранжування «Океан Ельзи» («Обійми», «Квіти») і «Один в каное» («Човен») – технічно змістовні, ліричні й позбавлені важкого воєнного контексту.

Вищий рівень: сучасна музична мова і художня рефлексія. На цьому рівні на перший план виходить формування художнього мислення і здатність до смислового висловлювання – якості, що мають особливу психологічну цінність в умовах воєнного часу, повертаючи учневі суб'єктність і відчуття авторського інтерпретаторського бачення. «El Decameron Negro» Брауера – тричасинний програмний цикл на основі африканської міфології – вимагає управління тембром і динамікою (I частина), поліфонічної уваги (II частина) і ритмічного імпульсу (III частина); багатошарова образність дає учневі матеріал для власної інтерпретації. «Мелодія» М. Скорика у гітарному перекладенні – приклад твору з помірною технічною складністю і винятковою виразністю, що формує усвідомлений зв'язок із національною академічною традицією.

Залучення учня до самостійного аранжування особистісно значущого твору поєднує технічне завдання зі смисловим і терапевтичним, відповідаючи принципу автономії травма-інформованої педагогіки (Kramer, Berger, 2025).

Роль української музики на всіх рівнях підготовки. Включення сучасної та класичної української музики є базовим елементом репертуарної моделі – особливо в умовах, коли музична освіта стає механізмом культурної стійкості. Репертуар охоплює три шари: народна пісня у сучасній

обробці (гітарні версії «Верховино», «Місяць на небі», «Ой на горі два дубки»); авторська пісня воєнного часу («Стефанія» Kalush Orchestra, пісні Андрія Хливнюка); класична спадщина (обробки М. Лисенка, «Колискова» В. Косенка).

4. Методичні підходи

Травма-інформована педагогіка як концептуальна основа. Традиційна методика гітарної педагогіки потребує не заміни, а розширення. Відповіддю на виклики воєнного часу є концепція *trauma-informed music education*. Відповідно до систематизації, здійсненої Kramer та Berger (2025), ефективне музичне втручання спирається на шість принципів (розроблених SAMHSA і адаптованих для музично-освітнього контексту Kramer та Berger, 2025): забезпечення безпеки; надійність і прозорість; підтримка сильних сторін учня; співпраця та взаємність; надання вибору; культурна чутливість. Дослідження Українського католицького університету засвідчили: передбачуваність і структурованість музичного досвіду формують захисний ефект психологічної стабілізації в умовах травматичних реалій (Shiroka, Kuziy, 2025).

Ізо-принцип та індивідуалізація. Ключовий методичний принцип – динамічна індивідуалізація: поурочна діагностика актуального психоемоційного стану учня і коригування плану відповідно до неї. Педагог розрізняє два стани: учень потребує стимуляції (апатія, пасивність) або заспокоєння (гіперзбудженість, тривога). Інструментом регуляції є ізо-принцип (*iso principle*), запропонований І. Алтшулером у 1948 р. і описаний у роботі Heiderscheid та Madson (2015): він реалізується у двох фазах – спочатку педагог підбирає матеріал, споріднений з актуальним емоційним станом учня, а на другій фазі поступово скеровує виконавський процес у напрямку психологічно бажанішого стану через зміну темпу, характеру або тональності твору (Starcke et al., 2021). Коли учень переживає відчуття майстерності та автономії, формується внутрішня мотивація – стійкіша, ніж зовнішня (Hallam, Hímonides, 2022).

4.1. Структура заняття і роль педагога.

Передбачувана структура є самостійним стабілізуючим фактором. Рекомендована модель із чотирьох блоків: Блок 1 – контакт і налаштування (5–7 хв): неформальна розмова, перевірка емоційного стану учня, технічна розминка; Блок 2 – повторення і зміцнення (15–20 хв): знайомий матеріал, підтвердження компетентності; Блок 3 – новий матеріал (10–15 хв): може скорочуватися залежно від стану учня; Блок 4 – завершення (3–5 хв):

учень грає обраний ним «свій» твір. Педагог у цій моделі – не лише викладач, а фігура психологічної стабільності; встановлення довіри є критичним для травмоутворення роботи (Lin, 2025).

Типові помилки при виборі репертуару.

Перша – несистемний добір: педагог реагує на поточні запити без стратегічного бачення балансу, що призводить або до перекосу в бік легких, розважальних творів без технічного розвитку, або до академічного матеріалу без емоційного резонансу. Друга – ігнорування індивідуального психоемоційного стану: пісні з виразним воєнним текстом можуть посилити тривогу у дитини-переселенця. Третя – повна заміна академічного репертуару сучасним: завдання – не протиставлення, а інтеграція.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує: сучасний репертуар у класі гітари є системоутворюючим елементом педагогічного процесу в умовах воєнного часу. Основні результати:

1. «Сучасний репертуар» – функціональна категорія, що охоплює будь-який матеріал, актуальний для учня культурно, емоційно та особистісно-ціннісно; в умовах воєнного часу обов'язковим додатковим критерієм є емоційна безпечність матеріалу.

2. Сучасний репертуар виконує чотири рівноважливі функції – мотиваційну, терапевтичну, стабілізаційну та освітню; ефективність репертуарної роботи визначається їх балансом.

3. Диференційована репертуарна модель забезпечує ефект негайного досягнення, емоційну залученість і технічний розвиток на кожному рівні підготовки; українська музика є наскрізним стрижнем як інструмент культурної ідентичності та резилієнтності.

4. Традиційна педагогіка гітари доповнюється принципами травма-інформованої освіти: поурочна діагностика психоемоційного стану учня, ізо-принцип, передбачувана структура заняття та реальний вибір для учня – не суперечать академічним стандартам, а збагачують педагогічну ефективність.

Практичне значення: запропоновані підходи можуть бути безпосередньо застосовані педагогами класів гітари в мистецьких школах України та використані при розробці навчально-методичних матеріалів. Перспективи подальших досліджень: емпірична верифікація підходів у форматі педагогічного експерименту; розширення моделі на інші інструментальні класи; вивчення довготривалих ефектів у повоєнний період.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іліїчук Л. В. Психосоціальна підтримка учасників освітнього процесу як індикатор якості освіти в умовах воєнного стану. *Науковий журнал Хортицької національної академії*. 2023. № 2(9). С. 12–21.
2. Олексюк О. М. *Музична педагогіка* : навч. посіб. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013. 248 с.
3. Ростовський О. Я. *Теорія і методика музичної освіти* : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
4. Azaryahu L. Resilience and refuge: How wartime shaped the role and perceptions of music educators in elementary schools. *Research Studies in Music Education*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1177/1321103X251413560>
5. Bauman-Field B. Trauma-informed classroom management in music education: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1177/87551233231173149>
6. Bradley D., Hess J. (ред.). *Trauma and resilience in music education: Haunted melodies*. New York : Routledge, 2022.
7. Creech A., Varvarigou M., Hallam S. *Contexts for music learning and participation: Developing and sustaining musical possible selves*. Cham : Springer, 2020.
8. Geipel J., Koenig J., Hillecke T. K., Resch F., Kaess M. Music-based interventions to reduce internalizing symptoms in children and adolescents: A meta-analysis. *Journal of Affective Disorders*. 2018. Vol. 225. P. 647–656. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2017.08.035>
9. Hallam S. The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*. 2010. Vol. 28, № 3. P. 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>
10. Hallam S. Motivation to learn. In: McPherson G. E. (Ed.). *The child as musician: A handbook of musical development*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2016. P. 285–309.
11. Hallam S., Himonides E. *The power of music: An exploration of the evidence*. Cambridge : Open Book Publishers, 2022. <https://doi.org/10.11647/OBP.0292>
12. Heiderscheit A., Madson A. T. Use of the iso principle as a central method in mood management: A music psychotherapy clinical case study. *Music Therapy Perspectives*. 2015. Vol. 33, № 1. P. 45–52. <https://doi.org/10.1093/mtp/mtu042>
13. Juslin P. N., Sloboda J. A. (ред.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
14. Kronenberg C. Guitar composer Leo Brouwer: The concept of a universal language. *Tempo*. 2008. Vol. 62, № 245. P. 30–46. <https://doi.org/10.1017/S004029820800017X>
15. Kronenberg C. The pedagogical value of Léo Brouwer's Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom. *International Journal of Music Education*. 2013. Vol. 31, № 2. P. 130–147. <https://doi.org/10.1177/0255761413480916>
16. Kramer A., Berger E. An integrative review of trauma-informed music interventions in educational settings. *Journal of Music Therapy*. 2025. Vol. 62, № 2. <https://doi.org/10.1093/jmt/thaf011>
17. Lin K. Trauma-sensitive teaching: Supporting refugee students through music education. *Research Studies in Music Education*. 2025. <https://doi.org/10.1177/02557614241307698>
18. Rating Group. *Зміни в ментальному здоров'ї та благополуччі дітей: сімейне опитування дітей і батьків (Family 360°)*. Київ, 2025. URL: <https://www.ratinggroup.ua/en/news/family360-mh-1> (дата звернення: 28.03.2026).
19. Shyroka A., Kuziy M. Music for healing the wounds of war: Exploring trauma-informed principles in musical events. *Musiktherapeutische Umschau*. 2025. Vol. 46, № 3. P. 244–260. <https://doi.org/10.13109/muum.2025.46.3.244a>
20. Starcke K., Mayr J., von Georgi R. Emotion modulation through music after sadness induction – the iso principle in a controlled experimental study. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2021. Vol. 18, № 23. Art. 12486. <https://doi.org/10.3390/ijerph182312486>
21. de Witte M., Spruit A., van Hooren S., Moonen X., Stams G.-J. Effects of music interventions on stress-related outcomes: a systematic review and two meta-analyses. *Health Psychology Review*. 2020. Vol. 14, № 2. P. 294–324. <https://doi.org/10.1080/17437199.2019.1627897>

REFERENCES

1. Iliichuk L. V. (2023) Psykhosotsialna pidtrymka uchasnykiv osvithnoho protsesu yak indykator yakosti osvity v umovakh voiennoho stanu [Psychosocial support of educational process participants as an indicator of education quality under martial law]. *Naukovyi zhurnal Khorytskoi natsionalnoi akademii*, 2(9), 12–21. [in Ukrainian]
2. Oleksiuk O. M. (2013) *Muzychna pedahohika* [Music pedagogy]. Kyiv : Borys Hrinchenko Kyiv University. 248 p. [in Ukrainian]
3. Rostovskyi O. Ya. (2011) *Teoriia i metodyka muzychnoi osvity* [Theory and methodology of music education]. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan. 640 p. [in Ukrainian]
4. Azaryahu L. (2025) Resilience and refuge: How wartime shaped the role and perceptions of music educators in elementary schools. *Research Studies in Music Education*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1177/1321103X251413560>
5. Bauman-Field B. (2024) Trauma-informed classroom management in music education: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1177/87551233231173149>
6. Bradley D., Hess J. (Eds.). (2022) *Trauma and resilience in music education: Haunted melodies*. New York : Routledge.

7. Creech A., Varvarigou M., Hallam S. (2020) *Contexts for music learning and participation: Developing and sustaining musical possible selves*. Cham : Springer.
8. Geipel J., Koenig J., Hillecke T. K., Resch F., Kaess M. (2018) Music-based interventions to reduce internalizing symptoms in children and adolescents: A meta-analysis. *Journal of Affective Disorders*, 225, 647–656. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2017.08.035>
9. Hallam S. (2010) The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>
10. Hallam S. (2016) Motivation to learn. In McPherson G. E. (Ed.), *The child as musician: A handbook of musical development* (2nd ed., pp. 285–309). Oxford : Oxford University Press.
11. Hallam S., Himonides E. (2022) *The power of music: An exploration of the evidence*. Cambridge : Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0292>
12. Heiderscheid A., Madson A. T. (2015) Use of the iso principle as a central method in mood management: A music psychotherapy clinical case study. *Music Therapy Perspectives*, 33(1), 45–52. <https://doi.org/10.1093/mtp/miu042>
13. Juslin P. N., Sloboda J. A. (Eds.). (2010) *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford : Oxford University Press.
14. Kronenberg C. (2008) Guitar composer Leo Brouwer: The concept of a universal language. *Tempo*, 62(245), 30–46. <https://doi.org/10.1017/S004029820800017X>
15. Kronenberg C. (2013) The pedagogical value of Léo Brouwer's Études Simples: A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom. *International Journal of Music Education*, 31(2), 130–147. <https://doi.org/10.1177/0255761413480916>
16. Kramer A., Berger E. (2025) An integrative review of trauma-informed music interventions in educational settings. *Journal of Music Therapy*, 62(2). <https://doi.org/10.1093/jmt/thaf011>
17. Lin K. (2025) Trauma-sensitive teaching: Supporting refugee students through music education. *Research Studies in Music Education*. <https://doi.org/10.1177/02557614241307698>
18. Rating Group. (2025) *Zminy v mentalnomu zdorovi ta blahopoluchchi ditei: simeinie opytuvannia ditei i batkiv (Family 360°)* [Changes in children's mental health and well-being: family survey of children and parents]. Kyiv. URL: <https://www.ratinggroup.ua/en/news/family360-mh-1> (accessed: 28.03.2026). [in Ukrainian]
19. Shyroka A., Kuziy M. (2025) Music for healing the wounds of war: Exploring trauma-informed principles in musical events. *Musiktherapeutische Umschau*, 46(3), 244–260. <https://doi.org/10.13109/muum.2025.46.3.244a>
20. Starcke K., Mayr J., von Georgi R. (2021) Emotion modulation through music after sadness induction – the iso principle in a controlled experimental study. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(23), Article 12486. <https://doi.org/10.3390/ijerph182312486>
21. de Witte M., Spruit A., van Hooren S., Moonen X., Stams G.-J. (2020) Effects of music interventions on stress-related outcomes: a systematic review and two meta-analyses. *Health Psychology Review*, 14(2), 294–324. <https://doi.org/10.1080/17437199.2019.1627897>

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)



Роман ТЕТЕРІН,

orcid.org/0009-0000-7323-9387

аспірант кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) teterinroman1996@gmail.com

СПАДКОВІСТЬ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ДЖАЗОВОЇ ТРАДИЦІЇ: ТЕТЯНА БОЄВА – АНАСТАСІЯ БУКІНА

У статті аналізується проблема спадковості одеської вокальної джазової одеської школи в особах її яскравих представниць двох поколінь – Тетяни Боєвої та Анастасії Букіної. Презентується коріння одеської джазової традиції, що ґрунтується на заснованому в Ленінграді наприкінці 1920-х рр. Теа-джазі під керівництвом одеситів Л. Утьосова та Я. Скоморовського, діяльності плеяди джазових та естрадних музикантів Одеси 1960-х – 1990-х рр.: А. Кролла, М. Голощапова, П. Ваймана, В. Васкевича, К. Швуїма, В. Наумова, Є. Лапейка, С. Терентьєва, партнера по виступах обох співачок, піаніста-імпровізатора Ю. Кузнецова, О. Петухова та ін. Обґрунтовується теза про чи не вирішальне значення в розвитку джазового мистецтва в Одесі музикантів-самоуків на кшталт Т. Боєвої та К. Швуїма, а також низки музикантів з академічною консерваторською освітою, які досягли джазове мистецтво самостійно. Розглядається процес становлення Т. Боєвої та А. Букіної як джазових виконавиць, основні стилі, презентовані цими вокалістками, головні їхні творчі досягнення, наводяться основні музично-педагогічні засади цих двох джазових співачок, з'ясовуються схожість і розбіжності у їхніх виконавських манерах та педагогічних засадах.

Доводиться спадковість творчих засад Т. Боєвої в діяльності А. Букіної. Надається перелік імен найвідоміших із чисельної кількості їхніх учнів, зокрема це вихованці Боєвої: Т. Анісімова, О. Камінська, І. Ситникова (сценічне ім'я Irina Lamb), Т. Лукашева, А. Пулова, О. Верба, О. Войнаровська, Ю. Коловертних, М. Свидюк, В. Кондратьєв, В. Комаров, Ю. Драбчук, Д. Болдишев, а також вихованці А. Букіної Ю. Нельсон, Т. Амірова (сценічне ім'я Golda), Ф. Шиндер. Наголошується на високій результативності приватної педагогічної діяльності та міжнародному визнанні співацьких талантів цих непересічних творчих постатей.

Ключові слова: вокальне джазове виконавство, одеські джазові традиції, Тетяна Боєва, Анастасія Букіна, Юрій Кузнецов, концертно-гастрольна діяльність, джазова вокальна педагогіка.

Roman TETERIN,

orcid.org/0009-0000-7323-9387

Postgraduate Student at the Department of Music Theory and History

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) teterinroman1996@gmail.com

HERITAGE OF THE ODESSA VOCAL JAZZ TRADITION: TETYANA BOYEVA – ANASTASIA BUKINA

The article analyzes the problem of the heredity of the Odessa vocal jazz school in the persons of its bright representatives of two generations – Tatyana Boyeva and Anastasia Bukina. The roots of the Odessa jazz tradition are presented, which is based on the Tea-jazz founded in Leningrad in the late 1920s under the leadership of Odessa residents L. Utyosov and Ya. Skomorovsky, the activities of a galaxy of jazz and pop musicians from Odessa in the 1960s - 1990s: A. Kroll, M. Goloshchapov, P. Vaiman, V. Vaskevych, K. Shvuim, V. Naumov, E. Lapeiko, S. Terentyev, a partner in performances of both singers, pianist-improviser Yu. Kuznetsov, O. Petukhov and others. The thesis is substantiated about the almost decisive importance in the development of jazz art in Odessa of self-taught musicians such as T. Boeva and K. Shvuim, as well as a number of musicians with academic conservatory education who mastered jazz art independently. The process of formation of T. Boeva and A. Bukina as jazz performers is considered, the main styles presented by these vocalists, their main creative achievements are given, the main musical and pedagogical principles of these two jazz singers are given, the similarities and differences in their performing manners and pedagogical principles are clarified.

The inheritance of T. Boeva's creative principles in A. Bukina's activities is proven. A list of the names of the most famous of their numerous students is provided, in particular, these are Boeva's students: T. Anisimova, O. Kaminskaya, I. Sytnikova (stage name Irina Lamb), T. Lukasheva, A. Pulova, O. Verba, O. Voynarovskaya, Yu. Kolovertnykh, M. Sydyuk, V. Kondratiev, V. Komarov, Yu. Drabchuk, D. Boldyshev, as well as A. Bukina's students Yu. Nelson, T. Amirova (stage name Golda), F. Shinder. The high effectiveness of private pedagogical activity and international recognition of the singing talents of these extraordinary creative figures are emphasized.

Key words: vocal jazz performance, Odessa jazz traditions, Tetyana Boeva, Anastasia Bukina, Yuriy Kuznetsov, concert and touring activities, jazz vocal pedagogy.

Постановка проблеми. На початку XXI ст. увага музикознавців, які вивчають джазове мистецтво, все щільніше зосереджується на досягненні проблем специфіки розвитку національних і регіональних джазових шкіл у різних країнах і культурних центрах. Цей процес не оминув і Україну, де за останній час було оприлюднено низку ґрунтовних досліджень з цього питання. Водночас і досі залишається в тіні вивчення творчості низки яскравих митців у джазовій сфері – тих, хто нещодавно пішов з життя і тих, хто активно продовжує свою виконавську і музично-педагогічну творчість. У цьому контексті виділяються постаті двох яскравих одеських мисткинь – Тетяни Боевої (1951–2012) та її духовної послідовниці Анастасії Букіної (нар. 1985), діяльність яких, попри чималу кількість публікацій про них інформаційного, рекламного або меморіального штибу, ще не ставала об'єктом наукового аналізу.

Аналіз останніх досліджень. Жодних ґрунтовних наукових досліджень, присвячених виконавській, композиторській, педагогічній сферам діяльності А. Букіної наразі не виявлено. Натомість існує чимало доступних широкому загалу інтернет-матеріалів (інтерв'ю, анонси та аудіо- і відеозаписи концертів, дисків, офіційна інформація національної рейтингової платформи «Еліта України» (Букіна Анастасія), де містяться головні факти її творчої біографії як співачки і музичного педагога). З наукових досліджень, в яких у контексті інших проблем подається певна інформація про Т. Боеву та стверджується її вплив на розвиток вітчизняної джазової співацької традиції, виділяються монографія Лі Шуай і Ю. Лошкова (Лі Шуай, Лошков Ю., 2019), в якій, зокрема, надається стисла характеристика її виконавської діяльності, магістерське дослідження В. Зав'ялової, присвячене проблемі застосування скету в джазових імпровізаціях (Зав'ялова, 2021), а також низка інтернет-публікацій на одеських сайтах, як от допис О. Шевченко, що базується на архівних матеріалах (Шевченко, 2025). Проте детальний аналіз спадковості одеської вокальної джазової традиції, презентованої цими яскравими особистостями, досі не був здійснений, що й обумовлює актуальність цієї статті.

Метою статті є досягнення основних засад одеської джазової вокальної традиції, презентованих у виконавській і педагогічній діяльності її найяскравіших представниць двох поколінь.

Виклад основного матеріалу. Серед сучасних найяскравіших презентантів одеської вокальної джазової культури чільне місце посідає Анастасія Букіна, яка плідно суміщає сценічну і педагогічну

діяльність. Співачка має досвід виступів містами України і країнами Європи, вдалої співпраці в низці музичних проєктів із зірками світового джазу і рок-музики: вокалістами Карлом Фрірсоном (Німеччина), сином (усиновленим племінником) Еллі Фітцджеральд Реєм Брауном-молодшим, Кевіном Махогані (1958–2017), Габрієлем Гудмен (США), барабанщиком Френком Паркером (США), дружні стосунки з видатним бас-гітаристом Гленном Г'юзом (Великобританія) та ін.

Ще під час навчання по класу фортепіано в музичній школі юна музикантка брала участь у вокальних змаганнях «Чорноморські ігри», «Перлина Півдня», «Зірочка» та ін., де здобула нагороди. У 2000 р. Анастасія взяла участь у «Таврійських іграх» у складі музичного проєкту «Лемі-Лем». У віці 16 років Анастасія перемогла на престижному джазовому конкурсі імені Л. Утьосова в номінації «вокалісти», у 2001–2002 рр. навчалася в «Школі-майстерні Червоної Рути», де здобула значний досвід і отримала звання лауреата III премії на однойменному конкурсі (2001). У 2003–2004 рр. Букіна була солісткою кавергурту «Діти Фіделя», який активно функціонує досі й поєднує елементи різних жанрів, зокрема рок, поп і альтернативну музику, створюючи унікальний звук, що відрізняється від традиційних музичних напрямків. Молода співачка виступала в його складі на престижних одеських сценах, відкрила себе в іншому амплуа, а пісні, виконувані Анастасією в складі групи, стали популярними серед молодіжної аудиторії, що зміцнило її позиції на музичній сцені.

У 2004–2006 рр. Букіна була солісткою музичного проєкту «Dust Heaven» – симбіозу готичної музики з електронною. Це стратегічне рішення дозволило Анастасії розширити творчі горизонти. Її вокальні можливості, поєднані зі здатністю передавати глибокі емоції через музику, стали ключовими для успіху колективу. Анастасія ефективно виконувала як м'які, ліричні, так і енергійні, насичені емоціями композиції, демонструючи свою універсальність та гнучкість у різних музичних стилях. Протягом цього періоду «Dust Heaven» активно гастролював, тож молода співачка мала можливість виступати в Німеччині, Польщі та низці російських міст і не тільки здобути новий досвід, але й завести численні фан-клуби, стати популярною за межами України.

У 2019 р. Букіна стала переможницею престижного джазового конкурсу «Black Sea Jazz Weekend», головним призом за перемогу в якому став онлайн-курс у Музичному коледжі Берклі (США) в класі яскравої джазової співачки, про-

фесорки цього закладу Габріель Гудман (Healy, 2025).

Особистість з активною життєвою позицією, учасниця одеського Євромайдану часів Революції Гідності, авторка щемливої пісні пам'яті загиблих на Майдані і в зоні АТО «Why» і записаної за лічені дні до повномасштабної російської агресії пророчої пісні «Повертайся», Букіна в 2022 р. увійшла до рейтингу жінок Одеси, що надихають у категорії «Культура та мистецтво», а в 2024 р. стала переможницею народного рейтингу «Фаворит удачі» і була визнана «Вокалісткою року» за версією одеських медіа-ресурсів.

Разом із виконавською діяльністю Букіної, яка з початком повномасштабної російської агресії поширилася і на Литву завдяки її плідній співпраці з провідними джазовими колективами цієї країни, співачка вже більше десяти років успішно провадить педагогічну роботу, а в 2017 р. заснувала власну співацьку школу «Sing it», котра позиціюється як простір професійної підготовки вокалістів в Одесі і є приватним авторським закладом із комплексним джазовим нахилом та спеціальними заняттями зі сценічного мистецтва, що має кілька філій у різних районах міста. Перед початком повномасштабної російської агресії в школі навчалося більше 120 учнів, що зробило цей приватний заклад чи не найбільшим за кількістю вихованців серед подібних в Україні. До викладання в школі долучені яскраві одеські джазові музиканти, а проводити майстер-класи запрошуються фахівці з Харкова, Миколаєва, Хмельницького, а також із-за кордону. Подібні майстер-класи привертали увагу не лише одеситів, а й мешканців багатьох міст України і численних закордонних слухачів. Особисто А. Букіна слідкує за музичним розвитком кожного учня, а заняття, на відміну від державних музичних шкіл, проводяться 4–5 разів на тиждень, а в період підготовки до конкурсу чи фестивалю й до 6 разів. Результатом такої наполегливої роботи і впровадженій власної методики занять є численні перемоги вихованок Букіної на престижних конкурсах і вступ низки з них до провідних середніх та вищих музичних навчальних закладів США, Німеччини, Нідерландів, України (Розпочни свій вокальний шлях).

Формування творчості особистості А. Букіної, вихованки Одеського училища мистецтв і культури імені К. Ф. Данькевича, нині Одеського фахового коледжу мистецтв імені К. Ф. Данькевича (2004, диплом з відзнакою) і Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (2020) відбувалося під безпосереднім впливом низки яскравих одеських музикантів.

Серед творчих наставників Букіної важливою є постать Олексія Петухова (нар. 1976), одного із найбільш пізнаваних джазових піаністів України, аранжувальника, композитора, продюсера, «справжнього романтика сучасного джазового фортепіано», який з початком повномасштабної російської агресії служить в Концертному оркестрі Одеської військової академії (Романов, 2025). Саме з ним співачка записала свій перший альбом джазової традиції «Нікого не стосується, якщо я це зроблю» (2007).

Іншою яскравою особистістю, котра вплинула на формування виконавських здібностей Букіної, був видатний одеський піаніст-імпровізатор, композитор, педагог Юрій Кузнецов (1953–2016) – засновник «Джаз-клубу» (1990–1997), який став одним із центрів музичного життя міста, попри те, що на той час джазове середовище Одеси було ще не дуже численним, а з 1997 р. – «Клубу високої музики» – власної приватної філармонії.

Серед своїх учителів Букіна називає й відомого одеського джазового музиканта Миколу Голощاپова (1941–2020), багаторічного художнього керівника та головного диригента молодіжного джаз-оркестру і завідувача естрадним відділенням Одеського училища мистецтв і культури імені ім. К. Ф. Данькевича (Шевченко, 2025), який надав молодій співачці «батьківського благословення», надихнув повірити в себе, а також Олену Шевченко (нар. 1958) – музикознавицю, ведучу Міжнародних джазових конкурсів та фестивалів, «Леді Джаз» міста Одеси, педагога-методиста, засновницю джазового клубу ім. М. Голощاپова та джазових проєктів у Всесвітньому клубі одеситів, яка багато років працює викладачем музично-теоретичних естрадного відділу в Одеському фаховому коледжі мистецтв імені К. Ф. Данькевича (У Олени Шевченко, 2024).

У цьому переліку яскравих представників одеської джазової традиції, які відіграли провідну роль у становленні Букіної, відсутня постать легендарної співачки, «Королеви українського джазу» Тетяни Боєвої (1951–2012), яка за життя ввійшла до десятки найяскравіших джазових співачок світового рівня, виховала плеяду яскравих співаків і, водночас, не була на Батьківщині відзначена жодними державними нагородами чи почесними званнями (Димовський, 2012). А. Букіна в інтерв'ю наголошувала, що товаришувала з Боєвою в останні роки її життя, проте ніколи не була її ученицею в буквальному розумінні цього поняття, хоча в неї є чому повчитися навіть після її смерті. Боєва і Букіна неодноразово перетиналися на одеських джазових фестивалях, пізніше

Букіна брала участь у концертах на підтримку і, пізніше, пам'яті Т. Боевої, виконуючи, зокрема, найпопулярніші стандарти з її репертуару. Водночас, на YouTube є декілька відео, на яких зафіксовані фрагменти їх занять вдома в Боевої і визнання Боевою високого співацького рівня її молодшої колеги.

Значення Т. Боевої як виконавиці і педагога, її вплив на розвиток джазової співацької культури в Одесі та її пряму чи опосередковану роль у становленні виконавських талантів багатьох сучасних яскравих співаків, які є її творчими нащадками і презентантами її школи, важко переоцінити. Водночас, постать Боевої як найвпливовішої засновниці одеської джазової вокальної традиції коректно розглядати не ізольовано, а саме як яскраву кульмінацію процесу становлення джазу в цьому місті, що бере початок ще від «Теа-джазу» вихідців з Одеси Леоніда Утьосова (1895–1982) і його колеги – трубача і диригента Якова Скоморовського (1889–1955) (Становлення джазу, 2011).

У 1960-х рр. музичне життя портової мультикультурної Одеси було пронизане джазовою музикою. Одному з партнерів молоді Т. Боевої, музикантові-самоуку Костянтину Швуїму (нар. 1947), відомому на теренах колишнього СРСР, а пізніше також у Європі та США, належать оприлюднені спогади про ті часи, де він називає багато імен талановитих одеських музикантів і колективів, котрі тоді виконували джаз.

Навчаючись в Одеському технікумі газової та нафтової промисловості (1966–1969), Тетяна Боева брала активну участь у студентській художній самодіяльності. А перше залучення Боевої до виконання саме джазової музики відбулося за наполяганням і під керівництвом колишнього учасника оркестру Утьосова, відомого одеського джазового трубача Павло Ваймана (1923–2011), котрий водночас чудово володів мистецтвом скету і наприкінці 1960-х – початку 1970-х рр. грав у джаз-оркестрі таксистів «Зелений вогник» під керівництвом М. Голощапова. Саме в цьому середовищі Боева почала серйозно опановувати джазову стилістику та імпровізацію.

У 1970–1971 рр. Боева проходила «вищу школу» джазу, працюючи в оркестрі легендарного Олега Лундстрема (1916–2005), в якому молодією співачкою особисто опікувався соліст цього оркестру, молодший брат О. Лундстрема саксофоніст Ігор Лундстрем (1917–1982), а потім близька року співала в московському мюзик-холі.

По поверненні з Москви співачка була запрошена кларнетистом і саксофоністом Володимиром Наумовим (1928–1996) солісткою до очолю-

ваного ним в Одеського молодіжного естрадного ансамблю (1972–1973). Саме в цей час її майстерністю захопився молодший її на два роки Ю. Кузнецов, котрий ще в період навчання в Одеській консерваторії імені А. В. Нежданової зацікавився джазовою сферою. Вимушений чотирирічний відхід Боевої від творчої діяльності (1973–1977) був перерваний запрошенням її до джазового ансамблю Володимира Васкевича (1931–2011) «Мрія» і співпрацею з яскравим композитором, аранжувальником, на той час керівником вокально-інструментального ансамблю «Коло» Євгеном Лапейком (1952–2007), який пізніше сприяв запису альбому «Yesterday – Tomorrow» (2003), де дуєт Боевої і Кузнецова виконував хіти репертуару співачки і декілька композицій Кузнецова. Цей альбом став одним з небагатьох студійних записів голосу співачки та отримав високу оцінку критиків як зразок елітарного джазового вокалу.

У той час партнером-піаністом Боевої був Сергій Терент'єв (нар. 1946), який, як і Ю. Кузнецов, є випускником Одеської консерваторії, і в концертній діяльності суміщав академічний та джазовий напрямки, а після запрошення Терент'єва до джаз-оркестру Олега Лундстрема (1979–1981) – К. Швуїм, який нині, попри життя за кордоном, залишається «одеським амбасадором» у США, зберігаючи пам'ять про історію міста та підтримуючи його в часи російської навали. За участю К. Швуїма, котрий в якості піаніста замінив Терент'єва в «Мрії» В. Васкевича, Боева, продемонструвавши неперевершене володіння скетом, виконала на джазовому фестивалі в Донецьку (1979) аранжовані для неї Швуїмом «Баладу» В. Горського та «Hello, Dolly!» з однойменного мюзиклу Дж. Хермана, що багато років зберігалася в її репертуарі.

У 1980–1981 рр. Боева в різних містах колишнього СРСР виступала з ансамблем Одеської філармонії «Скіфи», яким керував відомий композитор і музичний педагог Олександр Красотов (1936–2007), а аранжування для нього часто робив К. Швуїм. Цей колектив із Боевою-солісткою став лауреатом Всесоюзного конкурсу в Ялті на краще виконання пісень країн соціалістичної співдружності (1981).

Універсалізм українських джазових музикантів тих часів, зокрема вихованців одеської консерваторії, проявлявся в тому, що вони за відсутності будь-яких підручників чи посібників, впливали на наступне покоління виконавців на різних музичних інструментах і джазових вокалістів: за часів викладання Ю. Кузнецова в Одеській консерваторії (1979–1993), де він започаткував ведення курсу

фортепіанної імпровізації (фактично саме джазової, але без згадки цього слова), серед його учнів були не лише піаністи, а й саксофоністи, гітаристи, контрабасисти, барабанщики, вокалісти і вокалістки.

Початок спільної джазової діяльності Кузнецова з Боєвою як сталого дуету відбувся на початку 1990-х рр. Цей тандем став унікальним прикладом «симбіотичного» музикування, де піаніст і вокалістка функціонували як єдиний інструментальний організм. Кузнецов був визнаним майстром спонтанної композиції, тож створював для Боєвої складний і водночас гнучкий акомпанемент, який дозволяв їй виходити за межі стандартної джазової сітки, «провокуючи» співачку на найсміливіші вокальні експерименти: одну й ту саме пісню вони сьогодні могли виконати так, що весь зал плакав, а завтра – так, що весь зал сміявся. Завдяки Кузнецову Боєва з розряду «ресторанної співачки», якою її тривалий час вважали, доволі швидко заслужено придбала статус елітарної джазової виконавиці, котра вже виступала на філармонічних сценах і здійснила низку творчих подорожей до Болгарії, Франції, Молдови, Естонії тощо (часто саме в партнерстві з Кузнецовим). Кузнецов ставився до голосу Боєвої не як до простого транслятора тексту, а як до повноцінного духового інструмента, що допомогло їй ще масштабніше розвинути феноменальний неповторний скет, який став її візитівкою (Зав'ялова, 2021 : 43–46).

Натомість Боєва з її «чорним», блюзовим тембром і неймовірною енергією в музику Кузнецова, який тяжів до інтелектуального, іноді холодного авангарду, привносила пристрась і чуттєвість, роблячи його складні імпровізації зрозумілими широкому колу слухачів. Кожен спільний її виступ з Кузнецовим перетворювався на міні-виставу. Результатом такої співпраці став створений ними особливий жанр «джазової сповіді», адже номери в їхніх спільних виступах (як, приклад, джазове прочитання хіту «Yesterday» П. Маккартні, яке на фестивалі одної пісні в естонському Пярну (1998) було відзначене його автором як найкраще, або «Summertime» Дж. Гершвіна) нерідко вибудовувалися безпосередньо на концерті, без попередніх репетицій, виключно на інтуїтивному зв'язку і відчутті один одного.

До покоління знакових джазових музикантів Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст. слід також віднести згаданого вище М. Голощапова, продовжувача справи Анатолія Кролла (нар. 1943), діяльність якого в Одесі охоплює один із найяскравіших періодів в історії українського джазу 1960-х рр. З Голощаповим Т. Боєва співп-

рацювала, будучи тривалий час провідною солісткою його Біг-бенду. Вони неодноразово виступали разом і на різноманітних масштабних заходах, зокрема на фестивалі «Джаз-карнавал в Одесі», а спільні виступи цих двох майстрів стали візитівкою одеської джазової школи. У своїх інтерв'ю М. Голощапов неодноразово називав Т. Боєву «голосом епохи» та наголошував на її винятковій ролі у становленні джазового руху в Україні.

За довгий час своєї музично-викладацької діяльності, яка мала напівофіційний характер, Боєва безпосередньо виховала, а ще масовіше (через майстер-класи, приватні заняття і власні виступи) мала прямий чи опосередкований вплив на цілу плеяду вокалістів, низка з яких продовжила виконавські й педагогічні традиції своєї наставниці. І Т. Боєва, і А. Букіна отримали вищу музичну освіту будучи вже визнаними співачками: перша в місцевому педагогічному інституті імені К. Д. Ушинського, друга – в Київському університеті імені Бориса Грінченка, тож ці дипломи дозволили їм, скоріше, підтвердити свої професійні навички в академічному, зокрема педагогічному, аспекті.

Боєва передавала своїм учням знання, і, найголовніше, власний безцінний практичний досвід виступів на сцені з різноманітним репертуаром (джазові стандарти, зразки естрадної, зокрема української, та рок-музики) та інтуїтивні напрацювання. Вона проводила заняття з джазового співу в одеському Палаці культури імені Лесі Українки, де працювала як концертна вокалістка, і просто в себе вдома. Ці локації були місцями паломництва для молодих вокалістів.

Одним з головних її постулатів у вокальній педагогіці був вислів «Співати, як розмовляти»: Боєва стверджувала, що джаз – це, насамперед, розмова, тож наполягала на тому, що спочатку слід промовляти текст пісні як монолог, шукаючи природні інтонації, і лише потім накладати фрази і окремі слова на мелодію. Замість навчання за нотною фіксацією мелодій Боєва використовувала магнітофон. Її учні кожен фразу Еллу Фіцджеральд чи Сари Воан розбирали на «атоми» і на «знятті» манери великих майстрів намагалися знайти власне виконавське «Я». Прихильниця фізіологічного підходу в навчанні співу, Боєва відчувала голос тілом, тому, за висловом відомого джазового знавця і журналіста О. Когана, вчила учнів «діставати голос із живота» (Боєва).

Серед найвідоміших учениць співачки, а також тих, хто системно консультувалися в неї або брали участь у майстер-класах чи користувалися її порадами, назовемо низку яскравих співачок-викона-

виць у різних жанрах: народну артистку України, солістку Національної опери України, вихованку Одеської консерваторії Тетяну Анісімову; народну артистку України, солістку Київського академічного театру оперети Ольгу Камінську; яскраву виконавицю джазових і соул-композицій, одну із зірок української естради 1990-х рр., учасницю сумісних українсько-британських музичних проєктів, «одеську Вітні Г'юстон» Ірину Ситникову (сценічне ім'я Irina Lamb), яка за часів учнівства в Т. Боевої виступала з нею в дуетах; лауреатку численних джазових конкурсів і володарку міжнародних та німецьких музичних нагород, відому в Європі і США джазову співачку і піаністку, Тамару Лукашеву, яка давно живе і працює в Німеччині, даючи щорічно десятки концертів (іноді більше п'ятидесяти на рік) у різних країнах світу, досвід сумісної роботи якої з Боевою (працювала бек-вокалісткою) став важливим фундаментом її професійного становлення; дипломантку одеського конкурсу «Просто зірка», учасницю заходів «Клубу високої музики» Анну Пулову; відому одеську співачку і художницю, лауреатку Національного благодійного рейтингу «Жінки, які надихають» (2022) Олесю Вербу; співачку, композиторку і поетесу, вокалістку гурту «Flëur» Олену Войнаровську; одну із найяскравіших представниць сучасної одеської джазової сцени, засновницю спілки «Обійми», засновницю і бенд-лідерку гурту «RUMPUMPUM, Kolovertnykh», учасницю декількох закордонних проєктів, волонтерку Юлію Коловертних та ін.

Хоча джазовий вокал Боевої вважається жіночим еталоном, у неї постійно охоче консультувалися й співаки-чоловіки, адже її методика роботи над фізіологією звуку була універсальною. Серед таких виконавців були: народний артист України, композитор і співак Микола Свидюк; заслужений артист України Володимир Кондратьєв, відомий український комік, актор, музикант Володимир Комаров (1964–2026), співак, піаніст, аранжувальник та саунд-продюсер Юрій Дрбчук; керівник ансамблю «Boldishev Group» Денис Болдишев та ін.

Окремо слід назвати імена відомої естрадної співачки Юлії Нельсон (справжнє прізвище Терещенко), учасниці шоу «Голос країни», джазової виконавиці Тетяни Амірової (сценічне ім'я Golda) та колишнього фронтмену гурту «Деньги Вперёд» Фелікса Шиндера, які виховувалися на традиціях Боевої вже в Букіної.

Масово відвідували заняття з Боевою і студенти-вокалісти Одеської консерваторії, і училища мистецтв, які бажали навчитися «фірмовому» джазовому звуку. Більшість із них зараз працюють у професійних мюзиклах та кавер-бендах по всьому світу, що зайвий раз свідчить про міжнародний рівень джазових виконавських традицій, закладених Боевою.

Висновки. Порівняльний аналіз виконавської манери Т. Боевої та А. Букіної дозволяє простежити водночас і спадковість, і значну еволюцію одеської джазової школи: від стихійного, самородного джаз-блюзу до сучасної академізованої естрадно-джазової культури.

Т. Боева була співачкою-самородком із феноменальною природною інтуїцією. Маючи глибоке контральто з природною хрипотою, вона спиралася на традиції «чорного» блюзу та госпелу. Її спів був максимально наближений до мовленнєвої інтонації та сповіді. Натомість А. Букіна є вже представницею професійної джазової вокальної школи. Її голос (гнучке сопрано/меццо-сопрано з великим діапазоном) є вокалом нової генерації: технічно вивіреним, з використанням сучасних прийомів (белтінг, твенг), що дозволяє їй вільно маневрувати між джазом, соулом та мюзиклом.

Скет Т. Боевої був інструментальним: це була «імпровізація стану», де зміст народжувався в моменті спілкування з піаністом, ансамблем чи оркестром. Імпровізація А. Букіної є більш структурована та за віртуозністю близька до Боевої: співачка демонструє високу технічну рухливість голосу. Якщо Боева «проживала» кожен звук, то Букіна «грає» ним, демонструючи блискучу техніку.

Для обох співачок важливою сферою реалізації їхніх талантів стала неформальна (авторська) викладацька діяльність з відходом від стандартизованих підходів, знаходження власних методик, котрі приваблювали і приваблюють численних учнів і яскравих послідовників. Феномен «школи Боевої», як і приватної джазової школи Букіної «Sing it», доводить актуальність існування потужних центрів підготовки джазових та естрадних співаків і поза межами офіційних музичних освітніх структур, а також важливість індивідуальностей музикантів-педагогів, які за впливом та результативністю діяльності (кількістю яскравих учнів, що обрали чи обирають джазовий або естрадний спів за професію) можуть упевнено конкурувати з подібними муніципальними та державними інституціями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боєва Тетяна Іванівна. *Wikipedia*. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%94%D0%B2%D0%B0_%D0%A2%D0%B5%D1%82%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0
2. Букіна Анастасія. *Еліта України*. URL : <https://www.elitukraine.com/aspt/bukina-anastasija/?lang=ua>
3. Димовський Б. Джаз-вокалістка Тетяна Боєва померла в Одесі. *Укрінформ*. 2012. 7 травня. URL : https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/1348290-dgaz_vokalistka_tetyana_boe_va_pomerla_v_odesi_1725227.html
4. Зав'ялова В. В. *Скет як вид джазової імпровізації: історія, специфіка, імена*: магістерська робота зі спец. 025 – Музичне мистецтво. [Рукопис]. Харків, ХДАК, 2021. 72 с.
5. Лі Шуай, Лошков Ю. *Джаз як системне явище*. Харків, 2019. 183 с.
6. Розпочни свій вокальний шлях разом із Анастасією Букіною. URL : <https://dream.bukina.com/>
7. Романов В. Військової музики оркестр. *Дерибасівська – Ришельєвська. Одеський альманах*. № 98. 2025. С. 254–263. URL : https://odesitclub.org/publications/almanac/alm_98/alm_98-254.pdf
8. Становлення джазу Леоніда Утьосова. *UaJazz*. 2011. 15 лютого URL : <http://uajazz.com/2011/02/utesov-tea-jazz/>
9. У Олени Шевченко ювілей! *Всесвітній клуб одеситів*. 2024. 8 листопада. URL : <https://odesitclub.org/index.php/uk/novosti-i-publikatsii/4847-u-oleni-shevchenko-yuvilej>
10. Шевченко О. Джазовий Маєстро. *Вечірня Одеса*. 2025. 13 листопада. URL : <https://vo.od.ua/rubrics/odessa-gody-i-sudby/51864.php>
11. Healy P. Gabrielle Goodman on Chaka Khan, Roberta Flack, and Nailing Singing Auditions. *Berklee Online*, 2025. April, 4. URL : <https://online.berklee.edu/takenote/gabrielle-goodman-on-chaka-khan-roberta-flack-and-nailing-singing-auditions/>

REFERENCES

1. Boieva Tetiana Ivanivna. [Boeva Tetyana Ivanivna]. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%94%D0%B2%D0%B0_%D0%A2%D0%B5%D1%82%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 [in Ukrainian].
2. Bukina Anastasiia. [Bukina Anastasia]. *Elita Ukrainy*. URL: <https://www.elitukraine.com/aspt/bukina-anastasija/?lang=ua> [in Ukrainian].
3. Dymovskyi B. (2012. May, 7). Dzhaz-vokalistka Tetiana Boieva pomerla v Odesi [Jazz vocalist Tetyana Boeva died in Odessa]. *Ukrinform*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/1348290-dgaz_vokalistka_tetyana_boe_va_pomerla_v_odesi_1725227.html [in Ukrainian].
4. Zavialova V. V. (2021). *Sket yak vyd dzhazovoi improvizatsii: istoriia, spetsyfika, imena*: mahisterska robota zi spets. 025 – Muzychne mystetstvo. [Rukopys]. [Sket as a type of jazz improvisation: history, specifics, names : master's thesis in specialty 025 – Musical art. [Manuscript]. Kharkiv, KhSAK, 2021. 72 [in Ukrainian].
5. Li Shuai, Loshkov Iu. (2019). *Dzhaz yak systemne yavyshche* [Jazz as a systemic phenomenon]. Kharkiv. 183 [in Ukrainian].
6. Rozpochny svii vokalni shliakh razom iz Anastasiieiu Bukinoiu. [Start your vocal journey with Anastasia Bukina]. URL: <https://dream.bukina.com/> [in Ukrainian].
7. Romanov V. (2025). Viiskovoi muzyky orkestr [Military music orchestra]. *Derybasivska – Rysheliivska. Odeskyi almanakh*. Volume 98. 254–263. URL: https://odesitclub.org/publications/almanac/alm_98/alm_98-254.pdf [in Ukrainian].
8. Stanovlennia dzhazu Leonida Utosova (2011. February, 15). [The formation of Leonid Utesov's jazz.]. *UaJazz*. URL: <http://uajazz.com/2011/02/utesov-tea-jazz/> [in Ukrainian].
9. U Oleny Shevchenko yuvilei! [Olena Shevchenko has an anniversary!] (2024. November, 8). *Vsesvitnii klub odesyiv*. URL: <https://odesitclub.org/index.php/uk/novosti-i-publikatsii/4847-u-oleni-shevchenko-yuvilej> [in Ukrainian].
10. Shevenko O. (2025. November, 13). Dzhazovyi Maestro [Jazz Maestro]. *Vechirnia Odesa*. URL: <https://vo.od.ua/rubrics/odessa-gody-i-sudby/51864.php> [in Ukrainian].
11. Healy P. (2025. April, 4). *Gabrielle Goodman on Chaka Khan, Roberta Flack, and Nailing Singing Auditions*. *Berklee Online*. URL: <https://online.berklee.edu/takenote/gabrielle-goodman-on-chaka-khan-roberta-flack-and-nailing-singing-auditions/>

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 74:659.1:7.05

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-41>**Петро ТИЩУК,***orcid.org/0009-0007-4945-0597**аспірант кафедри візуального дизайну та мистецтва**Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка»**(Львів, Україна) petro.y.tyshchuk@lpnu.ua*

СУЧАСНІ ТЕОРІЇ РЕКЛАМНОГО ДИЗАЙНУ У КОНТЕКСТІ ЗОВНІШНЬОЇ РЕКЛАМИ (ООН/DOOH)

У статті досліджено сучасні теоретичні підходи до рекламного дизайну у контексті зовнішньої реклами (Out-of-Home, ООН) та цифрової зовнішньої реклами (Digital Out-of-Home, DOOH). Актуальність теми зумовлена трансформацією візуальних комунікацій під впливом цифровізації, зміною поведінкових моделей споживачів та ускладненням комунікаційних процесів у міському середовищі. Попри активний розвиток цифрових каналів, зовнішня реклама зберігає ефективність завдяки поєднанню візуальної виразності, просторової інтеграції та повторюваності контакту з аудиторією.

Метою статті є систематизація сучасних теорій рекламного дизайну та визначення їх ролі у формуванні ефективних візуальних комунікацій у середовищі ООН/DOOH. Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що включає аналіз теорій візуальної комунікації, психології сприйняття, нейромаркетингу, семіотики, моделі AIDA (Attention, Interest, Desire, Action) та концепції інтегрованих маркетингових комунікацій (IMC).

У результаті дослідження запропоновано систематизацію сучасних теорій рекламного дизайну, що дозволяє виокремити їх функціональні ролі у процесі формування візуального повідомлення. Встановлено, що ефективність рекламного дизайну у сфері ООН/DOOH визначається взаємодією візуальних, психологічних і комунікативних чинників, а також адаптацією контенту до умов динамічного міського середовища. Доведено, що використання принципів геіталту, кольорового контрасту, типографічної чіткості та символічного кодування підвищує рівень залучення аудиторії та запам'ятовуваність рекламних повідомлень. Окремо визначено вплив цифрових технологій, які трансформують зовнішню рекламу у інтерактивне комунікаційне середовище з можливістю адаптації контенту в реальному часі.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексній систематизації сучасних теорій рекламного дизайну з урахуванням специфіки зовнішньої реклами та інтеграції традиційних і цифрових форматів комунікації, а також у визначенні їх функціонального взаємозв'язку у структурі рекламного повідомлення. Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання при розробці рекламних стратегій, формуванні візуальних рішень у міському середовищі та оптимізації комунікації між брендом і споживачем.

Ключові слова: сучасні теорії рекламного дизайну, зовнішня реклама, ООН/DOOH, візуальна комунікація, AIDA, еволюція рекламного дизайну, візуальний дизайн.

Petro TYSHCHUK,*orcid.org/0009-0007-4945-0597**Graduate Student at the Department of Visual Design and Art**Institute of Architecture and Design of National University "Lviv Polytechnic"**(Lviv, Ukraine) petro.y.tyshchuk@lpnu.ua*

CONTEMPORARY THEORIES OF ADVERTISING DESIGN IN THE CONTEXT OF OUT-OF-HOME (OOH/DOOH) ADVERTISING

The article examines contemporary theoretical approaches to advertising design in the context of Out-of-Home (OOH) and Digital Out-of-Home (DOOH) advertising. The relevance of the study is determined by the transformation of visual communication under the influence of digitalization, changes in consumer behavior patterns, and the increasing complexity of communication processes in urban environments. Despite the rapid development of digital channels, outdoor advertising remains effective due to its visual expressiveness, spatial integration, and repeated exposure to the audience.

The aim of the article is to systematize contemporary theories of advertising design and to determine their role in shaping effective visual communication within the OOH/DOOH environment. The methodological framework is based on a comprehensive approach that includes the analysis of visual communication theory, perception psychology, neuromarketing, semiotics, the AIDA model (Attention, Interest, Desire, Action), and the concept of integrated marketing communications (IMC).

As a result of the study, a systematization of contemporary theories of advertising design is proposed, which makes it possible to identify their functional roles in the formation of visual messages. It is established that the effectiveness of advertising design in the OOH/DOOH domain is determined by the interaction of visual, psychological, and

communicative factors, as well as by the adaptation of content to the dynamic conditions of the urban environment. It is demonstrated that the application of Gestalt principles, color contrast, typographic clarity, and symbolic encoding enhances audience engagement and memorability of advertising messages. Particular attention is paid to the impact of digital technologies, which transform outdoor advertising into an interactive communication environment capable of real-time content adaptation.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive systematization of contemporary theories of advertising design with consideration of the specifics of outdoor advertising and the integration of traditional and digital communication formats, as well as in identifying their functional interrelations within the structure of advertising messages. The practical significance of the results lies in their applicability to the development of advertising strategies, the creation of visual solutions in urban environments, and the optimization of communication between brands and consumers.

Key words: contemporary advertising design theories, outdoor advertising, OOH/DOOH, visual communication, AIDA model, evolution of advertising design, visual image design.

Постановка проблеми. Сучасний рекламний дизайн перебуває у стані інтенсивної трансформації, зумовленої розвитком цифрових технологій, зміною моделей споживання інформації та ускладненням комунікаційних процесів у публічному просторі. Особливо це проявляється у сфері зовнішньої реклами (Out-of-Home, OOH) та її цифрових форматів (Digital Out-of-Home, DOOH), які поєднують традиційні принципи візуальної комунікації з інтерактивними та динамічними засобами подачі інформації. В умовах перенасичення міського середовища візуальними повідомленнями ефективність рекламного впливу дедалі більше залежить не лише від технічних характеристик носіїв, а від глибини використання теоретичних підходів до формування візуального образу (Kotler, Keller, 2020: 52).

Зовнішня реклама характеризується специфічними умовами сприйняття, зокрема обмеженим часом контакту, фрагментарністю уваги аудиторії та високою конкуренцією візуальних стимулів у міському просторі. У зв'язку з цим зростає значення таких чинників, як візуальна домінанта, композиційна цілісність, емоційна виразність та семантична насиченість рекламного повідомлення. Дослідження у сфері візуальної комунікації та когнітивної психології доводять, що швидкість та ефективність сприйняття візуальної інформації значною мірою визначаються структурою композиції, кольоровими рішеннями та графічною організацією повідомлення (Ware, 2021: 84; Lidwell et al., 2010: 120). У сучасних українських дослідженнях підкреслюється, що візуальні комунікації у міському середовищі формують не лише інформаційне поле, але й естетичне сприйняття простору та впливають на поведінкові моделі його користувачів (Ковінько та ін., 2023: 118).

Водночас розвиток нейромаркетингу та поведінкових досліджень суттєво змінює підходи до розуміння ефективності рекламних повідомлень. Доведено, що значна частина рішень споживача формується на підсвідомому рівні, що обумов-

лює необхідність використання емоційно насичених образів та візуальних стимулів (Kahneman, 2011: 45; Plassmann et al., 2020: 59). У цьому контексті особливого значення набуває адаптація рекламного дизайну до соціокультурного стану аудиторії, що у сучасних українських умовах пов'язано з трансформацією суспільних настроїв та підвищенням ролі емоційного контексту в комунікації (Мокра, 2021: 66).

Суттєвий вплив на розвиток рекламного дизайну має також цифровізація зовнішньої реклами, яка трансформує її з пасивного носія інформації у динамічне та інтерактивне середовище комунікації. Використання цифрових екранів, адаптивного контенту та інтеграція з мобільними технологіями створюють нові умови для застосування теоретичних моделей рекламного дизайну, зокрема AIDA та концепції інтегрованих маркетингових комунікацій (IMC) (Kitchen, Burgmann, 2020: 21; Taylor et al., 2020: 94). У межах українських досліджень підкреслюється, що цифровізація зовнішньої реклами супроводжується зміною підходів до формування візуального образу, зокрема переходом від статичних до адаптивних та контекстуально орієнтованих рішень (Мокра, 2021: 68).

Попри значну кількість досліджень у сфері рекламного дизайну, візуальної комунікації та маркетингу, питання комплексної систематизації сучасних теорій рекламного дизайну у контексті зовнішньої реклами залишається недостатньо опрацьованим. Існуючі наукові підходи здебільшого розглядають окремі аспекти – візуальні, психологічні або технологічні – без інтеграції їх у цілісну теоретичну модель, адаптовану до специфіки OOH/DOOH середовища (Belch, Belch, Kerr, 2021: 73). Це зумовлює необхідність узагальнення та систематизації сучасних теоретичних підходів до рекламного дизайну з урахуванням трансформацій міського візуального простору та впливу цифрових технологій.

Таким чином, актуалізується проблема формування цілісного теоретичного підходу до реклам-

ного дизайну, який поєднує візуальні, психологічні, семіотичні та технологічні аспекти та враховує специфіку зовнішньої реклами в умовах сучасних соціокультурних трансформацій.

Аналіз досліджень. Проблематика рекламного дизайну у контексті зовнішньої реклами досліджується в межах кількох взаємопов'язаних наукових напрямів, серед яких провідне місце займають маркетинг, візуальні комунікації, когнітивна психологія, нейромаркетинг та урбаністика. Такий міждисциплінарний характер зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу сучасних теорій рекламного дизайну.

У працях зарубіжних дослідників значна увага приділяється ролі реклами як інструменту формування сприйняття бренду та поведінки споживачів. Зокрема, Ф. Котлер і К. Келлер розглядають рекламні комунікації як складову системи формування цінності бренду, що впливає як на раціональні, так і на емоційні аспекти сприйняття (Kotler, Keller, 2020: 52). Розвиток цих положень відображений у концепції інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМС), яка передбачає узгодженість усіх візуальних і змістових компонентів реклами у різних каналах взаємодії з аудиторією (Kitchen, Burgmann, 2020: 21). У сучасних умовах це особливо актуально для зовнішньої реклами, яка дедалі частіше функціонує як частина комплексних цифрово-офлайн комунікацій.

У межах теорії візуальної комунікації досліджується вплив графічних елементів на ефективність передачі інформації. Праці К. Вера (Ware, 2021: 84) та В. Лідвелла (Lidwell et al., 2010: 120) демонструють, що композиція, колір, масштаб та типографіка визначають швидкість і якість сприйняття візуального повідомлення. Ці підходи є особливо релевантними для зовнішньої реклами, де час взаємодії з повідомленням є обмеженим, а візуальна структура повинна забезпечувати миттєве зчитування інформації.

Значний внесок у розуміння механізмів впливу реклами здійснено у межах когнітивної психології та нейромаркетингу. Д. Канеман доводить, що більшість рішень людина приймає на основі швидких інтуїтивних процесів, які не потребують глибокого аналітичного опрацювання інформації (Kahneman, 2011: 45). У сучасних дослідженнях нейромаркетингу підкреслюється роль емоційних стимулів у формуванні реакції споживача, що безпосередньо впливає на запам'ятовуваність рекламного повідомлення (Plassmann et al., 2020: 59). Це визначає необхідність використання у рекламному дизайні емоційно насичених образів, контрастних рішень та символічних елементів.

Семіотичний підхід розглядає рекламу як систему знаків і значень, що формують культурний контекст сприйняття. Р. Барт наголошує на тому, що візуальні повідомлення мають як прямий, так і символічний рівень значення (Barthes, 1977: 45). У сучасних дослідженнях цей підхід розвивається у напрямі аналізу зовнішньої реклами як елементу міського середовища, що впливає на формування візуальної культури та соціальних уявлень.

У цьому контексті важливими є також напрацювання українських дослідників, які акцентують увагу на взаємодії рекламного дизайну з урбаністичним простором. Зокрема, М. Мокра досліджує вплив цифрових технологій на трансформацію рекламного образу, підкреслюючи перехід від статичних форм до динамічних і адаптивних рішень (Мокра, 2021: 63). У свою чергу, сучасні дослідження українських науковців (Ковінько та ін., 2023: 118) розглядають зовнішню рекламу як складову символічної інфраструктури міста, що формує культурні значення, впливає на поведінкові моделі та визначає візуальну ідентичність міського середовища.

Окреме місце у дослідженнях займає модель AIDA (Attention, Interest, Desire, Action), яка є базовою для аналізу ефективності рекламних повідомлень. Сучасні інтерпретації цієї моделі (Percy, 2021: 41) підкреслюють необхідність її адаптації до цифрового середовища, де взаємодія зі споживачем набуває інтерактивного характеру. У зовнішній рекламі це проявляється у поєднанні візуальних рішень із цифровими інструментами, що стимулюють подальшу взаємодію.

Дослідження цифрових форматів зовнішньої реклами (DOOH) демонструють суттєві зміни у характері рекламної комунікації. Роботи Тейлора (Taylor et al., 2020: 94) та Белча (Belch, Belch, Kerr, 2021: 73) підтверджують, що інтеграція цифрових технологій дозволяє адаптувати контент у режимі реального часу та підвищувати рівень персоналізації рекламних повідомлень. Це створює нові вимоги до рекламного дизайну, зокрема необхідність врахування динамічності контенту та поведінкових характеристик аудиторії.

Разом із тим аналіз сучасних наукових праць свідчить про відсутність комплексного підходу до систематизації теорій рекламного дизайну у контексті зовнішньої реклами. Більшість досліджень зосереджуються на окремих аспектах – візуальних, психологічних або технологічних – без інтеграції їх у цілісну теоретичну модель. Це обумовлює необхідність подальшого узагальнення сучасних теоретичних підходів з урахуванням специфіки ООН/DOOH середовища.

Мета статті. Мета статті полягає у систематизації сучасних теоретичних підходів до рекламного дизайну та визначенні їх ролі у формуванні ефективних візуальних комунікацій у контексті зовнішньої реклами (ООН/DOOH). Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких завдань: проаналізувати сучасні наукові підходи у сфері візуальної комунікації, психології сприйняття, нейромаркетингу, семіотики та інтегрованих маркетингових комунікацій; визначити особливості застосування моделі AIDA у зовнішній рекламі; узагальнити вплив цифрових технологій на трансформацію рекламного дизайну; а також виокремити ключові чинники, що визначають ефективність візуальних рішень у міському середовищі.

Виклад основного матеріалу. Сучасні теорії рекламного дизайну формуються на перетині кількох взаємопов'язаних наукових підходів, серед яких ключове місце займають візуальна комунікація, психологія сприйняття, нейромаркетинг, семіотика та інтегровані маркетингові комунікації. У контексті зовнішньої реклами (ООН/DOOH) ці підходи набувають специфічного характеру, зумовленого обмеженням часом взаємодії з аудиторією, динамічністю міського середовища та високим рівнем візуальної конкуренції.

Теорія візуальної комунікації визначає базові принципи формування рекламного повідомлення, орієнтованого на швидке та ефективне сприйняття. Згідно з дослідженнями К. Вера, ефективність візуального повідомлення залежить від здатності структурувати інформацію та передати її у максимально стислій формі (Ware, 2021: 91). У зовнішній рекламі це реалізується через домінування зображення над текстом, використання контрасту, масштабування ключових елементів та чіткої композиційної ієрархії. Принципи гештальту, описані В. Лідвеллом та ін., забезпечують цілісність сприйняття та швидке розпізнавання образів у складному візуальному середовищі (Lidwell et al., 2010: 134). У сучасних українських дослідженнях також підкреслюється, що візуальна структура реклами безпосередньо впливає на формування міського простору та сприйняття його естетики (Ковінько та ін., 2023: 119).

Психологія сприйняття пояснює механізми взаємодії людини з рекламними повідомленнями у публічному просторі. Умови зовнішньої реклами передбачають мінімальний час контакту, що вимагає використання простих, інтуїтивно зрозумілих візуальних рішень. Д. Канеман доводить, що більшість рішень приймається на основі швидких когнітивних процесів, які не передбачають глибо-

кого аналізу інформації (Kahneman, 2011: 45). Це обумовлює ефективність використання емоційно насичених образів, облич, руху та контрастних композицій. У контексті українських досліджень підкреслюється, що адаптація рекламного дизайну до емоційного стану аудиторії є особливо актуальною в умовах соціальних криз та трансформацій (Мокра, 2021: 66).

Нейромаркетинг доповнює психологічні підходи, дозволяючи аналізувати підсвідомі реакції споживачів на рекламні стимули. Сучасні дослідження показують, що емоційна складова має визначальний вплив на запам'ятовуваність реклами та формування ставлення до бренду (Plassmann et al., 2020: 62). У зовнішній рекламі це проявляється у використанні символічних образів, кольорових рішень та композицій, що викликають миттєву емоційну реакцію. У поєднанні з цифровими технологіями ці підходи дозволяють створювати адаптивні рекламні повідомлення, що враховують поведінкові характеристики аудиторії.

Семіотичний підхід розглядає рекламний дизайн як систему знаків, що формують значення у культурному та соціальному контексті. Р. Барт зазначає, що візуальні повідомлення мають багаторівневу структуру, яка включає як прямі, так і символічні значення (Barthes, 1977: 51). У сучасному міському середовищі зовнішня реклама виступає важливим елементом формування візуальної культури та соціальних уявлень. Українські дослідники підкреслюють, що рекламні носії є складовою символічної інфраструктури міста, яка впливає на сприйняття простору та поведінкові моделі його мешканців (Ковінько та ін., 2023: 121). Це обумовлює необхідність врахування культурного контексту та етичних аспектів при розробці рекламного дизайну.

Модель AIDA (Attention, Interest, Desire, Action) залишається однією з базових у дослідженні ефективності рекламних комунікацій. У сучасних умовах вона адаптується до цифрового середовища, що передбачає інтерактивність та багатоканальність взаємодії (Percy, 2021: 49). У зовнішній рекламі етап привернення уваги (Attention) реалізується через візуальну домінанту, інтерес (Interest) – через композиційні та змістові рішення, бажання (Desire) – через емоційний вплив, а дія (Action) – через інтеграцію з цифровими каналами, зокрема мобільними сервісами та QR-технологіями.

Концепція інтегрованих маркетингових комунікацій (IMC) розглядає рекламний дизайн як складову єдиної комунікаційної системи бренду. Як зазначають Kitchen і Burgmann, ефективність реклами залежить від узгодженості повідомлень

у різних каналах взаємодії з аудиторією (Kitchen, Burgmann, 2020: 27). У контексті ООН/DOOH це означає необхідність синхронізації зовнішньої реклами з цифровими платформами, соціальними мережами та іншими каналами комунікації. В українських дослідженнях також наголошується на важливості інтеграції рекламних рішень у загальну структуру міського середовища, що забезпечує їх ефективність та відповідність культурному контексту (Мокра, 2021: 69).

Розвиток цифрових технологій суттєво трансформує зовнішню рекламу, переводячи її у формат інтерактивного середовища. DOOH-рішення дозволяють адаптувати контент у режимі реального часу, враховуючи зовнішні фактори та характеристики аудиторії. Дослідження Тейлора підтверджують, що використання динамічного контенту підвищує рівень взаємодії та ефективність рекламних кампаній (Taylor et al., 2020: 102). В українському контексті ці процеси супроводжуються активною інтеграцією цифрових технологій у міський простір та зміною підходів до формування рекламного дизайну, що передбачає перехід від статичних до адаптивних візуальних рішень (Мокра, 2021: 68).

У сучасних умовах важливим чинником є також адаптація рекламного дизайну до соціальних викликів. Зовнішня реклама виконує не лише комерційну, але й соціальну функцію, формуючи наративи ідентичності, підтримки та колективної взаємодії. Це зумовлює необхідність врахування контекстуальних чинників та відповідального підходу до формування візуальних повідомлень.

Таким чином, сучасні теорії рекламного дизайну у сфері зовнішньої реклами формують інтегровану систему, у якій поєднуються візуальні, психологічні, семіотичні та технологічні підходи. Їх комплексне застосування дозволяє створювати ефективні рекламні рішення, що відповідають умовам сучасного міського середовища та забезпечують високий рівень взаємодії з аудиторією.

Висновки. Проведене дослідження дозволило встановити, що сучасні теорії рекламного дизайну у контексті зовнішньої реклами (ООН/DOOH) формують цілісну міждисциплінарну систему, в якій поєднуються підходи візуальної комунікації, психології сприйняття, нейромаркетингу, семіотики та інтегрованих маркетингових комунікацій. Їх комплексне застосування визначає ефективність

формування рекламного повідомлення у міському середовищі, де ключовими чинниками виступають швидкість сприйняття, емоційна залученість та візуальна виразність.

У результаті дослідження здійснено систематизацію сучасних теоретичних підходів до рекламного дизайну, що дозволило виокремити їх функціональні ролі у процесі створення візуального образу: теорії візуальної комунікації забезпечують структурну організацію повідомлення; психологічні та нейромаркетингові підходи визначають механізми впливу на споживача; семіотичний підхід формує змістові та культурні коди; модель AIDA структурує процес взаємодії з аудиторією; концепція ІМС забезпечує узгодженість комунікацій у різних каналах. Такий підхід дозволяє розглядати рекламний дизайн не як сукупність окремих рішень, а як інтегровану систему комунікації.

Встановлено, що розвиток цифрових технологій суттєво трансформує принципи функціонування зовнішньої реклами, переводячи її у формат інтерактивного середовища з можливістю адаптації контенту в реальному часі. Це зумовлює зміну ролі дизайнера, який переходить від створення статичних візуальних рішень до проєктування динамічних комунікаційних сценаріїв, орієнтованих на поведінкові реакції аудиторії.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексній систематизації сучасних теорій рекламного дизайну з урахуванням специфіки зовнішньої реклами та інтеграції традиційних і цифрових форматів комунікації, а також у визначенні їх функціонального взаємозв'язку у процесі формування ефективного візуального повідомлення. Запропонований підхід дозволяє розширити теоретичні засади дослідження рекламного дизайну у сфері ООН/DOOH та створює підґрунтя для подальших наукових розробок.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання при розробці рекламних кампаній, формуванні візуальних рішень у міському середовищі та оптимізації комунікаційних стратегій брендів. Застосування узагальнених теоретичних підходів дозволяє підвищити ефективність зовнішньої реклами, забезпечити її адаптацію до сучасних соціокультурних умов та посилити взаємодію між брендом і споживачем у публічному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковінько М. В., Іваненко О. С., Петренко А. Л. Візуальна комунікація в міському просторі: семіотичний аспект. Вісник Київського політехнічного інституту. Серія: Філософія. Психологія. Педагогіка. 2023. № 1. С. 115–123.
2. Мокра М. В. Вплив цифрових технологій на трансформацію рекламного дизайну. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 2. С. 62–70.

3. Barthes R. Image, Music, Text. London: Fontana Press, 1977. 220 p.
4. Belch G. E., Belch M. A., Kerr G. Advertising and Promotion: An Integrated Marketing Communications Perspective. 12th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2021. 701 p.
5. Kahneman D. Thinking, Fast and Slow. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. 499 p.
6. Kitchen P. J., Burgmann I. Integrated Marketing Communications: Making it Work at a Strategic Level. Journal of Business Strategy. 2020. Vol. 41(1). P. 12–20. DOI: <https://doi.org/10.1108/JBS-07-2019-0135>
7. Kotler P., Keller K. L. Marketing Management. 16th ed. Harlow: Pearson Education, 2020. 832 p.
8. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 3rd ed. London: Routledge, 2020. 312 p.
9. Lidwell W., Holden K., Butler J. Universal Principles of Design. Revised and Updated. Beverly: Rockport Publishers, 2010. 272 p.
10. Percy L. Strategic Advertising Management. 6th ed. Oxford: Oxford University Press, 2021. 312 p.
11. Plassmann H., Ramsøy T. Z., Milosavljevic M. Branding the Brain: A Critical Review and Outlook. Journal of Consumer Psychology. 2020. Vol. 30(2). P. 302–318. DOI: <https://doi.org/10.1002/jcpy.1132>
12. Schultz D. E., Patti C. H., Kitchen P. J. The Evolution of Integrated Marketing Communications. Journal of Advertising Research. 2021. Vol. 61(3). P. 229–241. DOI: <https://doi.org/10.2501/JAR-2021-019>
13. Taylor C. R., Franke G. R., Bang H. J. Use and Effectiveness of Digital Out-of-Home Advertising. International Journal of Advertising. 2020. Vol. 39(3). P. 345–367. DOI: <https://doi.org/10.1080/02650487.2019.1669650>
14. Ware C. Information Visualization: Perception for Design. 4th ed. Cambridge: Morgan Kaufmann, 2021. 536 p.

REFERENCES

1. Kovinko M. V., Ivanenko O. S., Petrenko A. L. (2023) Vizualna komunikatsiia v miskomu prostori: semiotychnyi aspekt [Visual communication in urban space: a semiotic aspect] Visnyk Kyivskoho politekhnichnoho instytutu. Seria: Filosofii. Psykholohiia. Pedahohika, 1, 115–123. [in Ukrainian].
2. Mokra M. V. (2021) Vplyv tsyfrovyykh tekhnolohii na transformatsiiu reklamnoho dyzainu [The impact of digital technologies on the transformation of advertising design] Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, 2, 62–70. [in Ukrainian].
3. Barthes, R. (1977). Image, Music, Text. London: Fontana Press, 220 p.
4. Belch, G. E., Belch, M. A., Kerr, G. (2021). Advertising and Promotion: An Integrated Marketing Communications Perspective. New York: McGraw-Hill Education, 701 p.
5. Kahneman, D. (2011). Thinking, Fast and Slow. New York: Farrar, Straus and Giroux, 499 p.
6. Kitchen, P. J., Burgmann, I. (2020). Integrated Marketing Communications: Making it Work at a Strategic Level. Journal of Business Strategy, 41(1), 12–20. <https://doi.org/10.1108/JBS-07-2019-0135>
7. Kotler, P., Keller, K. L. (2020). Marketing Management. Harlow: Pearson Education, 832 p.
8. Kress, G., van Leeuwen, T. (2020). Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge, 312 p.
9. Lidwell, W., Holden, K., Butler, J. (2010). Universal Principles of Design. Beverly: Rockport Publishers, 272 p.
10. Percy, L. (2021). Strategic Advertising Management. Oxford: Oxford University Press, 312 p.
11. Plassmann, H., Ramsøy, T. Z., Milosavljevic, M. (2020). Branding the Brain: A Critical Review and Outlook. Journal of Consumer Psychology, 30(2), 302–318. <https://doi.org/10.1002/jcpy.1132>
12. Schultz, D. E., Patti, C. H., Kitchen, P. J. (2021). The Evolution of Integrated Marketing Communications. Journal of Advertising Research, 61(3), 229–241. <https://doi.org/10.2501/JAR-2021-019>
13. Taylor, C. R., Franke, G. R., Bang, H. J. (2020). Use and Effectiveness of Digital Out-of-Home Advertising. International Journal of Advertising, 39(3), 345–367. <https://doi.org/10.1080/02650487.2019.1669650>
14. Ware, C. (2021). Information Visualization: Perception for Design. Cambridge: Morgan Kaufmann, 536 p.

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 069: 7. 05 (477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-42>**Руслана ТКАЧЕНКО,***orcid.org/0000-0002-9107-9804*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри культурології та філософії культури

Національного університету «Одеська політехніка»

(Одеса, Україна) *ruslana.tkachenko@gmail.com***Аліна АНДРЕЄВА,***orcid.org/0009-0003-1690-1663*

студентка IV курсу

Україно-польського навчально-наукового інституту

Національного університету «Одеська політехніка»

(Одеса, Україна) *alinkaaaa9923@gmail.com***МУЗЕЙ І ФЕШН-ТРЕНДИ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ**

Стаття присвячена дослідженню розширення функціоналу класичних музейних інституцій в умовах домінування масової культури та зниженню суспільного інтересу до традиційних форматів мистецтва. Особлива увага приділяється синтезу музейного простору та індустрії моди, а саме використання експозиційних залів для проведення модного показу.

Така співпраця є певною відповіддю на запити сучасної аудиторії. У роботі детально розглянуто закордонний досвід, зокрема покази, Метрополітен-музею в Нью-Йорку, показ в музеї Гуггенхайма, Сучасна галерея Тейт, музей Ханенків. Створюється динамічна експозиція, де костюм перетворюється з нерухомого експонату на живий об'єкт у русі. Це дозволяє розкрити антропологічний вимір моди - її взаємодію з тілом, простором та світлом, що є неможливим у межах традиційної вітринної презентації. Такий підхід зацікавлює глядача та формує новий досвід споглядання художніх експозицій.

Окрему частину статті присвячено аналізу українського культурного ландшафту. В Україні практика колаборацій музеїв та дизайнерів перебуває на стадії становлення. У роботі розглядаються перші спроби вітчизняних інституцій адаптувати закордонні моделі взаємодії: етно-фешн-шоу «Аристократична Україна в Замку-музеї Радомисль» та перспективи розвитку цього напрямку в Україні. Для українського контексту такий синтез є не лише маркетинговим ходом, а й способом актуалізації національної спадщини через сучасні візуальні форми. Музейні установи в Україні сприймаються як закриті або академічні інституції і мода допомагає розбивати цей стереотип. Розширення комунікаційної стратегії дозволяє музею говорити з аудиторією мовою сучасної масової культури, зберігаючи при цьому наукову цінність і дослідницьку місію. Така колаборація відкриває нові можливості для залучення різновікової аудиторії та розширення джерел фінансування, що є критично важливим для стабільної діяльності музейних інституцій. Синтез музейного простору і фешн-індустрії не лише оновлює форми культурного споживання, а й формує нові практики взаємодії між мистецтвом, дизайном і суспільством, перетворюючи музей на динамічний відкритий майданчик культурного діалогу.

Ключові слова: музей, музейний простір, тенденції, новачії, музейні практики, фешн-індустрія.

Ruslana TKACHENKO,*orcid.org/0000-0002-9107-9804*

PhD in Art History,

Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Philosophy of Culture

National University "Odessa Polytechnic"

(Odessa, Ukraine) *ruslana.tkachenko@gmail.com***Alina ANDRIIEVA,***orcid.org/0009-0003-1690-1663*

4th-year student

Ukrainian-Polish Educational and Scientific Institute of National University "Odessa Polytechnic"

(Odessa, Ukraine) *alinkaaaa9923@gmail.com***MUSEUMS AND FASHION TRENDS IN UKRAINE**

The article examines the expansion of the functional scope of classical museum institutions amidst the dominance of mass culture and the decline in public interest in traditional art formats. Particular attention is paid to the synthesis of museum spaces and the fashion industry, namely the use of exhibition halls for hosting fashion shows.

This collaboration serves as a response to the demands of a modern audience. The study provides a detailed analysis of international experiences, including shows at the Metropolitan Museum of Art in New York, the Guggenheim Museum, the Tate Modern gallery, and the Khanenko Museum. A dynamic exposition is created, where the garment is transformed from a static exhibit into a living object in motion. This approach reveals the anthropological dimension of fashion – its interaction with the body, space, and light – which remains impossible within the constraints of traditional vitrine-based presentations. Such a method engages the viewer and shapes a new experience of observing artistic exhibitions.

A dedicated section of the article analyzes the Ukrainian cultural landscape. In Ukraine, the practice of collaboration between museums and designers is currently in its nascent stages. The paper examines early attempts by domestic institutions to adapt international interaction models, such as the ethno-fashion show "Aristocratic Ukraine at the Radomysl Castle-Museum," and explores the development prospects of this direction in Ukraine. Within the Ukrainian context, this synthesis is not merely a marketing tool but a way to actualize national heritage through contemporary visual forms. Museum institutions in Ukraine are often perceived as closed or strictly academic, and fashion helps dismantle this stereotype. The expansion of communication strategies allows the museum to speak to the audience in the language of modern mass culture while preserving its scholarly value and research mission. Such collaboration opens new opportunities for engaging audiences of all ages and expanding funding sources, which is critical for the sustainable operation of museum institutions. The synthesis of museum space and the fashion industry not only renews the formats of cultural consumption but also generates new practices of interaction between art, design, and society, transforming the museum into a dynamic and open platform for cultural dialogue.

Key words: museum, museum space, trends, innovations, museum practices, fashion industry.

Постановка проблеми. Актуальність статті зумовлена глибинними трансформаціями в сучасному культурному просторі, де класичні інституції, зокрема музеї, опиняються перед системним викликом: втратою аудиторії на тлі домінування масової культури та стрімкого розвитку цифрових технологій. Ще на початку 2000-х років соціологи культури зафіксували тривожну тенденцію: відвідуваність традиційних культурних установ у розвинених країнах починає скорочуватися, тоді як пропозиція альтернативного дозвілля (стрімінгові платформи, тематичні парки, цифрові музеї, соціальні мережі) зростає в геометричній прогресії. Перед музеями постало питання не просто конкурентоспроможності, а й інституційного виживання.

Сьогодні фіксується стійка тенденція до зниження інтересу широких верств населення, і особливо молоді, до традиційних форматів презентації мистецтва. Класичні експозиції нерідко сприймаються як надмірно академічні, дидактичні, відірвані від динаміки повсякденного культурного споживання. Дослідження UNESCO демонструють, що серед відвідувачів музеїв катастрофічно мало людей у віковій групі від 18 до 35 років – саме тієї аудиторії, яка є найбільш активним споживачем фешн-контенту та культурної продукції в соціальних мережах. Ця статистична диспропорція вказує на структурний розрив між мовою, якою говорить музей, і мовою, якою говорить сучасна молодь.

У відповідь на цей виклик провідні світові музеї успішно освоюють нові стратегії залучення аудиторії, серед яких особливого значення набуває інтеграція з фешн-індустрією. Мода є однією з найпотужніших форм масової культури сучас-

ності. Вона виробляє смисли, ідентичності та образи, здатні перетнути будь-які вікові й соціальні бар'єри. Досвід Метрополітен-музею у Нью-Йорку, галереї Tate Modern у Лондоні та музею Гуггенхайма переконливо свідчить: співпраця з модними брендами і проведення тематичних показів є надзвичайно ефективним інструментом популяризації музейного простору. Такі події стають медійними феноменами, що генерують мільярди переглядів у соціальних мережах і приваблюють до музею аудиторію, яка ніколи б не прийшла туди в рамках традиційної культурної програми.

Водночас ця колаборація несе вигоди не тільки для музею: так модні дома отримують у стінах поважних інституцій культурну легітимацію, що дозволяє позиціонувати моду не як комерційний продукт, а як мистецтво. Відбувається взаємна «капіталізація символічного капіталу» – одне з найхарактерніших явищ культурної економіки нашого часу.

Для українського контексту ця проблематика набуває особливої гостроти. По-перше, незважаючи на нагальну потребу в модернізації культурного сектору, практики взаємодії музейних інституцій з фешн-індустрією залишаються поодинокими й несистемними. По-друге, в умовах загострення дискурсу про національну ідентичність таке партнерство набуває додаткового символічного виміру, коли воно може слугувати інструментом ствердження культурної тяглості й демонстрації стійкості культурного сектору. Відтак дослідження цього напрямку є не лише теоретично актуальним, але й практично значущим.

Аналіз досліджень і публікацій. Предметна область дослідження перебуває на перетині кількох наукових дискурсів: семіотики моди, музеоло-

гії, культурології та теорії культурної комунікації. Відповідно, для його теоретичного обґрунтування необхідно звернутися до праць, що розглядають фешн-індустрію і трансформацію музейного простору з різних методологічних позицій.

Концептуальним підґрунтям дослідження слугує класична праця Ролана Барта «Система моди» (Barthes, 1967; англ. переклад – 1990). Науковець розглядає одяг як семіотичну систему, в якій річ перестає бути суто функціональним предметом і набуває статусу знака й символу. Барт розрізняє «вбраний одяг» (реальний предмет), «описаний одяг» (мода в текстах) і «образний одяг» (мода у фотографії), констатуючи, що кожна з цих іпостасей породжує власну систему смислів. З цієї перспективи живий показ у музейному просторі набуває принципового значення: він реалізує всі три виміри одночасно – костюм існує як реальна річ, що рухається, породжує образи і потребує інтерпретаційних текстів. Важливо, однак, зазначити, що Барт концентрується на трансформації самої системи моди, залишаючи осторонь питання про роль музейної інституції як медіатора цього процесу. Теоретичним продовженням бартовської традиції є праця Елізабет Уїлсон «Одягнена у мрії: мода та сучасність» (Wilson, 1985), в якій дослідниця аналізує моду як специфічну форму культурного тексту, нерозривно пов'язану з конструюванням ідентичності й соціальних ролей. Уїлсон одна з перших постулювала, що мода є невід'ємною частиною сфери «серйозного» мистецтва, а не лише індустрії розваг – теза, що безпосередньо підважує традиційну межу між музейним і комерційним простором.

Анна Зембінська-Вітек у статті «Чи може музей бути агентом соціальних змін? Нова модель функціонування музею у XXI столітті» (Ziębińska-Witek, 2023) обстоює тезу про необхідність радикального переосмислення місії музейної інституції. Дослідниця переконує: сучасний музей має функціонувати як простір діалогу, а не лише односторонньої трансляції знань. Ключовим для Зембінської-Вітек є поняття «партиципаторного музею» – простору, де відвідувач перестає бути пасивним реципієнтом і стає активним учасником культурного процесу. У цьому контексті модний показ постає органічним засобом динамічної комунікації, що руйнує бар'єр між академічністю інституції та масовою культурою. Теоретична рамка Зембінської-Вітек безпосередньо підтверджується кейсами, розглянутими в нашому дослідженні.

Луїза Валленберг у статті «Мистецтво, життя та музей моди: за більш солідарну виставкову практику» (Wallenberg, 2020) пропонує критич-

ний погляд на фешн-музейну співпрацю. Дослідниця аналізує музей як ключовий простір зв'язку між модою, мистецтвом і соціальним буттям, однак піддає критиці його схильність до видовищної екстравагантності на шкоду проблематизації реальних умов виробництва одягу. Розрив між естетичною пишністю показів і жахливими реаліями праці у фешн-індустрії Валленберг називає «інституційним лицемірством». Ця критична позиція є продуктивною для осмислення меж і відповідальності музею та фешн-колаборацій. Таким чином вона нагадує, що естетичний і розважальний ефект показу не повинен витіснити його змістовний, рефлексивний вимір.

Перераховані дослідники зосереджуються переважно на досвіді західних музейних інституцій. Тому принципово важливим є звернення до праць вітчизняних науковців.

Шман С.Ю. у розвідці «Соціокультурна діяльність музеїв» (Шман, 2015) констатує консервативність української музейної справи, де досі переважає застаріла дидактична модель, побудована за хронологічним принципом. Водночас дослідниця доводить: під тиском суспільного запиту на емоційне та інтерактивне залучення музеї змушені розширити свої соціокультурні функції, переходячи до багатофункціональної діяльності. Шман наголошує, що ця трансформація є не вибором, а умовою виживання для інституцій, що прагнуть зберегти суспільну релевантність.

Семенова А.В. у статті «Музей як соціокультурна складова суспільства» (Семенова, 2011) окреслює проблематику музею як інституту в контексті глобалізаційних процесів XX – початку XXI ст., визначає його соціальні функції й аналізує механізми поєднання традиційної та інноваційної складових музейної діяльності. Авторка показує як трансформація музею детермінована не лише внутрішніми інституційними чинниками, а й ширшими соціокультурними умовами. Це підтверджує тезу про системний, а не локальний характер змін, що спостерігаємо сьогодні в усьому світі.

Найбільш предметно питання трансформації музейного простору в українському контексті попередньо розглянуто у статті «Креативний простір музею: тенденції та новації» (Ткаченко, 2024). Було виокремлено три ключові вектори розвитку сучасних музеїв: збереження культурної спадщини, розвиток інклюзивних практик і становлення партиципаторного музею. Для залучення аудиторії та формування нового іміджу інституції музей пропонує широкий спектр соціокультурних продуктів – від фестивалів і майстер-класів до театральних вистав і, зокрема, показів мод. Саме ця

праця є найближчою до теми нашого дослідження й слугує безпосереднім науковим контекстом для аналізу конкретних кейсів.

Узагальнюючи огляд літератури, слід зазначити: попри активну увагу дослідників до трансформації музейного простору та семіотики моди, fashion-show як специфічний інструмент музейної рекреації – особливо в українських реаліях – залишається недостатньо вивченим. Більшість наявних досліджень або зосереджені на теоретичному осмисленні ролі музею (Зембінська-Вітек, Семєнова, Шман), або аналізують моду як семіотичну систему без прив'язки до музейного контексту (Барт, Уїлсон), або критично оцінюють наявні практики без системного їх документування (Валленберг). Відповідно, комплексне дослідження fashion-show у музейному просторі, від теоретичного обґрунтування до аналізу конкретних кейсів з урахуванням української специфіки, становить наукову новизну цієї роботи.

Мета статті полягає в аналізі трансформації функціоналу класичних музейних інституцій через призму їхньої взаємодії з фешн-індустрією в сучасному культурному просторі. Реалізація поставленої мети передбачає: виявлення теоретичних засад і механізмів синтезу музейного простору і моди; системний огляд показових зарубіжних кейсів; аналіз стану та перспектив цього напрямку в Україні з урахуванням специфіки національного культурного контексту.

Виклад основного матеріалу. Щоб зрозуміти природу взаємодії музею і фешн, необхідно насамперед визначити, яка логіка лежить в основі цього альянсу. Традиційно музей і мода розташовані в різних полюсах культурної ієрархії: музей – це інституція «вічного», що зберігає і легітимує цінності, які пройшли випробування часом; мода – це індустрія «тимчасового», заснована на принципі постійної зміни й оновлення. Однак, ця опозиція є продуктивною, а не виключаючою. Саме завдяки їй зустріч двох принципово різних культурних логік породжує ефект, недосяжний ні для одної з них окремо.

З точки зору музеології, залучення фешн-індустрії вирішує одну з центральних проблем сучасного музею – проблему «живого досвіду». Статична вітринна презентація костюма, сукні чи аксесуара демонструє предмет, але позбавляє його того, що робить одяг одягом: взаємодії з тілом, рухом, драпіруванням, гри зі світлом. Живий показ відновлює цю взаємодію, перетворюючи музейний простір на середовище, де артефакт знову «оживає», і водночас набуває нових смислів завдяки художньому контексту, що його оточує.

Отже, fashion-show у стінах музею є не поступкою розважальному форматові, а методологічно обґрунтованим способом розкриття антропологічного виміру костюму.

З точки зору фешн-індустрії, музейний простір виконує функцію «культурної легітимації». Показ у стінах визнаного художнього інституту сигналізує: ця колекція є не просто товаром, а художнім висловлюванням. Музейна аура надає моді статусу мистецтва – і це є однією з найбажаніших позицій для брендів, що прагнуть виокремитися з потоку масового виробництва. Зворотним боком цієї легітимації є відповідальність: потрапивши в контекст мистецтва, дизайнер змушений відповідати на запитання не лише про естетику, а й про концептуальну глибину своєї роботи.

Нарешті, є третій вимір цього партнерства – економічний. Музеї хронічно потерпають від недофінансування. Фешн-покази і пов'язані з ними медійні події генерують прибуток, спонсорські надходження і туристичний потік, що суттєво поповнює бюджет інституції. Для брендів музейний показ є інвестицією в репутаційний капітал, що, зрештою, конвертується у продажі. Таким чином, союз музею і моди є взаємовигідним на символічному, художньому та фінансовому рівнях одночасно.

Зарубіжна практика дає значний масив прикладів фешн-співпраці, що охоплює різні формати: від монографічних виставок, присвячених окремим дизайнерам або ероке, до живих показів, де музейний простір безпосередньо слугує подіумом. Розглянемо найбільш показові кейси, що ілюструють різні типи цієї взаємодії.

Піонером і безумовним лідером у сфері фешн-музейних колаборацій є Інститут костюма Метрополітен-музею (The Costume Institute, Met). Заснований у 1937 році, він перетворився на один із найвпливовіших центрів вивчення та демонстрації моди як мистецтва. Щорічний благодійний вечір Met Gala, що супроводжує відкриття тематичних виставок Costume Institute, давно став культурним феноменом глобального масштабу. Медійне охоплення події щороку перевищує мільярди переглядів у соціальних мережах, а самі виставки – «Alexander McQueen: Savage Beauty» (2011), «China: Through the Looking Glass» (2015), «Camp: Notes on Fashion» (2019) – залучають сотні тисяч відвідувачів і формують культурний порядок на роки вперед. Важливо підкреслити: Метрополітен не просто надає стіни для модних подій – він продукує глибокі кураторські концепції, що вписують моду в широкий мистецтвознавчий і антропологічний контекст.

У 2024 році креативний директор дому Alaïa Пітер Мюльс обрав для нью-йоркського показу бренду простір ротонди музею Гуггенхайма, культового архітектурного шедеву Френка Ллойда Райта. (Vogue Ukraine, 2024) Цей показ увійшов в історію як перше дефіле, проведене безпосередньо всередині ротонди, де спіральний пандус перетворився на живий подіум, по якому моделі (серед них Кендалл Дженнер і Вітторія Черетті) рухалися за природною траєкторією будівлі. Колекцію Мюльс присвятив американській ідеї свободи й спортивного одягу (sportswear) із кутюрними включеннями. Він продемонстрував трикотаж, еластичні тканини без традиційних застібок, складні драпірування та інженерні рішення. Одяг «тримався» на тілі моделі завдяки суто конструктивним рішенням. Образи нагадували архітектурні конструкції, що левітують навколо тіла, і в цьому була глибока метафорична суголосність із самою будівлею Райта, де органічні криволінійні форми підкоряються єдиній спіральній логіці. Цей кейс є показовим прикладом концептуальної єдності показу і локації, коли ідея колекції і характер архітектурного простору резонують між собою. Тоді виникає синергія, що породжує нові смисли які недоступні ні традиційному подіуму, ні класичній вітрині.

Круїзна колекція дому Gucci 2025 року була представлена у галереї Tate Modern у Лондоні. (Hui S., 2024) Дизайнер запропонував витончені сукні з макраме та мережива з квітковими аплікаціями, короткі пальта у техніках, що імітують текстуру галявини або моху, і контрастні їм широкі джинси з низькою посадкою (данина вуличній моді Лондона). Вибір Tate Modern як майданчика був принципово значущим: бетонні стіни колишньої промислової будівлі й рясна жива зелень подіуму утворили напругу між урбаністичним бруталним і органічно-природним – саме той діалог, що лежав в основі колекції. Варто підкреслити, що Tate Modern є не класичним музеєм у традиційному розумінні, а простором сучасного медіамистецтва. Вибір цього майданчика підкреслив позиціонування Gucci як бренду, що перебуває на перетині мистецтва і дизайну, а не в ієрархії haute couture. Цей приклад ілюструє ключовий принцип музейного фешн- синтезу: простір є не нейтральним тлом, а повноправним учасником художнього висловлювання.

За масштабом театральності й концептуальної сміливості особливе місце посідає показ Chanel Metiers d'Art 2018/19, що відбувся в Храмі Дендур, єгипетському храмі I ст. до н.е., розміщеному у скляному павільйоні Метрополітен-музею. (

Chanel, 2018/2019) Карл Лагерфельд назвав колекцію «Paris–New York» і вибудував її навколо тристороннього діалогу: французька haute couture, велич Стародавнього Єгипту і нью-йоркський стріт-арт. Єгипетські мотиви у вишивці й орнаментиці сусідили з написами «Chanel» у стилі графіті на тканинах – міст між античністю і сучасним мегаполісом. Храм Дендур у цьому контексті функціонував не як декорація, а як третій голос у діалозі: його присутність надавала всьому заходу вимір сакральності й вічності, контрастний із сезонною природою моди. Цей показ вийшов за межі категорії «модне шоу» і функціонував як повноцінний перформанс: тут взаємодія моди і музею досягла рівня, на якому обидва контексти рівною мірою переосмислюють і збагачують один одного.

Поряд із живими показами важливе значення мають і тематичні музейні виставки, присвячені моді. Серед найбільш резонансних прикладів слід назвати виставку «Олександр МакКуїн: дика краса» у Метрополітен-музеї (2011), що залучила понад 650 000 аудиторії і стала п'ятою за відвідуваністю в усій історії інституції. Ретроспектива творчості МакКуїна продемонструвала: мода може бути предметом тієї ж глибини кураторського аналізу, що й живопис чи скульптура. Кураторська концепція виставки вибудовувала паралелі між костюмами і явищами від живопису прерафаелітів до архітектури деконструктивізму – тим самим костюм функціонував не як самостійний об'єкт, а як вузол культурних зв'язків. Не менш значущою є Галерея Вікторії та Альберта в Лондоні – один із перших музеїв у світі, що системно включив моду до своїх збиральницьких і виставкових пріоритетів. Показова у цьому сенсі виставка «Dior: Designer of Dreams» (V&A, 2019), що залучила понад 600 000 відвідувачів і стала найбільш відвідуваною в Лондоні того року. Глибока кураторська концепція, що вписувала творчість Діора в контекст французької культури і мистецтва XX століття. Поєднавши себе з медійно привабливим матеріалом вона довела, що популярність і концептуальна глибина не є взаємовиключними. Таким чином, у зарубіжній практиці сформувалася стала тенденція, коли провідні музеї та модні дома розглядають одне одного як рівноправних партнерів у виробництві культурних смислів. Паралельно музей отримує нові аудиторії, фінансові надходження і медійну видимість. Постає питання: яким є стан цих процесів в Україні?

В Україні практика колаборацій музеїв і дизайнерів перебуває на стадії становлення. Для розуміння її специфіки необхідно взяти до уваги

кілька визначальних обставин. По-перше, більшість українських державних музеїв функціонують в умовах хронічного недофінансування і законодавчих обмежень щодо комерційного використання своїх просторів, що суттєво звужує можливості для партнерства з приватними брендами. По-друге, суспільне сприйняття музею як суворо академічної, «закритої» інституції залишається поширеним стереотипом, подолання якого вимагає тривалих комунікаційних зусиль. По-третє, і це, можливо, найважливіше, в умовах воєнного часу будь-яка культурна ініціатива неминуче набуває додаткового символічного навантаження, пов'язаного з питаннями ідентичності, пам'яті і стійкості. Одним із піонерських прикладів є фестивалі етнічної моди «Аристократична Україна», що проводиться з 2016 року в історико-культурному комплексі «Замок-музей Радомисль» на Житомирщині. (Woman Magazine, 2019) Особливість фестивалю полягає в тому, що його учасниками є не професійні моделі, а дружини і матері українських військових – обставина, яка надає заходу виразного суспільного й меморіального виміру. (Чечель Л., 2021) Програма поєднує показ автентичного вбрання, демонстрацію сучасного одягу з етно-мотивами і дитячий показ. У 2026 році фестивалеві виповнюється десять років – рубіж, що свідчить про його стабільність і затребуваність. Вибір замку-музею як постійного майданчика є глибоко символічним: архітектурне середовище Радомисля перетворює показ на акт культурної пам'яті – мода тут є інструментом не тільки естетичного, а й ідентифікаційного висловлювання. Автентичне шляхетське середовище замку-музею підсилює образи, натхненні традиційним вбранням, і надає всьому заходу виміру «живої спадщини», коли речі минулого не зберігаються під склом, а перебувають у діалозі з сучасністю. У цьому полягає принципова відмінність українського досвіду від західного: якщо в Нью-Йорку чи Лондоні музейні фешн-колаборації насамперед є мистецьким і комерційним проектом, то в Україні вони набувають характеру культурної і національної рефлексії.

Іншим показовим прикладом є Ukrainian Fashion Week, яка вже кілька сезонів поспіль активно взаємодіє з музейними інституціями Києва. Мистецький Арсенал, один із найвизначніших культурних центрів столиці, розташований у будівлі XVIII–XIX століття, виступив головним майданчиком для показів у рамках Ukrainian Fashion Week 2026. Водночас у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків відбувся фінал конкурсу молодих дизайнерів «Погляд у майбутнє».

Простір музею з його колекцією старовинних гобеленів і живопису слугував рамкою для показу, що ставив питання про традицію і новаторство в українському дизайні. (Заболоцька, 2025)

До тижня моди долучився також Національний музей декоративного мистецтва України, де бренд Rito Group презентував колекцію, присвячену творчості художниці Ганни Шостак. Ця колаборація є особливо цікавою з мистецтвознавчого погляду, оскільки вона реалізує модель, за якої музей виступає не просто майданчиком, а тематичним і концептуальним партнером. Твори з постійної колекції слугують безпосереднім джерелом натхнення для дизайнера. Таким чином, мода не просто «використовує» музейний простір, а інтегрується у його змістовний контекст, посилюючи обидва.

Варто також згадати досвід регіональних музеїв. Одеський художній музей, Харківський художній музей та Львівська галерея мистецтв – усі вони в різний час приймали культурні події, пов'язані з модою, хоча й у скромніших форматах (вернісажі дизайнерів, тематичні фотовиставки або показ костюмів у рамках етнографічних програм). Ці разові ініціативи поки що не набули характеру системної практики, однак свідчать про поступове усвідомлення потенціалу такого партнерства в широкому колі музейних спільнот.

Попри скромніший, порівняно із Заходом, масштаб цих заходів, їхня культурна значущість є беззаперечною. У контексті загострення дискурсу про національну ідентичність синтез музею і моди набуває особливого символічного навантаження. Він функціонує водночас як спосіб ствердження культурної тяглості, актуалізації спадщини й переконливої демонстрації того, що українська культура розвивається і говорить зі світом у форматах, які є зрозумілими і привабливими для широкої аудиторії.

Для того щоб практика музейних фешн-колаборацій в Україні перетворилася з поодинокі на системну, необхідне виконання кількох умов інституційного, правового і культурного характеру. По-перше, потрібна модернізація законодавчої бази. Чинний закон України «Про музеї та музейну справу» суттєво обмежує можливості музеїв щодо комерційного використання своїх просторів, укладання спонсорських договорів і залучення приватного фінансування. Ця юридична рамка була сформована в іншу епоху і для інших умов, коли музей розглядався виключно як державна освітня установа, а не як активний учасник культурної економіки. Приведення законодавства у відповідність до сучасних реалій, включаючи

впровадження механізмів публічно-приватного партнерства та фандрейзингу, є необхідною передумовою для будь-якого системного прогресу в цьому напрямку. По-друге, необхідні інституційні зміни всередині самих музеїв. Йдеться про формування кураторських команд, що мають компетенції не лише в мистецтвознавстві, а й у сфері комунікацій, івент-менеджменту і сучасного дизайну. Корисним кроком може стати впровадження у штатний розклад посади «куратора публічних програм» або «менеджера партнерств» – спеціаліста, відповідального за розробку нестандартних форматів взаємодії з аудиторією і налагодження стратегічних зв'язків із галузевими партнерами. Показовим прикладом успішної інституційної трансформації є сам Мистецький Арсенал, який за порівняно короткий час перетворився з традиційного виставкового простору на один із найдинамічніших культурних центрів України. І це стало можливим значною мірою завдяки готовності команди до нетривіальних партнерств і форматів. По-третє, важливим є формування середовища – «спільноти практики» (за термінологією Е. Венгера), що об'єднує музейників, дизайнерів, кураторів і культурних менеджерів у постійний діалог. Такими платформами могли б слугувати галузеві конференції, спільні резиденції, воркшопи або міждисциплінарні освітні модулі у вищих навчальних закладах культури і дизайну. Відсутність регулярних майданчиків для обміну досвідом між музейним і фешн-середовищем є однією з причин, чому навіть успішні разові ініціативи не переростають у стійкі практики. По-четверте, критично важливим є питання документації і дослідження вже наявного досвіду. Наразі більшість українських музейних ініціатив залишаються недостатньо задокументованими: відсутні системні дані про відвідуваність, медійне охоплення і фінансові результати подібних заходів. Без цієї аналітичної бази неможлива ані обґрунтована стратегія розвитку, ані переконлива аргументація для потенційних партнерів і донорів. Дослідницька спільнота (мистецтвознавці, культурологи, фахівці з музеєзнавства) має взяти на себе відповідальність за систематизацію і наукове осмислення цього досвіду. Саме у цьому контексті дана стаття є не тільки академічним дослідженням, а й свого роду «картою» існуючих практик, що може слугувати відповідним пунктом для подальших студій.

Окремої уваги заслуговує питання про те, як міжнародний досвід може бути адаптований до українських реалій, а не просто механічно перенесений. Українські музеї і дизайнери діють в умовах, кардинально відмінних від умов Метрополі-

тен-музею чи Tate Modern: інші бюджети, інша аудиторія, інші інституційні традиції і інший суспільний запит. Водночас ці відмінності є не перешкодою, а ресурсом, який створює підстави для формування власної, оригінальної моделі фешн-партнерства, що відповідає специфіці українського культурного контексту і потенційно здатна запропонувати щось нове світовому дискурсу.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави для кількох узагальнень:

По-перше, взаємодія музейних інституцій з фешн-індустрією є закономірною відповіддю на системні виклики, що постали перед музеями в умовах домінування масової культури і цифрового середовища. Теоретичне осмислення цієї взаємодії (від семіотики Барта до концепції «партисипаторного музею» Зембінської-Вітек) засвідчує, що мова йде не про поступку комерціалізації, а про глибоко обґрунтований у культурологічному й мистецтвознавчому плані напрямок розвитку.

По-друге, аналіз зарубіжних показів Alaïa в Гуггенхаймі, Gucci в Tate Modern, Chanel у Метрополітен, а також системної роботи Costume Institute та Victoria and Albert Museum переконливо демонструє: найбільш значущі мистецькі ефекти виникають тоді, коли між концепцією колекції й характером музейного простору існує концептуальна єдність. Вибір локації є повноцінним творчим рішенням, а сам простір – рівноправним учасником художнього висловлювання. Модний показ у музейному середовищі розкриває антропологічний вимір костюму, його взаємодію з тілом, простором і світлом, що залишається принципово недосяжним у межах статичної вітринної презентації.

По-третє, у вітчизняному контексті ця взаємодія набуває специфічного характеру. На відміну від переважно естетичного й комерційного виміру західних колаборацій, українські fashion-show у музейних просторах несуть виразне ідентифікаційне навантаження. Вони функціонують як інструмент актуалізації національної спадщини, ствердження культурної тягlosti й демонстрації здатності української культури розвиватися і говорити зі світом сучасною мовою. Фестиваль «Аристократична Україна» та кейси Ukrainian Fashion Week є найбільш переконливими свідченнями цієї тенденції.

По-четверте, незважаючи на те, що в Україні практика музеїв і фешн-колаборацій залишається поодиноким й несистемним, тенденція до її поширення є очевидною. Перехід від статичної до динаміки, від монологу до діалогу – це не умова музею від себе, а підтвердження його здатності залишатися живою і суспільно значущою

інституцією. Перетворення музею на платформу для fashion-show не означає ерозії його первинних функцій: воно свідчить про інституційну зрілість і здатність до самооновлення.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з кількома напрямками: вивченням інституційних і правових умов, необхідних для системного розвитку фешн-музейного партнер-

ства в Україні; порівняльним аналізом їхнього впливу на відвідуваність і фінансову стійкість музейних інституцій; а також розробкою методологічного інструментарію для оцінки культурного і символічного ефекту таких колаборацій. Музей, що прийняв модний показ у своїх залах, – це вже не той самий музей. І в цій трансформації полягає не загроза, а обіцянка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заблоцька О. «Русалка Дністрова», музейна спадщина Ханенків та інклюзивність: як Український тиждень моди надихається культурою. *Суспільне Культура*. 2025. URL: <https://suspilne.media/culture/1109708-rusalka-dnistrova-muzejna-spadsina-hanenkiv-ta-inkluzivnist-ak-ukrainskij-tizden-modi-nadihaetsa-kulturou/> (дата звернення: 07.04.2026).
2. Семенова А. В. Музей як соціокультурна складова суспільства. Суми : СумДУ, 2011. С. 26–27. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3fee0bcb-238a-45a3-a37d-fa2c727572d6/content> (дата звернення: 06.04.2026).
3. Ткаченко Р. Креативний простір музею: тенденції та новації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79, т. 2. С. 143–148. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-21>. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/23.pdf (дата звернення: 06.04.2026).
4. Унікальність та автентичність: етно-фешн-шоу «Аристократична Україна». *Woman Magazine*. 2019. URL: <https://womanmagazine-npp.com/2019/07/20/unikalnist-ta-avtenticnist-etno-feshn-shou-aristokratichna-ukraina/> (дата звернення: 07.04.2026).
5. Чечель Л. «Аристократична Україна» на Житомирщині: дружини і матері українських військових демонстрували одяг українських дизайнерів. *Україна молода*. 2021. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/160742> (дата звернення: 07.04.2026).
6. Шман С. Соціокультурна діяльність музеїв. *Культура і сучасність*. 2015. № 1. С. 53–58. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147794>. URL: <https://journals.urau.kis/article/view/147794> (дата звернення: 06.04.2026).
7. Barthes R. *The Fashion System* / translated from French by M. Ward, R. Howard. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1990. 303 p.
8. Chanel | Pre-Fall 2018/2019 Full Fashion Show. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Al3zvKqjQJY>.
9. Грандіозний показ Alaïa в музеї Гуггенхайм став справжньою сенсацією. *Vogue Ukraine*. 2024. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/grandiozniy-pokaz-alaia-v-muzeji-guggenhaym-stav-spravzhnoyu-sensaciyeyu-56736.html> (дата звернення: 07.04.2026).
10. Hui S. Gucci brings glitz and glamor to London's Tate Modern museum with star-studded fashion show. *AP News*. 2024. URL: <https://apnews.com/article/gucci-london-cruise-collection-fashion-show-f7756a8f9a22dcc77d6e9a23057cc80d> (дата звернення: 07.04.2026).
11. Wallenberg L. Art, Life, and the Museum: For A more Solidarian Exhibition Practice. *Fashion and Textiles*. 2020. 7. P. 1–16. doi: <https://doi.org/10.1186/s40691-019-0201-5>. URL: <https://www.researchgate.net/publication/339738487> (дата звернення: 06.04.2026).
12. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago Press, 1985. 256 p.
13. Ziębińska-Witek A. Can the Museum Be an Agent of Social Change? A New Model of the Functioning of the Museum in the Twenty-First Century. *Muzeologia a kultúrne dedičstvo*. 2023. No. 3. P. 23–35. doi: [10.46284/mkd.2023.11.3.2](https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.3.2). URL: https://muzeologia.sk/index_htm_files/MKD_3_23_Witek.pdf (дата звернення: 06.04.2026).

REFERENCES

1. Zablotska O. (2025). “Rusalka Dnistrova”, muzeina spadshchyna Khanenkiv ta inkluzivnist: yak Ukrainkyi tyzhden mody nadykhaetsia kulturoiu [“Rusalka Dnistrova”, the Khanenkiv Museum’s legacy and inclusivity: how Ukrainian Fashion Week draws inspiration from culture]. *Suspilne Kultura*. URL: <https://suspilne.media/culture/1109708-rusalka-dnistrova-muzejna-spadsina-hanenkiv-ta-inkluzivnist-ak-ukrainskij-tizden-modi-nadihaetsa-kulturou/> [in Ukrainian]
2. Semenova A. (2011). Muzei yak sotsiokulturna skladova suspilstva [The museum as a socio-cultural component of society]. *SumDU, Sumy*. 26–27. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3fee0bcb-238a-45a3-a37d-fa2c727572d6/content> [in Ukrainian]
3. Tkachenko R. (2024). Kreatyvnyi prostir muzeiu: tendentsii ta novatsii [The museum as a creative space: trends and innovations]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 79 (2). 143–148. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-21> URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/23.pdf [in Ukrainian]
4. Woman Magazine. (2019). Unikalnist ta avtentychnist: etno-feshn-shou “Arystokratychna Ukraina” [Uniqueness and authenticity: the “Aristocratic Ukraine” ethno-fashion show]. URL: <https://womanmagazine-npp.com/2019/07/20/unikalnist-ta-avtenticnist-etno-feshn-shou-aristokratichna-ukraina/> [in Ukrainian]
5. Chechel L. (2021). “Arystokratychna Ukraina” na Zhytomyrshchyni: druzhyny i materi ukrainskykh viiskovykh demonstruvaly odiah ukrainskykh dyzaineriv [“Aristocratic Ukraine” in Zhytomyr region: wives and mothers of Ukrainian servicemen modelled clothes by Ukrainian designers]. *Ukraina moloda*. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/160742> [in Ukrainian]

6. Shman S. (2015). Sotsiokulturna diialnist muzeiv [The socio-cultural activities of museums]. *Kultura i suchasnist*, 1. 53–58. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147794> URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/147794> [in Ukrainian]
7. Barthes R. (1990). *The Fashion System* (M. Ward & R. Howard, Trans.). University of California Press, Berkeley ; Los Angeles. 303 p.
8. Chanel | Pre-Fall 2018/2019 Full Fashion Show. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A13zvKqiQJY>
9. Vogue Ukraine. (2024). Hrandiozni pokaz Alaia v muzei Guggenheim stav spravzhnoi sensatsiieiu [The spectacular Alaia show at the Guggenheim Museum was a real sensation]. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/grandiozni-pokaz-alaia-v-muzeji-guggenhaym-stav-spravzhnoy-sensaciyeu-56736.html> [in Ukrainian]
10. Hui S. (2024). Gucci brings glitz and glamor to London's Tate Modern museum with star-studded fashion show. AP News. URL: <https://apnews.com/article/gucci-london-cruise-collection-fashion-show-f7756a8f9a22dcc77d6e9a23057cc80d>
11. Wallenberg L. (2020). Art, Life, and the Museum: For A more Solidarian Exhibition Practice. *Fashion and Textiles*, 7. 1–16. <https://doi.org/10.1186/s40691-019-0201-5> URL: <https://www.researchgate.net/publication/339738487>
12. Wilson E. (1985). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Virago Press, London. 256 p.
13. Ziębińska-Witek A. (2023). Can the Museum Be an Agent of Social Change? A New Model of the Functioning of the Museum in the Twenty-First Century. *Muzeológia a kultúrne dedi stvo*, 3. 23–35. <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.3.2> URL: https://muzeologia.sk/index_htm_files/MKD_3_23_Witek.pdf

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)



Вероніка ТОРМАХОВА,

orcid.org/0000-0003-3821-0655

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтва,

доцент кафедри естрадного співу

Приватного вищого навчального закладу

«Київський університет культури»

(Київ, Україна) nikusya2008@ukr.net

МУЗИКА ДО ВИСТАВИ «PETER PAN» ЛЕОНАРДА БЕРНШТАЙНА ЯК ПРИКЛАД ЙОГО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО СТИЛЮ

Статтю присвячено аналізу музики до вистави «Peter Pan» Леонарда Бернштейна як важливого етапу становлення його музично-театрального мислення. У роботі розглянуто місце цього твору в контексті ранньої творчості композитора та його значення для подальшого розвитку жанру американського мюзиклу. Обґрунтовано, що «Peter Pan» не є повноцінним мюзиклом у традиційному розумінні, а постає як перехідна жанрова форма між драматичною виставою з музичними вставками та цілісним музично-театральним твором. Проаналізовано особливості музичної драматургії твору, зокрема його фрагментарну будову, відсутність наскрізної композиційної єдності та роль інтонаційної спорідненості у формуванні цілісності. Окреслено характерні риси музичної мови Л. Бернштейна, серед яких – поєднання академічної техніки з елементами популярної музики, пісенність мелодики, ритмічна рухливість, прозорість гармонічної структури та орієнтація на комунікативність і доступність сприйняття. Визначено значення оркестровки як важливого чинника створення образного простору твору, зокрема у відтворенні атмосфери фантастичного світу Неверленду. Особливу увагу приділено аналізу вокального номера «Dream With Me», який розглядається як ліричний центр композиції. Виявлено риси, що наближають його до оперної арії, водночас підкреслено збереження жанрової специфіки мюзиклу через простоту, наспівність і доступність музичної мови. Доведено, що в цьому номері виявляється характерна для Л. Бернштейна здатність поєднувати театральну функціональність із самостійною художньою цінністю музичного матеріалу. Музику до спектаклю «Peter Pan» слід розглядати як своєрідну творчу лабораторію композитора, у якій формуються основні принципи його стилю: синтез жанрів, полістилістика, контрастність образних сфер та орієнтація на емоційний вплив. Цей твір постає важливим етапом у процесі становлення індивідуального стилю Л. Бернштейна та розвитку американського музичного театру ХХ століття.

Ключові слова: Леонард Бернштейн, мюзикл, музичний театр, «Peter Pan», музична драматургія, стиль композитора.

Veronika TORMAKHOVA,

orcid.org/0000-0003-3821-0655

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Kyiv National University of Culture and Arts,

Associate Professor at the Department of Pop Singing

Private Higher Educational Institution “Kyiv University of Culture”

(Kyiv, Ukraine) nikusya2008@ukr.net

MUSIC FOR THE PLAY “PETER PAN” BY LEONARD BERNSTEIN AS AN EXAMPLE OF HIS MUSICAL-THEATRICAL STYLE

The article is devoted to the analysis of the music for the play “Peter Pan” by Leonard Bernstein as an important stage in the formation of his musical-theatrical thinking. The study examines the place of this work within the context of the composer’s early творчість and its significance for the further development of the American musical genre. It is substantiated that “Peter Pan” is not a full-fledged musical in the traditional sense, but rather a transitional genre form between a dramatic play with musical insertions and a complete musical-theatrical work. The features of the musical dramaturgy of the work are analyzed, in particular its fragmentary structure, the absence of a through-composed unity, and the role of intonational affinity in shaping its coherence. The characteristic features of Bernstein’s musical language are outlined, including the synthesis of academic technique with elements of popular music, melodic lyricism, rhythmic vitality, transparency of harmonic structure, and an orientation toward communicativeness and accessibility of perception.

The importance of orchestration as a key factor in creating the imaginative space of the work is determined, particularly in conveying the atmosphere of the фантастичний world of Neverland. Special attention is paid to the analysis of the vocal number "Dream With Me," which is considered the lyrical center of the composition. Features that bring it closer to an operatic aria are identified, while the preservation of the musical genre specificity is emphasized through simplicity, singability, and accessibility of musical language. It is demonstrated that this number reveals Bernstein's characteristic ability to combine theatrical functionality with the independent artistic value of musical material. The music for the play "Peter Pan" should be regarded as a kind of creative laboratory in which the main principles of the composer's style are formed: synthesis of genres, polystylistics, contrast of figurative spheres, and orientation toward emotional impact. This work represents an important stage in the formation of Bernstein's individual style and in the development of the American musical theater of the twentieth century.

Key words: Leonard Bernstein, musical, musical theater, «Peter Pan», musical dramaturgy, composer's style.

Актуальність проблеми. У сучасному музикознавстві зростає інтерес до вивчення процесів формування індивідуального стилю композитора, зокрема на ранніх етапах його творчості. У цьому контексті особливій уваги потребує спадщина Леонарда Бернстайна – одного з провідних представників американського музичного театру ХХ століття, чия творчість суттєво вплинула на розвиток жанру мюзиклу. Попри значну кількість досліджень, присвячених зрілим творам композитора, його ранні сценічні роботи, зокрема музика до вистави «Peter Pan», залишаються недостатньо висвітленими у науковій літературі. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу цього твору як перехідного явища між драматичним театром і мюзиклом, що дає змогу глибше зрозуміти еволюцію стилю Л. Бернстайна та загальні тенденції розвитку американського музичного театру. Особливого значення набуває також вивчення взаємодії академічних і популярних елементів у його музиці, що є визначальною рисою сучасної музично-театральної практики. Таким чином, звернення до музики «Peter Pan» як до своєрідної творчої лабораторії композитора є важливим для розширення уявлень про закономірності формування авторського стилю та розвитку жанру мюзиклу в цілому.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Проблематика музичного театру та жанру мюзиклу знайшла відображення в сучасних музикознавчих дослідженнях як українських, так і зарубіжних науковців. Зокрема, у праці А. Бондаренко розглядається мюзикл як інтонаційна практика, акцентується увага на ролі інтонаційних моделей у формуванні доступності та емоційної привабливості музичного матеріалу, що є важливим для розуміння специфіки музично-театрального мислення композиторів. Дослідження Д. Кравченка присвячене аналізу сучасного театрального мюзиклу як явища видовищної культури. Автор підкреслює синтетичну природу жанру, його зв'язок із театральною традицією та особливості драматургії, що дозволяє розглядати мюзикл як складну

міжвидову форму мистецтва. Серед зарубіжних праць важливе місце посідає дослідження В. Еверетта, у якому мюзикл розглядається як один із провідних жанрів музичної культури ХХ століття. Автор пропонує системний підхід до вивчення історії, теорії та практики мюзиклу, що створює теоретичне підґрунтя для аналізу творчості Леонарда Бернстайна. Біографічні та довідкові відомості про композитора представлені в електронних ресурсах, зокрема у матеріалах Бібліотеки Конгесу, де зібрано архівні документи та матеріали, пов'язані з творчістю Л. Бернстайна, а також на офіційному сайті Leonard Bernstein Office, що містить узагальнену інформацію про його життєвий і творчий шлях. Додаткові біографічні відомості подано в онлайн-ресурсі Find a Grave (Bjornstad, 1998), який містить фактографічні дані про життя композитора. Водночас аналіз наукової літератури засвідчує, що попри наявність досліджень, присвячених загальним питанням жанру мюзиклу та творчості Бернстайна, музика до вистави «Peter Pan» залишається недостатньо вивченою. Зокрема, бракує комплексних музикознавчих розвідок, спрямованих на аналіз її жанрової специфіки, музичної драматургії та ролі у формуванні індивідуального стилю композитора, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті: аналіз музики до вистави «Peter Pan» Л. Бернстайна як раннього етапу формування його музично-театрального стилю, зокрема виявлення особливостей жанрової природи твору, специфіки музичної драматургії та характерних рис музичної мови композитора.

Виклад основного матеріалу. Леонард Бернстайн – видатний американський композитор, диригент і педагог, одна з ключових постатей музичної культури ХХ століття. В. Бйорнстад зазначає, що «за життя він отримав численні нагороди, зокрема Kennedy Center Honors та Grammy Lifetime Achievement Award» (Bjornstad, 1998). Його діяльність охоплює як академічну музику, так і музичний театр, де він став одним із реформаторів жанру. Як зазначається на сайті «Leonard

Bernstein Office”, це «композитор, диригент оркестру та піаніст, який був одним із перших диригентів, народжених і тих, що отримав освіту у США, що здобули світове визнання і стали ключовими постатями оркестрового диригування другої половини XX століття». Його творчість поєднує симфонізм, театральність і доступність музичної мови, що дозволило йому значно розширити аудиторію академічного мистецтва.

Композиторська спадщина Л. Бернстайна надзвичайно різноманітна: від симфоній і балетів до опер і мюзиклів. Найбільшу популярність йому принесли бродвейські твори, зокрема «On the Town» (1944), «Wonderful Town» (1953) та «West Side Story» (1957). Як зазначає В. Еверетт, «...мюзикл, інсценований або екранізований, є одним із найвпізнаваніших жанрів XX століття» (Еверетт, 2011), що значною мірою пояснює широку популярність цього напрямку. Саме в жанрі мюзиклу найяскравіше проявився талант Л. Бернстайна синтезувати різні музичні стилі й поєднувати академічну техніку з елементами популярної музики.

У цьому контексті важливо враховувати специфіку самого жанру. Як зазначає Д. Кравченко, «домінантною ознакою мюзиклу є його художньо-естетична (мистецька) природа, зумовлена тим, що виник він саме на театральній сцені. Сюжетно-тематичні особливості мюзиклу визначаються музичними традиціями, драматургією та особливою специфікою постановок». Це положення є ключовим для розуміння не лише зрілих творів Л. Бернстайна, а й його ранніх експериментів у музичному театрі (Кравченко, 2014: 50).

Особливе місце у творчості Бернстайна посідає музика до вистави «Peter Pan» (1950), створеної за п'єсою Дж. М. Баррі. На сайті Library of Congress, цей твір розглядається не як повноцінний бродвейський мюзикл, а як сценічна музика проміжного типу – між драмою з музичними вставками і музичним театром. Саме тому він має специфічну, фрагментарну будову та відрізняється від пізніших масштабних сценічних робіт композитора. Згідно з матеріалом, музика до постановки «Peter Pan» не утворює наскрізної драматургічної структури: вона складається з окремих пісенних номерів, танцювальних епізодів і оркестрових вставок. При цьому цілісність твору забезпечується не формальною єдністю, а спільною образністю, інтонаційною спорідненістю та логікою сценічної дії. У музичному відношенні цей твір демонструє характерний для раннього Л. Бернстайна синтез академічної техніки й театральної виразності. Його стиль поєднує пісенність, діатонічну простоту, ритмічну рухливість і сценічну характер-

ність. Уже тут проявляється одна з головних рис композитора – здатність створювати яскраві, легко впізнавані інтонації, що безпосередньо пов'язані з драматургією образів.

Важливою є також гармонічна й оркестрова мова твору. Вона залишається відносно прозорою, підпорядкованою сценічній дії та орієнтованою на комунікативність і доступність. Оркестровка виконує не лише супровідну, а й образотворчу функцію, формуючи атмосферу фантастичного світу Неверленду.

З драматургічного погляду музика «Peter Pan» будується на контрасті двох сфер – реального, домашнього світу і фантастично-пригодницького простору. Саме через таку систему протиставлень Бернстайн починає формувати той тип музичного мислення, який згодом досягне повного розвитку в його зрілих творах. Проміжна жанрова природа безпосередньо впливає і на музичну драматургію твору. На відміну від пізніших великих театральних робіт Бернстайна, тут немає наскрізно вибудованої музичної форми, де кожен номер логічно врістає в попередній і наступний. Американські дослідження (Leonard Bernstein Office) про твір підкреслюють, що частина написаної музики не ввійшла до первісної постановки або була змінена ще до прем'єри; це підтверджує і лист Бернстайна, збережений у Library of Congress, де він погоджується з вилученням пісні «Dream With Me» з вистави. Тому «Peter Pan» постає як твір фрагментарний, складений із пісенних номерів, танцювальних епізодів і оркестрових номерів, а його цілісність забезпечується не стільки суворою формою, скільки спільною образністю, інтонаційною спорідненістю матеріалу та театальною логікою розвитку сцен.

Музична мова (Leonard Bernstein Office) свідчить про дуже характерний для раннього Л. Бернстайна синтез академічної техніки та популярно-театральної виразності. Навіть у стислому офіційному описі твору підкреслено, що композитор створив і пісні, і сценічну музику, тобто уявляв виставу як багатопланову партитуру. Саме тому в «Peter Pan» відчутна типова для Бернстайна полістилістика: діатонічна простота й пісенність поєднуються з театальною рухливістю, танцювальні ритми – з епізодами ліричного піднесення, а інтонації дитячої уяви – з виразною сценічною характерністю. Це ще не та масштабна стильова напруга, яку ми знаємо з «West Side Story» чи «Candide», але вже цілком упізнаваний почерк композитора, який тягнє до контрасту, пластичності та емоційної безпосередності.

Мелодика твору, якщо узагальнювати американські коментарі й наявні архівні свідчення, буду-

ється на чіткому, легко впізнаваному тематизмі. У списках матеріалів Бібліотеки Конгресу (Library of Congress) бачимо самі назви номерів – «Dream with Me», «My House», «Peter, Peter», «Pirates' Song», «Who Am I» – і вже цей перелік назв окреслює коло головних образів: мрія, дім, гра, піратська стихія, самоусвідомлення. Це музика, орієнтована не на складну симфонічну розробку, а на яскравий театральний ефект: мелодія повинна одразу окреслити персонажа, стан чи сценічну ситуацію. Для Л. Бернстайна тут важливою стає наспівність, афористичність інтонації, здатність теми швидко закарбовуватися в пам'яті, що особливо доречно у творі про дитинство, фантазію і гру.

Гармонічна мова «Peter Pan», не є принципово авангардною чи ускладнено модерністською. Навпаки, для цього твору логічною є відносна прозорість гармонії: вона має підкреслювати сценічну дію, забезпечувати швидке переключення між епізодами та підтримувати виразність вокальної лінії. У цьому сенсі музика тяжіє до тональної опори, до використання тризвуків, а драматичний ефект виникає переважно завдяки змінам фактури, ритму, регістру та тембрового колориту, а не через складну гармонічну вертикаль. Для дитячого фантастичного сюжету така модель особливо органічна: музика повинна зберігати відчуття ясності, руху та театральної комунікативності.

Окремої уваги заслуговує оркестрове мислення Л. Бернстайна. Американські дослідження (Leonard Bernstein Office), присвячені концертно-сценічній версії твору, підкреслюють, що музика існує у двох основних редакціях – театральній і концертній, причому концертна версія з оповідним текстом виявилася особливо успішною у самостійному виконанні. Це означає, що оркестрова тканина «Peter Pan» має відносну автономність: вона не лише супроводжує драматичну дію, а й може самостійно творити атмосферу казковості, польоту, небезпеки чи домашнього затишку. У такій музиці особливо важливими стають світлі, прозорі тембри, чіткий ритмічний профіль і здатність швидко змінювати характер відповідно до сценічної ситуації. Оркестровка тут виконує не декоративну, а образотворчу функцію: вона моделює сам простір Неверленду як мінливий світ дитячої уяви.

У драматургічному сенсі одна з головних рис музики «Peter Pan» полягає в протиставленні двох сфер – домашньої, людської, емоційно безпечної та фантастично-пригодницької, пов'язаної з Неверлендом. Хоча американські архівні й офіційні джерела (Library of Congress) не подають розгорнутого аналітичного розбору за сценами, сам набір номерів і жанрова конструкція твору ясно вказують на це розмежування. Пісні на кшталт «My House» або «Dream with Me» природно тяжіють до ліричного, внутрішнього плану,

тоді як «Pirates' Song» чи інші сценічно активні епізоди мали б втілювати рух, гру, небезпеку, комічну агресію. Саме в цьому контрасті вже проявляється майбутня сила Бернстайна-драматурга: він мислить музику як систему психологічних і просторових опозицій, де кожен номер не просто прикрашає дію, а окреслює окремий емоційний світ.

Важливо також, що американські джерела наголошують на складній історії побутування цього твору. За даними офіційного ресурсу Бернстайна, музика до вистави «Peter Pan» понад пів століття залишалася в тіні й була фактично затьмарена пізнішою, значно відомішою версією «Peter Pan» 1954 року з музикою Марка Чарлапа, текстами Керолін Лі та додатковим матеріалом Джула Стайна, Бетті Комден і Адольфа Гріна (Leonard Bernstein Office). Через це твір Бернстайна довго не сприймався як значний етап у його театральній еволюції. Проте саме американська музикознавча й архівна робота – зокрема віднайдений матеріалів і концертне відновлення партитури – повернула «Peter Pan» в історію американського музичного театру як важливий ранній експеримент композитора.

Отже, «Peter Pan» Л. Бернстайна слід розглядати як ранній, перехідний, але дуже показовий твір. У ньому ще немає тієї архітектонічної довершеності, яку матимуть його зрілі сценічні композиції, проте вже повністю відчутні основні риси його стилю: поєднання пісенності й театральності, жанрова гнучкість, прозора тональна основа, чітка образна диференціація персонажів і ситуацій, а головне – вміння перетворювати музику на безпосередній носій гри, фантазії та емоційного розвитку сцени. Саме тому «Peter Pan» важливий не лише як маловідомий епізод у біографії Л. Бернстайна, а як своєрідна лабораторія його майбутнього музично-театрального мислення.

Розглянемо номер «Dream With Me» з мюзиклу «Peter Pan». У мюзиклі Leonard Bernstein вокальний номер виконує персонаж Венді Дарлінг. Це лірична пісня-коліскова, у якій героїня звертається до Пітера Пена і запрошує його розділити світ мрій та фантазій. У драматургічній структурі твору цей номер виконує важливу емоційну функцію: він підкреслює романтичний і водночас дещо меланхолійний настрій сцени, розкриває внутрішній світ Венді та її прагнення до духовної близькості й взаєморозуміння.

У цьому номері відчутний вплив оперної арії на будову вокальної партії солістки: наспівна мелодія широкого дихання, наявність інтонаційних розгортань із великими інтервальними стрибками, вихід у високий регістр на кульмінаційних моментах. Це сприяє посиленню емоційної виразності та підкреслює ліричний характер образу. Важливо зазначити, що подібний тип мелодичного мислення згодом отримає подальший роз-

виток у творчості композитора: зокрема, мелодія пісні Тоні «Maria» з мюзиклу «West Side Story» будується на аналогічних широких інтервальних стрибках, що підсилюють емоційний напружений і піднесений характер висловлювання. Разом із тим, на відміну від класичної оперної арії, музична мова номера зберігає простоту й доступність, характерну для жанру мюзиклу: гармонія залишається прозорою, мелодика – легко сприйнятною і запам'ятовуваною. Саме такий синтез академічних і популярних елементів є типовою рисою стилю Л. Бернштейна. Як зазначено на сайті Leonard Bernstein Office, «він руйнував усталені норми, ламав традиції та відкривав нові можливості» (Leonard Bernstein Office).

Оркестровий супровід у цьому номері виконує делікатну підтримувальну функцію, створюючи атмосферу спокою, мрійливості та інтимності. Темброві палітра тяжіє до м'яких, світлих звучань, що підсилюють ефект колискової. Водночас музика не лише супроводжує вокальну партію, а й формує емоційний простір сцени, занурюючи слухача у світ дитячої уяви. Таким чином, «Dream With Me» виступає одним із ключових ліричних центрів мюзиклу, в якому поєднуються театральна функціональність і самостійна музична цінність. Цей номер демонструє здатність композитора передавати складні емоційні стани через прості, але виразні музичні засоби, що є характерною рисою його музично-театрального мислення.

Отже, «Peter Pan» є важливим раннім етапом творчості Л. Бернштейна. Як зауважує А. Бонда-

ренко, «для композиторів, що створюють музику до мюзиклів, важливим є вибір інтонаційних практик, які спонукають до її легкого, гедоністичного сприйняття» (Бондаренко, 2022: 50). Хоча цей твір ще не має цілісної драматургічної структури, притаманної його пізнішим мюзиклам, у ньому вже чітко простежуються основні риси його стилю: поєднання театральності й пісенності, жанрова гнучкість і орієнтація на емоційне сприйняття. Саме тому цей твір можна розглядати як своєрідну творчу майстерню для формування музично-театрального мислення композитора.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що музика до вистави «Peter Pan» Леонарда Бернштейна є важливим етапом формування його музично-театрального стилю та має перехідний характер, поєднуючи риси драматичної вистави з музичними вставками та мюзиклу. Визначено, що попри фрагментарність композиції, цілісність твору забезпечується інтонаційною спорідненістю матеріалу та логікою сценічної дії. Виявлено ключові риси стилю композитора – синтез академічного й популярного, пісенність, жанрову гнучкість і орієнтацію на емоційне сприйняття. Доведено, що номер «Dream With Me» виконує функцію ліричного центру та відображає здатність композитора поєднувати театральність із самостійною музичною виразністю. Узагальнено, що «Peter Pan» постає як творча лабораторія формування індивідуального стилю Л. Бернштейна і має значення для розуміння розвитку американського музичного театру XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 2022. Вип. 46. С. 78–86.
2. Кравченко Д. М. Сучасний театральний мюзикл як явище видовищної культури. Імідж сучасного педагога. 2014. № 10. С. 47–50.
3. Bjornstad W. Leonard_Bernstein URL: <https://www.findagrave.com/memorial/1166/leonard-bernstein> (дата звернення: 30.04.2026).
4. Everett, W. A. The Musical: A Research and Information Guide. 2nd ed. New York: Routledge, 2011.
5. Library of Congress. Leonard Bernstein Collection. URL: <https://www.loc.gov/collections/leonard-bernstein/about-this-collection/> (дата звернення: 30.04.2026).
6. Leonard Bernstein Office. About Leonard Bernstein URL: <https://www.leonardbernstein.com/about> (дата звернення: 30.04.2026).

REFERENCES

1. Bondarenko A. (2022) Muzykl yak intonatsiina praktyka. [Musical as an intonational practice] Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznnavstvo, 46, 78–86. [in Ukrainian].
2. Kravchenko D. M. (2014) Suchasnyi teatralnyi muzykl yak yavyshe vydovyschnoi kultury. [Modern theatrical musical as a phenomenon of spectacle culture] Imidzh suchasnoho pedahoha, 10, 47–50. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2014_10_14 [in Ukrainian].
3. Bjornstad W. (1998) Leonard Bernstein. Available at: <https://www.findagrave.com/memorial/1166/leonard-bernstein> (accessed: 30.04.2026).
4. Everett W. A. (2011) The Musical: A Research and Information Guide. 2nd ed. New York: Routledge.
5. Library of Congress (n.d.) Leonard Bernstein Collection. Available at: <https://www.loc.gov/collections/leonard-bernstein/about-this-collection/> (accessed: 30.04.2026).
6. Leonard Bernstein Office (n.d.) About Leonard Bernstein. Available at: <https://www.leonardbernstein.com/about> (accessed: 30.04.2026).

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 72.025.4:691.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-44>**Андрій ФЕДОРИШИН,***orcid.org/0000-0003-3461-0977**аспірант кафедри архітектури та реставрації
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) art.and.rest@gmail.com***Роман КУПРАНЕЦЬ,***orcid.org/0009-0001-4234-6830**аспірант кафедри архітектури та реставрації
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) roman.v.kupranets@lpnu.ua*

ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ БУДІВЕЛЬ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті досліджено матеріально-технологічні особливості фасадного декору львівських будівель початку XX століття, зведених у стилях історизму, орнаментальної сецесії, раціонального модерну та модернізованого класицизму. У фокусі дослідження – романський цемент і гідравлічне вапно як основні в'язучі матеріали, що широко застосовувалися в архітектурі Галичини на межі XIX–XX століть. Представлено детальний опис декоративних технік, фактурних рішень та рецептур розчинів, що використовувалися у будівлях на вул. Стрільців, 11, Дорошенка, 20, Ковжуна, 4, Коперника, 4.

Подано аналіз стану збереженості елементів декору на основі огляду їх поверхонь, тріщин, відшарувань, слідів руйнування від вологи та впливу кліматичних чинників. Визначено ключові механізми деградації: цикли заморозження–відтавання, капілярне підсмоктування води, атмосферне забруднення, корозія металевих включень, структурна втома матеріалу та наслідки несумісних ремонтів, виконаних цементними складами у другій половині XX ст. Невирішення окреслених проблем призводить до прискореної втрати автентичного декору та історико-культурної цінності будівель, зростання витрат на повторні реставрації й поширення технічно некоректних практик, що ускладнюють подальші консерваційні втручання.

У статті сформульовано критерії сумісності реставраційних матеріалів з історичними в'язучими, зокрема щодо паропроникності, міцності, капілярної активності та теплових властивостей. Проаналізовано можливості використання матеріалів фірм представлених в Україні, зокрема Remmers, Optolith та San Marco. Зокрема засоби для очистки фасадів, романцементні суміші, трасові розчини, NHL вапно, засоби для лиття, тягнення профілів, консолідатори, гідрофобізатори та напівпрозорі лазури. Наведено практичні рекомендації щодо відтворення декоративних форм, армування, лиття, нанесення захисних покриттів та гідрофобних систем.

Результати дослідження систематизовано у вигляді методичних рекомендацій для реставраторів, архітекторів та органів охорони культурної спадщини, які можуть бути адаптовані до умов Львова та інших міст України зі схожими кліматичними умовами.

Ключові слова: романцемент, гідравлічне вапно, декоративні розчини, реставрація фасадів, архітектурний декор.

Andri FEDORYSHYN,*orcid.org/0000-0003-3461-0977**Postgraduate student at the Department of Architecture and Restoration
National University "Lviv Polytechnic"
(Lviv, Ukraine) art.and.rest@gmail.com***Roman KUPRANETS,***orcid.org/0009-0001-4234-6830**Postgraduate student at the Department of Architecture and Restoration
National University "Lviv Polytechnic"
(Lviv, Ukraine) roman.v.kupranets@lpnu.ua*

REVIVAL OF ROMAN CEMENT TECHNOLOGY IN EUROPEAN RESTORATION PRACTICE

The article examines the material and technological features of façade decoration on Lviv buildings from the early 20th century, erected in historicist, ornamental Secession (Art Nouveau), rational modernist, and modernized classicist styles. The study focuses on Roman cement and hydraulic lime as the primary binders widely used in Galician architecture

at the turn of the 19th–20th centuries. A detailed description is provided of decorative techniques, textural solutions, and mortar recipes used in the buildings at 11 Striltsiv St., 20 Doroshenko St., 4 Kovzhuna St., and 4 Kopernyky St.

An analysis of the conservation state of decorative elements is presented based on surface surveys, cracks, delaminations, moisture-related damage, and the impact of climatic factors. Key degradation mechanisms are identified: freeze–thaw cycles, capillary water uptake, atmospheric pollution, corrosion of metal inclusions, material fatigue, and consequences of incompatible repairs performed with cementitious mixes in the second half of the 20th century. Failure to address these issues leads to accelerated loss of authentic decoration and the buildings' cultural-historical value, increased costs of repeated restorations, and the spread of technically inappropriate practices that complicate future conservation interventions.

The article formulates criteria for compatibility of restoration materials with historical binders, specifically regarding vapor permeability, strength, capillary activity, and thermal properties. The potential use of products available in Ukraine—such as Remmers, Optolith, and San Marco—is analyzed, including façade cleaning agents, Roman-cement mixes, trass mortars, natural hydraulic lime (NHL), casting and profile-forming materials, consolidants, hydrophobic agents, and semi-transparent glazes. Practical recommendations are given for reproducing decorative forms, reinforcement, casting, application of protective coatings, and hydrophobic systems.

The results are systematized as methodological recommendations for restorers, architects, and heritage protection authorities and can be adapted for Lviv and other Ukrainian cities with similar climatic conditions.

Key words: roman cement, hydraulic lime, decorative mortars, facade restoration, architectural décor

Постановка проблеми. Історичні будівлі початку XX століття містять значну кількість фасадного та скульптурного декору, виготовленого з матеріалів і за технологіями, що втратили поширеність або були замінені сучасними аналогами. У локальному контексті (зокрема у Львові та Галичині) широке застосування гідралічного вапна та романського цементу створюють унікальні технічні й консерваційні виклики.

Основна проблемою є недостатня ефективність сучасних підходів до збереження таких будівель: реставраційні практики, що використовують матеріали й технології, несумісні з оригінальними (наприклад, портландцемент замість романського цементу), призводять до прискореного руйнування елементів декору, погіршення зовнішнього вигляду та скорочення терміну служби реставрованих деталей.

Ключовими складовими проблеми є:

- матеріальна несумісність, що проявляється в фізико-хімічних конфліктах між історичними в'язучими і сучасними ремонтними матеріалами;
- кліматичні та експлуатаційні фактори, такі як вологість, цикли замерзання-розмерзання, солі, ерозія та абразія, що по-різному впливають на різні зони і типи елементів;
- технологічні та конструктивні особливості, що проявляються у різних методах виготовлення, армування та кріплення рельєфних і об'ємних елементів визначають механізми руйнування і потребують диференційованих підходів;
- економічна й організаційна складова. Реставрація є трудомісткою й дорогою, що стимулює застосування дешевших, але неадекватних рішень;
- науково-інформаційний розрив являє собою недостатньо локалізовану наукову базу та зни-

ження публікаційної активності після завершення масштабних європейських проєктів, що ускладнює адаптацію міжнародних напрацювань до місцевих умов.

Наслідками невирішення даних проблем можуть бути:

- Прискорене руйнування автентичного архітектурного декору;
- Втрата історико-культурної цінності будівель.
- Зростання витрат на повторні реставрації та зниження ефективності інвестицій у збереження.
- Виникнення технічно некоректних практик, що ускладнюють майбутні консерваційні втручання.

Аналіз досліджень. Питання історичних романцементних розчинів детально висвітлено у тезах «Roman cement – key historic material to cover the exteriors of buildings» (Kozłowski et al., 2009), авторами також було охарактеризовано різновиди романцементних матеріалів, особливості їх виробництва та критерії реставраційної сумісності. (Kozłowski et al., 2010), Науковці на чолі з Вебером доповнили ці дані мікроскопічним аналізом структур історичних в'язучих XIX ст., що дозволило точніше визначити фракції, домішки та поведінку матеріалу при старінні. (Weber et al., 2010)

В українській науковій традиції важливим є дослідження Котіва (Котів, 2011), яке підтвердило наявність романцементних сумішей у львівських пам'ятках та окреслило їх склад.

Попри наявний масив літератури, регіональні особливості львівських фасадів залишаються малодослідженими, що визначає актуальність цієї роботи.

Мета дослідження. Проаналізувати проблеми збереження фасадного декору будівель початку XX століття у Львові, виконаного із застосуван-

ням романського цементу та гідралічного вапна; визначити основні причини й механізми його руйнування; а також обґрунтувати принципи добору сумісних реставраційних матеріалів і методів відтворення декоративних елементів на прикладі чотирьох будівель різних архітектурних напрямів.

Виклад основного матеріалу. Дослідження фасадного декору будівель початку XX століття у Львові доцільно розглядати не лише як опис окремих пошкоджень, а як аналіз взаємозв'язку між архітектурною стилістикою, історичними технологіями виготовлення, матеріальним складом і сучасним станом збереженості. Для цього обрано чотири об'єкти, які репрезентують послідовну зміну архітектурних напрямів у львівській забудові початку XX ст.: будівлю в стилі історизму на вул. Стрільців, 11 (1901), будівлю орнаментальної сецесії на вул. Дорошенка, 20 (1904–1906), будівлю раціонального модерну на вул. Ковжуна, 4 (1910–1911) та будівлю модернізованого класицизму на вул. Коперника, 4 (1912–1914). Попри стилістичні відмінності, усі ці об'єкти об'єднує застосування гідралічного вапна та романського цементу як основних в'язучих у фасадних і декоративних розчинах (рис. 1).



Рис. 1. Фасади будівель у Львові на вул. Січових Стрільців, 11 (а), Дорошенка, 20 (б), Ковжуна, 4 (в), Коперника, 4 (г)

На початку XX ст. романський цемент посідав важливе місце в оздоблювальних роботах завдяки поєднанню технологічної зручності та високих експлуатаційних властивостей. Його швидке тужавіння, здатність відтворювати дрібні деталі форми, достатня міцність і характерна кольорова гама забезпечували широке використання у виготовленні ліпного та рельєфного декору, тягнутих профілів, карнизів, кронштейнів, рустованих поверхонь і фактурних штукатурок (Федоришин,

Рибчинський, 2025). У поєднанні з гідралічним вапном романцемент дозволяв досягати необхідного балансу між міцністю, пластичністю та паропроникністю фасадних шарів.

Матеріальний аналіз досліджуваних будівель засвідчує, що історичні розчини не були уніфікованими. Вони адаптувалися відповідно до стилістичного задуму, локальних сировинних можливостей і технологічних прийомів майстрів. Так, на фасаді будівлі на вул. Стрільців, 11 застосовано розчин, тонований у масі в червоний колір. Такий прийом свідчить про прагнення забезпечити не лише поверхневе фарбування, а й стабільність кольору в глибині матеріалу, що було важливим для декору історизму з його насиченою пластикою та багатим членуванням фасаду. На будівлі на вул. Коперника, 4, навпаки, спостерігається складніша фактурна рецептура: до розчину введено мармурову крихту та часточки вугілля, які формують характерну зернисту поверхню. Такий склад не лише створює декоративний ефект, а й змінює оптичні властивості фасаду, надаючи йому глибини, мінеральної насиченості та стриманої монументальності, властиві модернізованому класицизму.

Будівлі на вул. Дорошенка, 20 та вул. Ковжуна, 4 демонструють інший тип використання романцементу. У першому випадку, в межах орнаментальної сецесії, матеріал працює як засіб формування пластичного, рослинного та рельєфного декору з тонкими виступними елементами. Саме здатність романцементу швидко набирати міцність і точно передавати форму робила його придатним для таких завдань. У другому випадку, на будівлі раціонального модерну, декоративність є стриманішою, а більшу роль відіграють площина, фактура, ритм віконних прорізів, еркерів і горизонтальних членувань. Тут романцемент і гідралічне вапно використовувалися не лише для окремих деталей, а й для формування великих фасадних поверхонь, що вимагало особливої стабільності штукатурного шару.

Стан збереженості досліджуваних об'єктів є нерівномірним і залежить від положення елементів на фасаді, їхньої геометрії, експозиції до атмосферних впливів та якості попередніх ремонтних втручань. Найбільш уразливими виявилися горизонтальні та виступні елементи: карнизи, підвіконні тяги, балконні плити, кронштейни, декоративні завершення та рельєфні вставки. Саме ці ділянки накопичують вологу, затримують сніг і забруднення, а також зазнають найбільшого впливу циклів замерзання–розмерзання.

На будівлі на вул. Стрільців, 11 помітні значні втрати оздоблювального шару у верхніх частинах фасаду, зокрема в зоні карнизів, тяг і декоративних

обрамлень (рис. 2). Характер пошкоджень свідчить про тривале зволоження, порушення водовідведення та локальне відшарування шарів розчину. У місцях втрати поверхневого шару відкривається нерівномірна структура основи, що вказує на різну щільність ремонтних і первинних матеріалів. Для цієї будівлі особливо важливо зберегти червоний тонований у масі характер розчину, оскільки звичайне поверхнєве фарбування не відтворює автентичної матеріальної глибини фасаду.



Рис. 2. Вул. Січових Стрільців, 11. Фрагмент фасаду. Пошкодження декоративного шару

На фасаді будівлі на вул. Дорошенка, 20 найбільш проблемними є верхні завершення, фронтонні частини, обрамлення вікон та орнаментальні рельєфи (рис. 3). Сецесійний декор має складну пластику, тому руйнування часто починається з тонких виступних частин, де матеріал швидше втрачає цілісність під дією вологи, солей та механічної ерозії. Наявні тріщини та втрати в зоні верхніх елементів можуть бути пов'язані як із природним старінням романцementsу, так і з можливими конструктивними напруженнями, викликаними корозією металевих кріплень або деформаціями основи. Для цього об'єкта особливо актуальним є делікатне відтворення пластики орнаменту без спрощення форми.

Будівля на вул. Ковжуна, 4 демонструє характерні пошкодження для фасадів раціонального модерну з великими площинами фактурної штукатурки та виразними верхніми завершеннями. На наданих фото помітні втрати матеріалу у верхній частині фасаду, руйнування в зоні карнизів і відкритих горизонтальних поверхонь, а також потемніння та забруднення фактурного шару (рис. 4). Такі пошкодження свідчать про тривалу дію атмосферної вологи, недостатній захист верхніх

конструкцій і поступове вимивання в'язучого. Для таких фасадів небезпечним є не лише випадання окремих фрагментів, а й загальне ослаблення поверхневого шару, яке призводить до втрати фактурної цілісності великих площин.



Рис. 3. Вул. Дорошенка, 20. Пошкоджені елементи сецесійного декору



Рис. 4. Вул. Ковжуна, 4. Руйнування верхніх конструкцій

На будівлі на вул. Коперника, 4 пошкодження мають інший характер. Завдяки щільнішій фактурній структурі розчину з мармуровою крихтою та часточками вугілля фасад зберігає виразну матеріальну поверхню, однак у місцях примикання еркерів, балконних огорожень, підвіконних і карнизних елементів спостерігаються тріщини, локальні відшарування та потемніння (рис. 5). Важливо, що декоративний ефект цього фасаду значною мірою залежить не від кольорового шару, а від самої структури розчину. Тому реставраційні втручання мають бути спрямовані не на суцільне перекриття поверхні фарбою, а на збереження й відтворення мінеральної фактури.



Рис. 5. Вул. Коперника, 4. Руйнування в зонах замокань

Загалом механізми руйнування на всіх досліджуваних об'єктах можна поділити на кілька груп. До першої належать кліматичні чинники: зволоження, заморожування–розморожування, температурні коливання, дія вітру та опадів. До другої – експлуатаційні чинники, пов'язані з порушенням водовідведення, забрудненням повітря, вібраціями від транспорту та накопиченням солей. До третьої – наслідки попередніх ремонтів, зокрема застосування портландцементних сумішей, які часто є надто жорсткими, малопаропроникними та хімічно несумісними з історичними романцементними й вапняними основами.

Саме матеріальна несумісність є однією з ключових причин прискореного руйнування реставрованих або ремонтованих фрагментів. Портландцементні вставки мають вищу міцність і щільність, ніж історичні розчини на романцементі чи гідравлічному вапні. Через це волога, яка не може рівномірно випаровуватися через щільну латку, концентрується на межі старого й нового матеріалу. Унаслідок цього виникають напруження, кристалізація солей, відшарування та нові тріщини. Крім того, цементні ремонти часто мають інший колір, фактуру й блиск, що погіршує візуальну цілісність фасаду.

Для вибору сучасних реставраційних матеріалів необхідно застосовувати критерії сумісності. По-перше, ремонтний матеріал має бути близьким до історичного за міцністю на стиск і модулем пружності, щоб не створювати локальних напружень. По-друге, він повинен мати достатню паропроникність і капілярну активність, сумісну з історичним шаром. По-третє, важливими є відповідність кольору, зернистості, фактури та способу старіння. По-четверте, матеріал не повинен містити компонентів, що можуть викликати солеутворення або хімічні реакції з історичним

в'язучим. По-п'яте, для фасадів з декоративними домішками необхідно точно підбирати наповнювачі відповідної фракції та кольору.

У сучасній реставраційній практиці існують матеріали, які можуть бути адаптовані для таких завдань. Зокрема, у системах Remmers представлені матеріали для роботи з романцементом, вапняно-трасові суміші, зміцнювачі та очищувальні засоби. Optolith має широкий спектр матеріалів на основі трасу й натурального гідравлічного вапна, зокрема суміші для відливання деталей і тягнення профілів. San Marco пропонує матеріали на основі натурального гідравлічного вапна та пуцоланових добавок. Важливо, що всі три виробники мають напівпрозорі лесуючі лазури, які дають змогу тонувати поверхню без повного перекриття фактури. Це особливо важливо для фасадів, де художній ефект створюється не лише кольором, а й структурою матеріалу.

Практична методика реставрації має починатися з діагностики. Вона включає візуальне обстеження, картування пошкоджень, визначення зон зволоження, фіксацію тріщин, оцінку міцності поверхні та виявлення попередніх ремонтних вставок. Для відповідальних об'єктів доцільним є лабораторне дослідження зразків: визначення типу в'язучого, гранулометричного складу наповнювача, наявності пігментів, мармурової крихти, вугільних включень чи інших добавок. Лише після цього можна підбирати ремонтну суміш.

Для відтворення втрачених елементів доцільно застосовувати два основні технологічні підходи: лиття у форму та тягнення профілю. Лиття є придатним для рельєфних, скульптурних і повторюваних деталей – маскаронів, рослинного орнаменту, кронштейнів, декоративних вставок. Форми можуть виготовлятися з силікону або гіпсу за збереженими автентичними фрагментами. Тягнення профілів доцільне для карнизів, тяг, лиштв, горизонтальних і вертикальних членувань. У таких роботах важливо використовувати шаблони, що відповідають первинній геометрії, а не спрощені сучасні профілі.

Питання армування потребує особливої обережності. У випадку невеликих декоративних фрагментів доцільно застосовувати нержавіючі штифти або скловолоконні елементи, які не спричиняють корозійного розширення. Використання звичайної чорної сталі небажане, оскільки її корозія призводить до розтріскування й відколювання романцементних деталей. У зонах, де збереглися історичні металеві кріплення, слід оцінити їхній стан і, за потреби, стабілізувати або замінити сумісними елементами.

Захист поверхні має бути паропроникним і мінімально інвазивним. Для фасадів із романцементу та гідралічного вапна недоцільно застосовувати щільні плівкоутворювальні фарби, які блокують вологісний обмін. Натомість доцільними є мінеральні лазури, силікатні або силоксанові тонувальні системи, які зберігають фактуру та дозволяють поверхні «дихати». Локальна гідрофобізація може застосовуватися лише після усунення причин зволоження й за умови збереження паропроникності матеріалу.

Економічна доцільність запропонованих підходів полягає не в мінімізації вартості окремого ремонту, а в подовженні життєвого циклу реставрованого фасаду. Використання дешевих цементних сумішей часто створює ілюзію економії, однак у перспективі призводить до повторних втручань, втрати автентичного матеріалу та ускладнення майбутньої реставрації. Натомість сумісні вапняно-трасові, романцементні або NHL-суміші забезпечують кращу довговічність, меншу кількість повторних ремонтів і збереження історичної цінності об'єкта.

Для органів охорони культурної спадщини та практиків доцільно запровадити обов'язковий принцип матеріальної сумісності як базову умову погодження ремонтно-реставраційних робіт. У проєктній документації має бути зазначено тип історичного в'язучого, рекомендований склад ремонтної суміші, спосіб відтворення фактури, вимоги до тонування та заборона застосування жорстких портландцементних ремонтів на романцементних фасадах. Для Львова також актуальним є створення локального каталогу історичних розчинів і типових пошкоджень, що дозволить систематизувати досвід реставрації фасадів початку XX ст.

Таким чином, дослідження чотирьох будівель різних стилістичних напрямів показує, що збереження фасадного декору початку XX ст. потребує диференційованого підходу. Спільною основою є застосування сумісних мінеральних матеріалів, але конкретні рецептури, способи відтворення і захисту повинні враховувати стиль, фактуру, колір, технологію виготовлення та характер пошкоджень кожного об'єкта. Саме поєднання матері

Висновки. Проблема збереження будівель початку XX століття у Львові є комплексною і пов'язана не лише з фізичним старінням фасадних матеріалів, а й з недостатнім урахуванням їхньої історичної, технологічної та матеріальної специ-

фіки під час ремонтно-реставраційних втручань. Досліджені репрезентують різні архітектурні напрями початку XX ст., проте мають спільну матеріальну основу: застосування гідралічного вапна та романського цементу у фасадному й декоративному оздобленні.

Встановлено, що романський цемент і гідралічне вапно забезпечували широкі технологічні можливості для виконання тягнених профілів, рельєфного декору, карнизів, кронштейнів, рустованих площин та фактурних штукатурок. Водночас рецептури розчинів не були уніфікованими: вони змінювалися залежно від стилістичного задуму, декоративного ефекту та локальних технологічних практик.

Основними механізмами руйнування фасадного декору визначено тривале зволоження, порушення водовідведення, цикли замерзання–розмерзання, атмосферне забруднення, сольову кристалізацію, корозію металевих кріплень та наслідки попередніх несумісних ремонтів

Доведено, що застосування портландцементних ремонтних сумішей на історичних романцементних і вапняних основах є одним із чинників прискореної деградації. Тому принцип матеріальної сумісності має бути базовою умовою реставрації будівель початку XX ст.

Визначено основні критерії добору реставраційних матеріалів: відповідність історичному розчину за міцністю та модулем пружності, достатня паропроникність, подібна капілярна поведінка, хімічна нейтральність, близька фактура, колір і зернистість наповнювачів. Для фасадів із декоративними включеннями особливо важливим є не лише відтворення кольору, а й збереження структури матеріалу, оскільки саме вона формує автентичний вигляд поверхні.

Обґрунтовано доцільність використання сучасних мінеральних систем на основі романцементу, натурального гідралічного вапна, трасу та пуцоланових добавок. Економічна ефективність запропонованих підходів полягає у подовженні життєвого циклу реставрованих фасадів, зменшенні потреби у повторних ремонтах і збереженні автентичного матеріалу.

Отже, збереження будівель початку XX століття у Львові потребує диференційованого підходу, який враховує стильову належність об'єкта, матеріальний склад декору, рецептуру історичних розчинів, характер пошкоджень і умови експлуатації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Котів Р. Дослідження існуючого складу декорів та ліпнини архітектурних пам'яток міста Львова. *Містобудування та територіальне планування*. 2011. Вип. 40 (1). – С. 511-518 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MTP_2011_40%281%29__72

2. Федоришин А., Рибчинський О. Історія виробництва і використання романського цементу в архітектурі XIX ст. *Теорія та практика дизайну*. 2025. Вип. 36. С. 144-157. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.14>
3. Kozłowski R., Hughes D., & Weber J. Roman cement – key historic material to cover the exteriors of buildings. *Workshop Repair Mortars for Historic Masonry conference*, RILEM Publications SARL. 2009. pp. 2-11. URL: https://www.academia.edu/37835668/Microstructure_of_historic_and_modern_Roman_cements_to_understand_their_specific_properties
4. Kozłowski, R., Hughes D., & Weber J. Roman Cements: Key Materials of the Built Heritage of the 19th Century. In *Materials, Technologies and Practice in Historic Heritage Structures*. 2010. pp. 259–277. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-90-481-2684-2_14
5. Weber J., Bayer K. & Pint F. 19th century “novel” building materials: examples of various historic mortars under the microscope. *Materials Science, History*. 2010. pp. 1-10. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/19th-century-%E2%80%9Cnovel%E2%80%9D-building-materials%3A-examples-Weber-Bayer/23e820c856b0681708fcf6049751668cc4691a57>

REFERENCES

1. Kotiv R., (2011). Doslidzhennia isnuichoho skladu dekoriv ta lipyny arkhitekturnykh pam'iatok mista Lvova. [Research of the existing composition of decorations and stucco of architectural monuments of the city of Lviv]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia*. – Vol. 40 (1). – pp. 511-518 [in Ukrainian]
2. Fedoryshyn, A., & Rybchynskyi, O. (2025). Istorii vyrobnystva i vykorystannia romanskoho tseментu v arkhitekturi XIX st. [History of the production and use of roman cement in architecture of the 19th century]. *Theory and Practice of Design*, Vol. 36. pp. 144–157. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.14> [in Ukrainian]
3. Kozłowski R., Hughes D., & Weber J. (2009) Roman cement – key historic material to cover the exteriors of buildings. *Workshop Repair Mortars for Historic Masonry conference*. pp. 2-11. URL: https://www.academia.edu/37835668/Microstructure_of_historic_and_modern_Roman_cements_to_understand_their_specific_properties [in English]
4. Kozłowski, R., Hughes D., & Weber J. (2010) Roman Cements: Key Materials of the Built Heritage of the 19th Century. In *Materials, Technologies and Practice in Historic Heritage Structures*. pp. 259–277. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-90-481-2684-2_14 [in English]
5. Weber J., Bayer K. & Pint F. (2010) 19th century “novel” building materials: examples of various historic mortars under the microscope. *Materials Science, History*. pp. 1-10. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/19th-century-%E2%80%9Cnovel%E2%80%9D-building-materials%3A-examples-Weber-Bayer/23e820c856b0681708fcf6049751668cc4691a57> [in English]

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)



Світлана ФЕСЕНКО,

orcid.org/0000-0002-8304-0846

*доцентка кафедри майстерності актора та режисури театру анімації
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) svitlana.fesenko@num.kh.ua*

Світлана ДОВЛЕТОВА,

orcid.org/0009-0000-9793-2311

*старша викладачка кафедри майстерності актора та режисури театру анімації
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) svitlana.dovletova@num.kh.ua*

Наталія ШАПОВАЛОВА,

orcid.org/0000-0001-6124-8868

*старша викладачка кафедри майстерності актора та режисури театру анімації
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) nataliia.shapovalova@num.kh.ua*

«ТОТАЛЬНИЙ ТЕАТР» ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

Сьогоднішній театр анімації перебуває в активній фазі творчого пошуку, характеризується динамічним розвитком і трансформацією художніх форм. З метою підвищення виразності вистав театру ляльок поряд із збереженням традиційних засад активно впроваджуються нові підходи та розширюються технічні можливості сценічного втілення. Дослідження актуальних смислових акцентів і потенціалу взаємодії людини та об'єктів у єдиному сценічному просторі зумовлює інтеграцію в структуру вистави як традиційних лялькових систем, так і манекенів, скульптур, масок, гібридних лялькових форм, різноманітних матеріалів і предметів та засобів мультимедіа.

У статті досліджуються витоки звернення до концепції «тотального театру» в театрі анімації, що справили визначальний вплив на розширення виражальних можливостей суміжних видовищних мистецтв, а також розглядається практичний досвід видатних майстрів лялькарства світового рівня. Історія цієї концепції простежується від програми Ріхарда Вагнера та архітектурних проєктів майстрів Баугаузу, які прагнули реалізувати ідею «тотального театру» в буквальному сенсі, – через творчість представників модерністських течій аж до режисерських пошуків Пітера Брука та Джорджо Стрелера. Філософія «тотального театру» органічно інтегрувалася в розвиток театрального мистецтва загалом і знайшла своє послідовне втілення в театрі анімації зокрема.

Вищі навчальні заклади, що здійснюють підготовку професійних акторів та режисерів для театру анімації, покликані систематично вдосконалювати методику викладання акторської майстерності, забезпечуючи органічне поєднання традиційних і інноваційних педагогічних підходів.

Перед фахівцями галузі постають комплексні завдання: збереження та примноження здобутків мистецтва театру ляльок при одночасному формування не лише теоретичної бази, а й практичних компетентностей щодо сценічного втілення різноманітних технік «тотального театру». Ця проблематика перебуває в центрі уваги провідних викладачів профільних кафедр театру ляльок та театру анімації вищих навчальних закладів України.

Ключові слова: театр анімації, лялька, тотальний театр, методика викладання акторської майстерності.

Svitlana FESENKO,

orcid.org/0000-0002-8304-0846

*Associate Professor at the Department of Animation Theatre Acting and Directing
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) svitlana.fesenko@num.kh.ua*

Svitlana DOVLETOVA,

orcid.org/0009-0000-9793-2311

*Senior Lecturer at the Department of Animation Theatre Acting and Directing
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*

Nataliia SHAPOVALOVA,

orcid.org/0000-0001-6124-8868

*Senior Lecturer at the Department of Animation Theatre Acting and Directing
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) nataliia.shapovalova@num.kh.ua*

‘TOTAL THEATRE’ AND ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF THEATRE OF ANIMATION.

Contemporary theatre of animation is in an active phase of creative exploration, characterized by dynamic development and transformation of artistic forms. To enhance the expressiveness of puppet performances, while preserving traditional foundations, new approaches are being actively introduced, and the technical possibilities of stage production are being expanded. The exploration of relevant semantic emphases and the potential for interaction between human and objects within a unified stage space drives the integration into the structure of a performance of both traditional puppet systems and mannequins, sculptures, masks, hybrid puppet forms, various materials and objects, and multimedia means.

The article examines the origins of the appeal to the concept of "total theatre" in animation theatre, which had a defining influence on expanding the expressive possibilities of related performing arts, and considers the practical experience of outstanding puppetry masters of world renown. The history of this concept can be traced from the aesthetic programme of Richard Wagner and the architectural projects of the Bauhaus masters, who sought to realise the idea of "total theatre" in the literal sense, – through the work of representatives of modernist movements up to the directorial systems of Peter Brook and Giorgio Strehler. The philosophy of "total theatre" organically integrated into the development of theatrical art as a whole and found its consistent embodiment in theatre of animation in particular.

Higher educational institutions engaged in the training of professional actors and directors for theatre of animation are called upon to systematically improve the methodology of teaching acting skills, ensuring an organic combination of traditional and innovative pedagogical approaches.

Specialists in the field face complex challenges: the preservation and enrichment of the achievements of the art of puppet theatre, while simultaneously developing not only a theoretical foundation but also practical competencies in the stage realisation of various techniques of "total theatre". This issue is at the centre of attention of leading faculty members of specialised departments of puppet theatre and theatre of animation at higher educational institutions of Ukraine.

Key words: *theatre of animation, puppet, total theater, acting skills teaching methodology.*

Постановка проблеми. В наш час мистецтво театру ляльок вийшло на новий рівень творчого розвитку, широко використовуючи можливості інших сценічних мистецтв, що в свою чергу вимагають певної перебудови навчального процесу. Процес перебудови базується на інноваційному підході до організації навчального процесу, формуванню методики викладання, яка буде сприяти вихованню сучасного актора та режисера театру анімації.

Аналіз досліджень та публікацій за темою. Театрознавець, історик та теоретик театру, талановитий педагог Русабров Євгеній Теодорович (1955-2013) очолював кафедру майстерності актора та режисури театру анімації Харківського націо-

нального університету мистецтв імені І. П. Котляревського з 2004 по 2011 рік. У 2004 році він виступив ініціатором перейменування кафедри театру ляльок на кафедру майстерності актора та режисера театру анімації. Це була нова концепція бачення майбутнього театру анімації, яка була чітко обґрунтована в його численних статтях, доповідях та виступах на конференціях і фестивалях. «Кордони між видами, підвидами і різновидами театрального мистецтва значною мірою розмиті і являють собою не вузькі виразно визначені межі, а цілі поля дифузного взаємопроникнення» (Русабров, 2005: 225).

Проаналізовано та досліджено публікації театрознавців, театральних педагогів, підручники та

посібники викладачів вищої школи з питань організації та практичного втілення творчого процесу: Є. Русаброва (Русабров, 2000, 2005), Бучми О. Є. (Бучма, 2013, 2014, 2020), О. Рубинського (Рубинський, 2010), Інюточкіна О. О. (Інюточкін, 2011), Х. Юрковського (Jurkowski, 2013), М. Вашкеля (Waszkiel, 2018) та ін.

Мета даної статті - на основі спостереження та аналізу творчих пошуків знаних лялькарів України та світу, проаналізувати сценічні прийоми, запозичені із практики драматичного театру, балету, цирку, а також виявити новітні форми ігрової ляльки та визначити необхідність нових навичок через удосконалення методики викладання.

Завдання: через аналіз сценічних робіт провідних лялькарів світу виявити необхідність у нових професійних навичках задля реалізації актором нових форм втілення мистецтва ігрової ляльки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Не дивлячись на величезні труднощі, які переживає наша країна під час війни, вищі навчальні заклади продовжують готувати спеціалістів для роботи у професійних театрах анімації, а також магістрів, які мають долучитися до навчального процесу, володіючи інноваційною методикою виховання сучасного митця театру анімації.

У другій половині двадцятого століття театр ляльок зазнав величезних змін та повністю змінив свій вигляд. В середині театру ляльок народився театр різних засобів виразності. Х. Юрковський – польський режисер, історик, доктор філософії, викладач, автор багатьох статей і книг про театр ляльок стверджував, що театр ляльок, в якому актора не видно, а лялька на ширмі – вичерпав себе. Та в протиположному стверджував, що з'явився, так званий, «третій вид», проміжний між стихією драматичною і стихією ляльковою. У своїх дослідженнях він розглядав такий театр як сценічне мистецтво з власною художньою мовою та семіотичною системою, що передбачало рівноправну взаємодію всіх засобів сценічної виразності у єдиному художньому просторі вистави, що органічно перегукується з філософією «тотального театру» (Jurkowski, 2013).

Територія можливостей сучасного театру анімації стає дедалі ширшою та різноманітнішою. На сцені театру анімації використовуються цифрові технології та проєкції. Також в професійній практиці українського театру ляльок широко використовується розширюються можливості партнерства ляльки та актора. Особистий творчий пошук митця і технічна майстерність формують нові художні підходи.

Взаємодія між актором та лялькою, глядачем та лялькою, глядачем та актором розкриває безмежні

можливості художніх образів лялькової сцени. Інтерактивна взаємодія між актором та лялькою є художньою особливістю сучасних постановок, що являється синтезом техніки та мистецтва. Методом творчого пошуку театру анімації створюють багато абсолютно нових візуальних образів та лялькових форм. Однією з найбільш поширених форм сучасного театру анімації є планшетна (вивідна) лялька, у роботі з якою актор поєднує два рівні сценічної присутності: він функціонує одночасно як виконавець драматичного плану та як партнер ляльки у спільній сценічній дії. Така подвійна природа виконавства передбачає органічну взаємодію між актором і лялькою в межах єдиного художнього простору вистави (Бучма, 2023 : 193).

Одночасне перебування на сцені акторів і ляльок, які діють у запропонованих обставинах драматургічного матеріалу, висуває особливі вимоги до володіння специфічними прийомами та технічними засобами сценічного втілення, що в сукупності є показником професійного рівня майстерності актора-ляльководи. Однак, існування «третього виду», що поєднує драматичне мистецтво та мистецтво лялькаря, а також можливості «тотального театру», не припиняють розвиток театру ляльок. Ляльки різних систем, як і раніше, живуть на сценах театру анімації. Володіння сучасними техніками поєднання на сцені актора в живому плані та ляльки, будь-то вивідної чи ляльки-предмету, пластики актора в масці, чи своєрідної пластики ляльки-гібрида потребують уважного ставлення до особливостей сценічного пластичного проживання, а також способів їх спілкування. Це вимагає досконалого ознайомлення з художнім інструментом, його виразними засобами, рухливими та пластичними можливостями.

У зв'язку з розвитком театру ляльок доречно згадати та розглянути творчу діяльність деяких фундаторів театру, які мали та мають величезний вплив на розвиток сучасних театральних процесів.

Антонен Арто – французький письменник, актор, драматург, реформатор та теоретик театру, автор численних есе та маніфестів, присвячених театру, він також був новатором театального мови (Паві, 2006 : 513).

Показовим прикладом є концертні програми французького лялькаря Іва Жолі, у творчості якого театр рук отримав самостійний художній розвиток: виразним інструментом сценічної дії слугували руки виконавця у кольорових рукавичках. Поряд із цим активно використовувалися паперові ляльки, ляльки з тканини, маски, а також ляльки-предмети – парасольки, ножиці, конструкції з тру-

бочок та інші об'єкти (Union Internationale de la Marionette).

В системі професійної підготовки лялькарів в Україні робота з рукою є базовим елементом фахового виховання актора театру анімації. Пластичні можливості рук виконавця широко застосовуються в практиці театру анімації, а рівень їх технічної тренуваності безпосередньо визначає точність і виразність роботи з лялькою.

Ще один яскравий представник «тотального театру» – Філіпп Жанті. Французький театральний режисер, хореограф і лялькар. Отримав освіту художника-графіка, однак під час навколосвітньої подорожі на автомобілі закохався у мистецтво театру ляльок і у 1967 році разом з Марією Андервуд створив труп «Компанія Філіппа Жанті». Лялькові номери в жанрі кабаре, славнозвісний концертний номер «П'єро» та багато інших лялькових номерів, принесли Ф. Жанті всесвітню славу. Поступово з 1980 року він починає відходити від естрадного жанру, захоплюючись створенням філософських вистав-галюцинацій, з елементами драматичного театру, театру масок, пантоміми, балету. Його вистави народжуються принципово не на драматургічній основі. Вони виникають з думки, асоціації, снів, ілюзій, магії та філософських роздумів самого режисера. Свої задуми він вдало реалізує на сцені поєднуючи існування акторів у живому плані з пантомімою, жонглюванням, грою манекенів та скульптур, ляльками різних систем, широко використовує театр тіней, а також роботу з різною фактурою, від тканини до уполієтилену. Синтетичний театр Ф. Жанті об'єднує в собі різні жанри та форми мистецтва, поєднуючи театр, танець, музику, відео мистецтво, сучасні технології та циркові елементи. У своїх постановках він органічно поєднує реальність та фантазію (Compagnie Philippe Genty).

Матія Сольце – музикант та лялькар, народився у 1981 році у Словенії. Закінчив кафедру Альтернативного і лялькового театру на театральному факультеті в Академії музичних мистецтв у місті Прага. Його вистави – це синтез мистецтва театру ляльок з етнічними музичними культурами. Вистави зворушливі, музичні та неймовірно винахідливі. Його ляльки за своєю конструкцією дуже прості, однак його віртуозна робота з ляльками у виставах є доказом того, що видовище залежить тільки від майстерності лялькаря.

У 2002 році він створив свій театр під назвою «Матіта», що з італійської означає «олівець», концепція якого від самого початку ґрунтувалася на поєднанні простого інструменту та творчого задуму. Наразі Матія Сольце веде активну

гастрольну діяльність, є постійним учасником міжнародних фестивалів і запрошеним керівником майстер-класів. Набутий професійний досвід він передає студентам у рідному вищому навчальному закладі, поєднуючи виконавську практику з педагогічною діяльністю.

Творчий доробок Матія Сольце відзначений низкою престижних професійних нагород. Вершиною визнання стало отримання у 2018 році головної державної премії Словенії – «Золотий птах» – у номінації «Візуальне мистецтво» (Matija Solce).

В контексті «тотального театру» анімації не можна не згадати яскраву діяльність Дуди Пайва, який хоч і має освіту професійного танцівника, однак присвятив своє творче життя театру анімації і форми.

Свій професійний шлях в театрі ляльок він почав в Амстердамі у виставах ізраїльської театральної компанії «Гертруда». Разом з цією командою Дуда створив першу лялькову виставу «Лут» (1998), ка ознаменувала початок його шляху від танцівника до театрального діяча (Duda Paiva Company). З того часу лялька стала його невичерпним джерелом натхнення. Сприймаючи її як самотійну сутність, завдяки якій можна продовжити власне тіло, Дуда найчастіше звертається до ляльок-гібридів, поділяючи з ними власне тіло. Згодом він створив свій театр, який назвав «Дуда Пайва – рухомі скульптури». Його театр – це синтез театру ляльок та хореографії. Персонажі в його виставах – мешканці сюрреалістичного світу, в яких біль та гумор тісно переплітаються (Waszkiel, 2018).

Сучасний театр анімації вимагає від актора професійного володіння не тільки традиційними системами ляльок, а й практичного володіння найрізноманітнішими техніками виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації, що діє на сцені поряд з живим актором. Техніка володіння та анімація таких об'єктів вимагають певної корективи методики викладання, звертаючи увагу викладачів на удосконалення методів викладання шляхом творчих пошуків вправ та способів існування, формуючи та підвищуючи професійний рівень сучасного актора театру анімації.

Практика професійних театрів опосередковано вносить певні корективи в методику викладання, тим самим звертаючи увагу викладачів на удосконалення методів викладання, шляхом творчих пошуків вправ та способів існування, а також спілкування між актором та лялькою, тим самим формуючи та підвищуючи професійний рівень сучасного актора театру анімації.

Висновки. Український театр анімації експериментує та розвивається, використовуючи виражальні засоби інших видів сценічного мистецтва, що отримав назву «тотальний театр». Шлях цього розвитку виявив необхідність у напрацю-

ванні нових професійних навичок, якими повинен володіти сучасний лялькар, враховуючи нові тенденції у сценічному мистецтві театру анімації, що спрямовані на удосконалення професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 38. С. 186–190.
2. Бучма О. Є. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. 2013. № 41. С. 190–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_41_24 (дата звернення: 15.03.2026).
3. Бучма О. Є. Сучасна планшетна лялька як трансформація старовинної ляльки бунраку: до проблеми професійного творчого опанування. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. С. 215–222.
4. Довлетова С. А. До проблеми самостійної роботи студента над роллю у курсовій виставі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Збірник наукових праць. 2002. № 8. С. 274–277.
5. Інютючкін О. О. Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. *Культура України*. 2011. № 33. С. 222–229. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/29.pdf (дата звернення: 10.02.2026).
6. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 639 с.
7. Рубинський О. Ю. Методичні принципи виховання актора Харківської школи лялькарів. *Культура України*. 2010. № 30. С. 136–147. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura30/16.pdf (дата звернення: 03.02.2026).
8. Русабров Є. Т. Типологія театру ляльок. Проблеми загальної професійної педагогіки. Збірник наукових праць. Харків, 2000. С. 61–70.
9. Русабров Є. Т. Компоненти та художні засоби театру анімації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 2005. № 15. С. 219–225.
10. Фесенко С. Я. Основи техніки і тренінгу актора театру ляльок : навч. посіб. Львів : ХНУМ ім. І. П. Котлярев., ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 64 с.
11. Фесенко С. Я. Особливості виховання актора-лялькаря. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. № 51. С. 192–208.
12. Compagnie Philippe Genty. Compagnie Philippe Genty. URL: <https://philippegenty.com/en/> (дата звернення: 13.01.2026).
13. Duda Paiva Company. Duda Paiva Company. URL: <https://dudapaiva.com/> (дата звернення: 10.01.2026).
14. Jurkowski H. Aspects of puppet theatre. 2nd ed. England, UK : PALGRAVE MACMILLAN, 2013. 206 p.
15. Matija Solce. Teatro Matita. URL: <https://www.matijasolce.com/> (дата звернення: 26.11.2025).
16. Mello A. Puppets, presence, and memory : the training methods and workshop techniques of Compagnie Philippe Genty, Stuffed Puppet, and Infish's 'Three Good Wives. Academia.edu - Find Research Papers, Topics, Researchers. URL: https://www.academia.edu/104182871/Puppets_presence_and_memory_the_training_methods_and_workshop_techniques_of_Compagnie_Philippe_Genty_Stuffed_Puppet_and_Infishs_Three_Good_Wives (дата звернення: 18.11.2026).
17. Union Internationale de la Marionette. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/> (дата звернення: 01.02.2025).
18. Waszkiel M. Animacja we współczesnym lalkarstwie. URL: <https://www.marekwaszkiel.pl/2018/05/30/animacja-we-wspolczesnym-lalkarstwie/> (дата звернення: 22.03.2026).

REFERENCES

19. Buchma O. Ye. (2020) Mystetstvo ihrovoi lialky kintsia XX – pochatku XXI stolittia yak syntetychnyi vyd stsenichnoho mystetstva. [The art of the theatrical puppet in the late 20th and early 21st centuries as a synthetic form of performing arts] *Mystetstvovnavchi zapysky*, 38, 186–190 [in Ukrainian].
20. Buchma O. Ye. (2013) Osoblyvosti stvorennia stsenichnoho obrazu z teatralnymi lialkami riznykh system. [Features of creating a stage image with puppets of different systems] *Kultura Ukrainy*, 41, 190–198 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_41_24 [in Ukrainian].
21. Buchma O. Ye. (2014) Suchasna planshetna lialka yak transformatsiia starovynnoi lialky bunraku: do problemy profesiinoho tvorchoho opanuvannia. [The Modern Tabletop Puppet as a Transformation of the Traditional Bunraku Puppet: Toward the Issue of Professional Creative Mastery] *Mystetstvovnavchi zapysky*, 215–222 [in Ukrainian].
22. Dovletova S. A. (2002) Do problemy samostiinoi roboty studenta nad rolliu u kursovii vystavi. [To the problem of the student's independent work on a role in a course production] *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky, teorii ta praktyky osvity*. Zbirnyk naukovykh prats, 8, 274–277 [in Ukrainian].
23. Iniuotchkin O. O. (2011) Spetsyfichni osoblyvosti elementiv profesiinoi tekhniki akтора teatru animatsii. [Specific features of the elements of professional technique of the actor of the theatre of animation] *Kultura Ukrainy*, 33, 222–230 URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/29.pdf [in Ukrainian].

24. Rubynskyi O. Yu. (2010) Metodichni pryntsypy vykhovannia aktora Kharkivskoi shkoly lialkariv. [Methodical principles of the education of the Kharkiv school of puppeteers] *Kultura Ukrayini*, 30, 136 – 147 URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura30/16.pdf [in Ukrainian].
25. Pavi P. (2006) *Slovyk teatru*. [Dictionary of the Theatre] Lviv : LNU im. I. Franka, 639 s. [in Ukrainian].
26. Rusabrov Ye. T. (2000) Typolohiia teatru lialok. [Typology of puppet theatre] *Problemy zahalnoi profesiinoi pedahohiky. Zbirnyk naukovykh prats*. Kharkiv, 61-70. [in Ukrainian].
27. Rusabrov Ye. T. (2005) Komponenty ta khudozhni zasoby teatru animatsii. [Components and artistic means of theatre of animation] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. pr. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho*. Kharkiv. 15. 219–225. [in Ukrainian].
28. Fesenko S. Ya. (2009) *Osnovy treninhu i tekhniky aktora teatru lialok*. [Fundamentals of training and technique actor puppet theater] Kharkiv. nats. unt mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, Lvivskiy nats. un-t imeni Ivana Franka, 64. [in Ukrainian].
29. Fesenko S. Ya. (2018) Osoblyvosti vykhovannia aktora-lialkaria. [Features of the education of the puppeteer] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 51, 192 – 208 [in Ukrainian].
30. Compagnie Philippe Genty. Compagnie Philippe Genty. URL: <https://philippegenty.com/en/> (data zvernennia: 13.01.2026) [in English].
31. Duda Paiva Company. Duda Paiva Company. URL: <https://dudapaiva.com/> (data zvernennia: 10.01.2026). [in English].
32. Jurkowski H. *Aspects of puppet theatre*. 2nd ed. England, UK : PALGRAVE MACMILLAN, 2013. 206 p.
33. Matija Solce. Teatro Matita. URL: <https://www.matijasolce.com/> (data zvernennia: 26.11.2025)
34. Mello A. Puppets, presence, and memory : the training methods and workshop techniques of Compagnie Philippe Genty, Stuffed Puppet, and Inkfishes Three Good Wives. Academia.edu - Find Research Papers, Topics, Researchers. URL: https://www.academia.edu/104182871/Puppets_presence_and_memory_the_training_methods_and_workshop_techniques_of_Compagnie_Philippe_Genty_Stuffed_Puppet_and_Inkfishes_Three_Good_Wives (data zvernennia: 18.11.2026)
35. Union Internationale de la Marionette. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/> (data zvernennia: 01.02.2025)
36. Waszkiel M. Animacja we współczesnym lalkarstwie. URL: <https://www.marekwaszkiel.pl/2018/05/30/animacja-we-wspolczesnym-lalkarstwie/> (data zvernennia: 22.03.2026) [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)



Цзя ФУ,

orcid.org/0009-0007-2227-0115

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) fu_jia@ukr.net

«ЛЮБОВ ЗДАЛЕКУ» КАЙЇ СААРІАХО: ДОСВІД РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ СЦЕНІЧНИХ ВЕРСІЙ ПІТЕРА СЕЛЛАРСА ТА РОБЕРА ЛЕПАЖА)

Актуальність статті зумовлена підвищеною увагою сучасного музичного театру до доробку фінської композиторки Кайї Сааріахо (1952–2023), зокрема до її першої опери «Любов здалеку». У роботі узагальнюється постановочна історія цього твору, сформована протягом чверті століття від часу його прем'єри. Серед численних сценічних інтерпретацій «Любові здалеку» виокремлюються та аналізуються дві показові версії – Пітера Селларса (1999) та Робера Лепажа (2016), у яких по-різному реалізується художньо-драматургічний потенціал твору. Особлива увага приділяється специфіці режисерського бачення та способам сценічного втілення опери.

Метою роботи є аналіз режисерських концепцій опери «Любов здалеку» Кайї Сааріахо на прикладі постановок Пітера Селларса та Робера Лепажа, а також виявлення характерних рис і напрямів інтерпретації цього твору в сучасному оперному театрі.

Методологічна основа роботи ґрунтується на принципах комплексного музично-драматургічного аналізу в його єдності з історико-культурним, театрознавчим та структурно-функціональним підходами. Разом з тим важливу роль відіграє компаративний аналіз, спрямований на зіставлення сценічних інтерпретацій Пітера Селларса та Робера Лепажа, що дає змогу простежити відмінності у обраних режисерських підходах до прочитання твору. В результаті дослідження з'ясовано, що сценічна історія «Любов здалеку» засвідчує формування двох різних стратегій режисерського прочитання, які не протистоять одна одній, а вибудовують різні формати взаємодії з музично-драматургічним текстом. Пітер Селларс фактично сформував канон інтерпретації опери як зразка інтелектуального, медитативного музичного театру, в якому домінує внутрішня дія, а зовнішня сценічна подієвість редукована до мінімуму. Режисерська ж концепція Робера Лепажа, не руйнуючи смислового ядра твору, тяжіє до створення динамічного, візуально насиченого простору, що дозволяє висунути на перший план, як головного зовсім іншого героя опери – Море.

Ключові слова: опера, інтерпретація, режисура, музичний театр, Кайя Сааріахо, постановка, медитативність, подієвість, партитура.

Jia FU,

orcid.org/0009-0007-2227-0115

Post graduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography
The Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy
(Odessa, Ukraine) fu_jia@ukr.net

«L'AMOUR DE LOIN» BY KAIJA SAARIAHO: THE EXPERIENCE OF DIRECTORIAL INTERPRETATIONS OF THE OPERA (BASED ON THE STAGE VERSIONS BY PETER SELLARS AND ROBERT LEPAGE)

The relevance of the article is determined by the growing attention of contemporary musical theatre to the oeuvre of the Finnish composer Kaija Saariaho (1952–2023), in particular to her first opera «L'Amour de loin». The study provides a synthesis of the performance history of this work, which has developed over a quarter of a century since its premiere. Among the numerous stage interpretations of «L'Amour de loin», two representative versions are selected and analyzed – those by Peter Sellars (1999) and Robert Lepage (2016), in which the opera's artistic and dramaturgical potential is realized in markedly different ways. Particular attention is paid to the specific features of directorial vision and modes of scenic realization of the opera.

The purpose of the study is to analyze the directorial concepts of Kaija Saariaho's opera «L'Amour de loin» on the basis of the productions by Peter Sellars and Robert Lepage, as well as to identify the characteristic features and interpretative vectors of this work within contemporary opera theatre.

The methodological framework of the study is based on the principles of integrated music-dramaturgical analysis in combination with historical-cultural, theatre studies, and structural-functional approaches. At the same time, a

comparative method plays a key role, enabling the juxtaposition of the stage interpretations by Peter Sellars and Robert Lepage and revealing differences in their directorial approaches to the reading of the work.

The results of the study demonstrate that the performance history of «L'Amour de loin» reveals the formation of two distinct strategies of directorial interpretation, which do not oppose each other but instead establish different modes of interaction with the musical-dramaturgical text. Peter Sellars effectively established a canonical interpretation of the opera as a model of intellectual, meditative musical theatre, in which inner action predominates while external stage eventfulness is reduced to a minimum. Robert Lepage's directorial concept, without undermining the semantic core of the work, tends toward the creation of a dynamic, visually saturated space, bringing to the forefront an alternative central figure of the opera – the Sea.

Key words: opera, interpretation, directing, musical theatre, Kaija Saariaho, staging, meditateness, eventfulness, score.

Постановка проблеми. Сучасний музичний театр, і, насамперед, опера, постає складним і багатовимірним явищем, що перебуває в стані постійного оновлення та трансформації. У композиторській практиці другої половини ХХ–початку ХХІ століть оперний жанр демонструє широкий спектр художньо-естетичних і жанрово-стильових рішень, що свідчить про його відкритість до нових творчих стратегій. Водночас поява численних експериментальних форматів зумовлює суперечливість оцінок сучасної опери – від її активного оновлення до тверджень про кризу жанру.

Оперна творчість Кайї Сааріахо (1952–2023) вносить суттєві корективи в цю тенденцію. У її операх – «Любов здалеку», «Мати Адріана», «Емілі», «Тільки звук залишається» та «Невинність» – сформовано оригінальні жанрові моделі, що закріпилися в репертуарі оперного театру початку ХХІ століття та засвідчили його життєздатність. Її творчість характеризується послідовним розширенням художніх можливостей оперного жанру – від оновлення тематично-сюжетної сфери до переосмислення драматургічних і формотворчих принципів. Водночас інноваційність композиторського мислення К. Сааріахо поєднується з опорою на традицію та орієнтацією на комунікативну взаємодію зі слухачем, що зумовлює активне сценічне побутування її опер у сучасному театрі.

Отже, аналіз сценічних інтерпретацій опер Кайї Сааріахо як важливого чинника їхнього сучасного функціонування в музичному театрі набуває особливого значення.

Аналіз досліджень. У зарубіжному музикознавстві, попри широке міжнародне визнання Кайї Сааріахо, на сьогодні сформовано порівняно невеликий, але концептуально вагомий корпус досліджень, присвячених її творчості. Серед узагальнюючих праць особливе місце посідає монографія П. Мойсали «Кайя Сааріахо» («Kaija Saariaho», 2009), а також колективне дослідження Т. Хоуела, Д. Гегривза та М. Роуфа «Кайя Сааріахо: бачення, наративи, діалоги» («Kaija Saariaho: Visions,

Narratives, Dialogues», 2011), у яких окреслено основні риси авторського стилю композиторки на момент видання цих праць.

Окремий напрям становлять розвідки, присвячені її оперній творчості, зокрема дослідження Л. Хаутсало «Любов здалеку: семантика недосяжності в опері Кайї Сааріахо» («Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa», 2008), де драматургічні та смислові засади опери «Любов здалеку» інтерпретуються крізь призму поняття недосяжності.

Важливим джерелом для осмислення творчого методу композиторки є її власні тексти, зокрема збірка «Перетин кордонів. Тексти про музику» («Le Passage de Frontières. Écrits sur la musique», 2013), що містить авторські рефлексії щодо принципів композиції та художнього мислення. Уявлення про практичні аспекти її роботи доповнюють матеріали майстер-класів в IRCAM, а також інтерв'ю.

У вітчизняному музикознавстві творчість Кайї Сааріахо лише поступово входить до кола наукових зацікавлень. Наявні дослідження представлені окремими працями, серед яких варто відзначити роботи В. Жаркової, а також розвідки М. Черкашиної-Губаренко та О. Берегової, де порушуються питання оперної поетики композиторки. Важливу роль відіграють також дисертаційні дослідження, виконані під керівництвом Олександри Самойленко, та її лекційні курси (Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової), що сприяють утвердженню творчості Кайї Сааріахо в українському науковому дискурсі та актуалізують подальше вивчення її оперної спадщини.

Метою роботи є аналіз режисерських концепцій опери «Любов здалеку» Кайї Сааріахо на прикладі постановок Пітера Селларса та Робера Лепажа, а також виявлення характерних рис і напрямів інтерпретації цього твору в сучасному оперному театрі.

Виклад основного матеріалу. Звернення Кайї Сааріахо до жанру опери відбулося порівняно пізно – перший досвід у цьому жанрі компози-

торка реалізувала у зрілому віці, однак саме він відкрив новий етап її творчості. За словами самої К. Сааріахо, опера стала для неї формою, що дозволяє найповніше втілити художні ідеї, поєднати різні сфери інтересів і «створити висловлювання, здатне безпосередньо впливати на слухача» (Moisala, 2009: с. 48).

Опера «Любов здалеку» посідає центральне місце серед музично-театральних творів К. Сааріахо. Її репрезентація у 1999 році в межах Зальцбурзького фестивалю ознаменувала успішний дебют композиторки в оперному жанрі. Відтоді вона послідовно запроваджувала власний погляд на оперну традицію, залишаючись у центрі актуальних художніх процесів.

Лібрето «Любов здалеку» спирається на віду Жофре Рюделя – провансальського трубадура XII століття, чия легенда про «далеку любов» стала основою драматургічної концепції опери. Дія твору зосереджена на трьох персонажах: Жофре (баритон), Клеманс (сопрано) та Пілігримі (мецсо-сопрано), який виконує функцію посередника між героями. Драматургія твору розгортається повільно, зосереджуючись не стільки на подієвості, скільки на внутрішніх станах і переживаннях.

Структурно опера вибудована як послідовне зближення героїв, що відбувається передусім на рівні уяви та почуттів. Якщо на початку кожен із них існує у власному замкненому світі, то поступово між ними встановлюється духовний зв'язок, який набуває кульмінації у сцені зустрічі, що виявляється трагічною. Жофре, вирушивши у подорож, переживає кризу віри та гине, ледь досягнувши мети.

Фінал опери переносить центр уваги на образ Клеманс, яка, залишившись наодинці, проходить шлях від відчаю до внутрішнього перетворення. Її звернення до Бога трансформує земне почуття у духовний досвід, що набуває рис містичного єднання. У цьому аспекті образ героїні відсилає до вагнерівської оперної традиції, зокрема фіналу «Трістана та Ізольди».

Музична драматургія «Любові здалеку» вибудовується на системі інтонаційно споріднених елементів, які мотивно, ладо-гармонічно, темброво варіюючись упродовж твору, набувають функції узагальнених характеристик провідних образів. Їх об'єднує спільне джерело – тема «далекої любові», що фактично організує цілісність музичного розвитку опери як наскрізний смисловий осередок. Водночас простежується протиставлення образів Жофре та Клеманс. Умовна «середньовічна» стилізація інтонаційної сфери першого героя контрастує з витонченою, орнаментально насиченою

звуковою мовою, що має легкий орієнтальний відтінок другої.

Звуковий світ опери формується через поєднання традиційного оркестру з електронікою. Проте електронний шар не виділяється окремо, а інтегрується в загальну тканину, створюючи ефект безперервно змінюваного акустичного простору. Саме робота з тембром і звуковими «полями» є визначальною для стилю К. Сааріахо та безпосередньо виростає з її ранніх спектральних експериментів.

У результаті опера постає як п'ятиактна медитативна рефлексія на тему бажання та неможливості, віри та сумніву, божественного та земного. Звернення до цих універсальних екзистенційних категорій зумовлює відкритість «Любові здалеку» до різноманітних сценічних рішень. Зауважимо, що кількість постановок опери є доволі значною як для сучасного твору, що свідчить про його репертуарну затребуваність і формування сталого корпусу інтерпретацій. Їхній аналіз дозволяє окреслити ключові особливості сценічного життя опери.

Передусім, показовою є стабільна присутність твору в міжнародному оперному просторі. Від прем'єри в межах Зальцбурзькому фестивалі (1999, режисер Пітер Селларс) опера регулярно з'являється на сценах провідних європейських театрів і фестивальних майданчиках (Берн, Дармштадт, Амстердам, Лондон, Берген, Брно, Кельн), а також виходить за межі європейського контексту (Квебек, Мехіко). Це свідчить про її репертуарну життєздатність і закріплення в статусі сучасної оперної класики.

Ще однією важливою рисою є варіативність режисерських підходів. Постановки демонструють широкий спектр інтерпретацій – від медитативно-зосередженої моделі Пітера Селларса до високотехнологічного візуального театру Робера Лепажа. Поряд із цим існують більш традиційні (Олів'є Тамбозі, Крістіан фон Гетц) та концептуально-символічні (Іржі Хержман) прочитання. Проте незважаючи на різноманітність режисерських бачень, у більшості постановок зберігається домінування образу простору (моря, підкреслення дистанції між героями, наявність лінії горизонту), що стає головним носієм смислу. Це зумовлює тяжіння режисерів до візуально узагальнених сценографічних рішень.

Визначальною для сценічної історії «Любові здалеку» стала її прем'єрна постановка, здійснена Пітером Селларсом та Кентом Нагано за участю Дон Апшоу (Клеманс), Дуета Крофта (Жофре) та Дагмар Пецкової (Пілігрим). У подальшому ця сценічна версія неодноразово відтворювалася на провідних оперних сценах (Париж, Санта-Фе, Гель-

сінкі), а фінський варіант було зафільмовано, що забезпечило його широке розповсюдження. Саме ця інтерпретація й сьогодні часто розглядається як така, що найбільш повно відповідає музично-драматургічній концепції твору К. Сааріахо.

У цій постановці П. Селларс відмовляється від звичної для себе провокативності, натомість обираючи стриманий, майже аскетичний стиль подання. Режисер свідомо мінімізує зовнішню подієвість, зосереджуючи увагу на внутрішньому вимірі драми та на взаємодії музики й сценічного простору. Вистава вибудовується як своєрідне «звук-візуальне поле», де саме партитура визначає ритм і логіку сценічного розвитку (McClary, 2019).

Сценографічне рішення відзначається граничною простотою і символічністю: сцену заповнює вода, по обидва боки розташовані вежі-сходи, що уособлюють замкнені світи Жофре та Клеманс, а між ними простягається море як головний образ дистанції та водночас потенційного зв'язку. Персонажі тривалий час залишаються «прив'язаними» до своїх веж, що підкреслює їхню ізольованість і внутрішню напруженість. Лише подорож Жофре порушує це, перетворюючи його морські мандри до Клеманс на шлях духовної трансформації.

Важливу роль в постановці відіграє кольорова драматургія: холодна палітра асоціюється зі світом трубадура, тоді як теплі тони позначають сферу Клеманс. Посередником між цими полюсами виступає Пілігрим – єдиний мобільний персонаж, який зданий долати межі простору. Режисер також активно працює зі світлом як самостійним виражальним засобом: воно окреслює простір, передає емоційні стани героїв, фактично замінюючи традиційні сценографічні деталі. Пластика акторів стримана, проте насичена внутрішньою експресією, що відповідає медитативному характеру музики.

У розв'язанні кульмінаційних епізодів опери, зокрема сцени морської подорожі, П. Селларс використовує принцип психологічного контрасту, в межах якого страх і сумнів Жофре протиставляються зосередженості Пілігрима. Подорож при цьому постає як акт самопізнання та перехід у якісно інший духовний стан. Образ Клеманс у фіналі зазнає трансформації: її земне почуття поступово переосмислюється як духовне, що підкреслюється поступовим згасанням світла й звуку.

Загалом постановка Пітера Селларса репрезентує модель інтелектуального, медитативного театру, в якому провідним носієм смислу стає музична тканина. Саме завдяки концентрації на внутрішній драматургії ця інтерпретація заклала важливі засадничі принципи для подальших сценічних прочитань опери.

Інший тип режисерського осмислення «Любові здалеку» демонструється франко-канадським митцем Робером Лепажем, якого в кулуарах часто називають творцем «театру для людей, які не люблять театр» (Koustas, 2016: с. 8). Його постановка опери Кайї Сааріахо була здійснена в 2016 році на сцені Метрополітен-опера. В свій час через зайнятість Р. Лепаж відмовився від пропозиції прем'єрної постановки першої опери К. Сааріахо, незважаючи на те, що вже почав репетиції. Пізніше він зазначив, що зазнав ревнощів і жалю, побачивши постановку Пітера Селларса. Проте через шістнадцять років режисер отримав шанс ще раз попрацювати з композиторкою (Koustas, 2016: с. 45).

Нью-йорська постановка здійснилася зусиллями колаборації канадської театральної компанії «Ex Machina», яку створив Робер Лепаж з Оперою Квебеку (L'Opéra de Québec). Серед основних учасників постановки слід відзначити диригентку Сусанну М'ялкі, автора сценографії та костюмів Майкла Керрі, відеодизайнера Ліонеля Арну та звукорежисера Марка Грея. Основні партії виконали: Сюзанна Філіпс (Клеманс), Тамара Мамфорд (Пілігрим), Ерік Оуенс (Жофре Рюдель).

Концепцію постановки Р. Лепаж влучно репрезентує діалог Жофре та Пілігрима на початку другого акту опери, коли трубадур питає супутника: «Чи не знає він, чому море синє?» «Тому що в ньому відбивається небо», – відповідає Пілігрим. «А чому небо синє?», – продовжує розпитувати Жофре. «Тому що воно дзеркало для моря». Відштовхуючись від нього та в цілому партитури К. Сааріахо, режисер обирає достатньо незвичний спосіб організації сценічного простору вистави. Він вирішує зробити море зі світла, створюючи таку площину під ногами у виконавців, яка, до того ж, могла триматися і в повітрі.

Робер Лепаж, відомий своїми візуальними експериментами, розміщує на сцені світлову проекцію у вигляді смуг. Від задника до середини оркестрової ями натягнуто паралельні канати зі світлодіодами, об'єднаними в кероване комп'ютером полотно. Вони мерехтять, змінюють колір і кут нахилу, формуючи мінливе тло – від спокійного до бурхливого. Це тло уособлює передусім море як провідний образ вистави, але також світло, пісок чи зелень, реагуючи на оркестрову палітру. Попри зовнішню ілюстративність, прийом є ефективним: завдяки тісному взаємозв'язку сценографії й партитури К. Сааріахо світло стає органічним візуальним продовженням музики.

Відчуття присутності на сцені своєрідного «живого організму» посилюється завдяки світловим смугам, що частково накривають оркестрову

яму. Вони створюють ефект переливання «моря» за межі сцени – у бік глядача. Завдяки цьому аудиторія активніше залучається до художнього простору вистави. Таке занурення відбувається також і за рахунок електронної складової партитури Кайї Сааріахо. Вона використана стримано і зводиться переважно до створення ефекту просторового звучання. Звук транслюється в зал, що дає змогу глядачам сприймати всі нюанси оркестрової тканини. Крім того, застосовуються вокальні та інструментальні семпли – звуки природи й людського голосу, які комбінуються в реальному часі (Moisala, 2009). Електронний шар формує обволікаючий, майже примарний акустичний фон і органічно інтегрується в оркестрове звучання. У поєднанні з візуальними ефектами це дає змогу режисеру Роберу Лепажу тонко керувати відчуттям простору та емоційним станом глядача.

Важливим компонентом вистави є також спеціальний підйомний механізм, що в необхідний момент з'являється з-за лаштунків. Це такі собі сходи, які можуть перетворюватися на міст, оскільки платформа рухається. На них солісти проводять майже увесь сценічний час. В залежності від етапу дії платформа представляє собою замок одного із героїв опери, в якому по черзі вони мешкають, до поки не зустрічаються в фіналі. Ці сходи-міст і з'єднують, і роз'єднують головних героїв, і буквально ширяють над реальним і метафоричним морем.

Море зникає в спектаклі лише один раз, у фінальній сцені Клеманс, коли затемняється підйомна платформа – уявний замок, з якого вона прийшла. По обидва її боки у білому світлі з'являються темні силуети хористів, а по центру – ноші з Жофре, який покритий саваном. Саме тоді вперше за час спектаклю висвічується чорна підлога сцени, по якій йде Пілігрим.

В цілому ж, Р. Лепаж у своїй постановці дивним чином вміщує архаїку і ультрасучасність в одному спектаклі: з одного боку, стилізовані костюми з вишивкою, лютня та ажурні ґрати, а з іншого – високотехнологічні цифрові облаштунки.

Висновки. Сценічний шлях опери Кайї Сааріахо «Любов здалеку» дає підстави стверджувати, що вже на ранньому етапі її побутування було

закладено ґрунтовні засади подальшої режисерської рецепції, які зберігають актуальність упродовж усього періоду існування твору на світовій оперній сцені. Перші постановки, пов'язані з іменем Пітера Селларса фактично сформували канон інтерпретації опери як зразка інтелектуального, медитативного музичного театру, в якому домінує внутрішня дія, а зовнішня сценічна подієвість редукована до мінімуму. Характерною рисою цього підходу є концентрація на психологічних станах персонажів, статичність та аскетичність сценічного простору, а також особлива роль кольорової та світлової драматургії, що виступає самостійним виражальним засобом, здатним моделювати просторово-часові виміри дії. Подальший розвиток сценічних інтерпретацій опери засвідчує збереження закладеної Пітером Селларсом концептуальної моделі, водночас відкриваючи можливості для її трансформації в напрямку посилення візуально-технологічного компонента. Особливо показовою у цьому відношенні є постановка Робера Лепаж, у якій традиційна для твору медитативність поєднується з інтенсивним використанням мультимедійних засобів, відеопроєкцій та складних сценічних механізмів. На відміну від мінімалістичної естетики Пітера Селларса, яка ґрунтується на тонко вибудованій акторській грі, режисерська концепція Робера Лепаж тяжіє до створення динамічного, візуально насиченого простору, що дозволяє висунути на перший план, як головного зовсім іншого героя опери – Море. Водночас важливо підкреслити, що навіть за умов значного розширення технічного арсеналу не відбувається руйнування смислового ядра опери, хоча, візуальні ефекти певною мірою зміщують акценти сприйняття тих самих екзистенційних тем, що були актуалізовані в ранніх постановках. Отже, сценічна історія опери Кайї Сааріахо «Любов здалеку» засвідчує формування двох різних стратегій режисерського прочитання, які не протистоять одна одній, а вибудовують різні формати взаємодії з музично-драматургічним текстом. У результаті зміна режисерської оптики щоразу переакцентує співвідношення внутрішнього й зовнішнього планів, звукового й візуального рядів, виявляючи різні способи його сценічної актуалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грібіненко Ю. Образ жінки у дзеркалі сучасної опери (на матеріалі доробку Кайї Сааріахо). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2025. Вип. 44. Кн. 2. С. 164–174. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-1>
2. Жаркова В. Метафізичні проєкції «життя звуку» в музиці Кайї Сааріахо. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 5–17.

3. Іваницька Я. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2008. 17 с.
4. Морозова О. Діалог культур як передумова універсалізації художнього мислення на прикладі творчості Кайї Сааріахо. Опера «Любов здалеку». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, Вип. 37. С. 128–142. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-9>
5. Черкашина-Губаренко М. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.
6. Fink R. Opera after 1945. URL: https://www.academia.edu/1338850/Opera_after_1945_in_Oxford_Handbook_of_Opera (дата звернення 27.02.2026)
7. Koustas J. Robert Lepage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016. 224 p.
8. McClary S. The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. MI: University of Michigan Press, 2019. 226 p.
9. Moisala P. Kaija Saariaho. Urbana: University of Illinois Press, 2009. 159 p.
10. Howell T., Hargreaves J., Rofe M. Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2011. 225 c.

REFERENCES

1. Hribinienko Yu. (2025) Obraz zhinky u dzerkali suchasnoi opery (na materiali dorobku Kaii Saariaho). [The Image of a Woman in the Mirror of Contemporary Opera (Based on the Works of Kaija Saariaho)] *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi*. Odesa: Helvetyka, 44, 2, 164–174. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-1> [in Ukrainian].
2. Zharkova V. (2020) Metafizychni proektsii «zhyttia zvuku» v muzytsi Kaii Saariaho. [Metaphysical Projections of the «Life of Sound» in the Music of Kaija Saariaho] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa. 31, 1, 5–17. [in Ukrainian].
3. Ivanytska Ya. (2008) Operna vystava yak semiotychnyi ob'iekt. [Opera Performance as a Semiotic Object] *Avtoref. dys. kand. mystetstvoznav.*: 17.00.03. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho. 17. [in Ukrainian].
4. Morozova O. (2023) Dialoh kultur yak peredumova universalizatsii khudozhnoho myslennia na prykladi tvorchosti Kaii Saariaho. Opera «Liubov zdaleku». [Dialogue of Cultures as a Prerequisite for the Universalization of Artistic Thinking on the Example of Kaija Saariaho's Work. Opera «L'Amour de loin»] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa: Helvetyka. 37, 128–142. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-9> [in Ukrainian].
5. Cherkashyna-Hubarenko M. (2008) Yevropeyskyi opernyi teatr novoho tysyacholittia: shliakhy onovlennia. [European Opera Theatre of the New Millennium: Ways of Renewal] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 1, 118–125. [in Ukrainian].
6. Fink R. (2005) Opera after 1945. URL: https://www.academia.edu/1338850/Opera_after_1945_in_Oxford_Handbook_of_Opera (data zvernennia: 27.02.2026).
7. Koustas J. (2016) Robert Lepage on the Toronto Stage: Language, Identity, Nation. Montreal: McGill-Queen's University Press. 224.
8. McClary S. (2019) The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. Michigan: University of Michigan Press. 226.
9. Moisala P. (2009) Kaija Saariaho. Urbana: University of Illinois Press. 159.
10. Howell T., Hargreaves J., Rofe M. (2011) Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues. Burlington: Ashgate Publishing. 225.

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 75.054 : 378.016] : 378.6(477.411)НАОМА
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-47>

Олександр ХРАПАЧОВ,
orcid.org/0000-0003-2261-0195

старший викладач кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) krapathiev@ukr.net

ЖИВОПИС – ПРОФЕСІЙНА СКЛАДОВА СЦЕНОГРАФІЇ В НАОМА

Метою статті є дослідження живописної складової у освітньому процесі підготовки студентів-художників сценографії та кіносценографії, у межах навчальної програми «Сценографія та мультимедіа» освітнього рівня бакалавр у НАОМА. У статті застосовано мистецтвознавчий, культурологічний, історико-системний та біографічний методи, а також теоретичні методи аналізу й синтезу, емпіричні методи спостереження, порівняння та стилістичний аналіз.

У сценографічній практиці живопис виступає як ключовий компонент художньої структури, оскільки саме він забезпечує формування цілісного візуального образу сцени, визначає її тонально-колеристичну організацію та сприяє створенню емоційно-естетичного настрою постанови. Завдяки живописним засобам сценічний простір набуває завершеності та художньої виразності, що робить його невід'ємним елементом театральної дії. Водночас, незважаючи на його концептуальну вагу, живопис у контексті сценографії залишається недостатньо дослідженим феноменом. У наукових та критичних дискусіях про сценографію переважно акцентують увагу на акторській грі, костюмах, архітектоніці декорацій чи технічних аспектах постановки, тоді як живописна природа сценічного середовища часто опиняється поза межами аналітичного розгляду.

У межах сценографічної теорії та практики художній образ формується за допомогою багатокomпонентної системи виражальних засобів, серед яких просторові рішення, світлові ефекти, музичний супровід та концептуальна ідея. Однак у процесі професійної підготовки майбутніх сценографів у дисципліні «живопис» пріоритетним завданням виступає засвоєння академічної основи. Це передбачає системне оволодіння законами пропорційності та анатомічними знаннями, що забезпечують методологічну базу для подальших мистецьких інтерпретацій. Лише після ґрунтовного засвоєння цих фундаментальних навичок можливим стає перехід до творчих трансформацій художніх засобів, які забезпечують індивідуальність та новаторство сценографічних рішень. Таким чином, академічна освіта постає не лише як інструмент технічної підготовки, а й як концептуальний фундамент, на якому вибудовується цілісність та професійна якість будь-якого мистецького твору.

Ключові слова: живопис, композиція, простір, сценографія, кіносценографія, НАОМА.

Oleksandr KHRAPACHOV,
orcid.org/0000-0003-2261-0195

Senior Lecturer at the Department of Painting and Composition
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) krapathiev@ukr.net

PAINTING – A PROFESSIONAL COMPONENT OF SCENOGRAPHY AT NAFAA

The aim of this article is to examine the role of painting within the educational process of training students in stage and film scenography, as part of the bachelor's program "Scenography and Multimedia" at NAOMA. The study employs art history, cultural studies, historical-systemic, and biographical methods, as well as theoretical approaches of analysis and synthesis, alongside empirical methods such as observation, comparison, and stylistic analysis.

In scenographic practice, painting functions as a key component of the artistic structure, since it ensures the creation of a coherent visual image of the stage, defines its tonal and coloristic organization, and contributes to the establishment of the emotional and aesthetic atmosphere of the performance. Through painterly means, the stage space acquires completeness and artistic expressiveness, making it an integral element of theatrical action. At the same time, despite its conceptual significance, painting within the context of scenography remains an insufficiently studied phenomenon. Scholarly and critical discussions of scenography typically emphasize acting, the architecture of stage sets, or technical aspects of production, while the painterly nature of the stage environment often remains outside the scope of analytical consideration.

Within scenographic theory and practice, the artistic image is shaped by a multi-component system of expressive means, including spatial solutions, lighting effects, musical accompaniment, and conceptual ideas. However, in the professional training of future scenographers within the discipline of "painting," the primary focus is placed on mastering the academic foundation. This entails systematic acquisition of proportional laws and anatomical knowledge, which provide the methodological basis for subsequent artistic interpretations. Only after thoroughly assimilating these fundamental skills does it become possible to transition to creative transformations of artistic means, which ensure individuality and innovation in scenographic solutions. Thus, academic education emerges not merely as a tool of technical preparation, but as a conceptual foundation upon which the integrity and professional quality of any artistic work are constructed.

Key words: Painting, Composition, Space, Scenography, Film Scenography, NAFAA (National Academy of Fine Arts and Architecture).

Постановка проблеми. Підготовка студентів-художників сценографії та кіносценографії в межах освітньої програми «Сценографія та мультимедіа» освітнього рівня бакалавр у НАОМА має багатовимірний, комплексний характер. Вона охоплює широкий спектр дисциплін – від композиції, рисунку, історії сценографії до ґрунтового опанування живопису, який є невід’ємною складовою професійного становлення майбутнього сценографа.

Саме живопис посідає особливе місце в образотворчій структурі сценографії, адже він формує завершений зовнішній образ сцени, її тональний лад, колористичну драматургію та емоційний настрій. Проте, попри його фундаментальну роль, живопис у сценографії досі залишається недостатньо дослідженим явищем. Коли йдеться про сценографію, зазвичай акцентують на грі акторів, костюмах, побудові декорацій чи технічних аспектах постановки, залишаючи поза увагою живописну природу сценічного середовища.

А саме декораційне оточення, світло, костюм, грим – усі ці елементи підпорядковуються законам кольору й тону, об’єднаним у ширше поняття «живопис». Розуміння цих законів і вміння застосовувати їх у сценічному просторі мають визначальне значення як для розвитку української сценографії загалом, так і для формування індивідуального художнього мислення митця театру та кіно.

Аналіз досліджень. Безпосередньо статті, присвячені «живопису» для художників театру і кіно не достатньо висвітлені. Є окремі включення цього поняття у статтях і монографіях, присвячених загалом сценографії.

Якщо говорити про мистецьку сценографічну школу НАОМА, одним із провідних класиків є Данило Лідер, на його честь проходить триєнале сценографії з 2010 року. Із доробком та мистецькими поглядами Данила Лідера ми можемо познайомитись у монографіях Г. Коваленко (1980), В. Березкин (1988). Окремі очерки у книзі А. Михайлової (1990). Але більш узагальнюючим є видання 2004 року «Даниїл Лідер. Театр для себе» упорядник О. Островерх. Також варто уваги видання «100-ліття Данила Лідера» 2017 року журнал Антиквар, весь номер журналу присвячений Данилу Лідеру. Але звичайно не можемо оминати серію статей опублікованих у різних номерах журналу «Український Театр», за ініціативи

О. Клековкіна у 1995 (№1,2,3), 1999 (№1-2) роках, під загальною назвою «Данило Лідер. Людина та її простір. Недільні розмови з майстром, записані в його білій майстерні». Не оминула уваги постать Д. Лідера стаття Г. Павленко у журналі «Кіно-Татр» (2017).

Також аналітичні статті, присвячені Д. Лідеру, у збірнику наукових праць української академії мистецтв, безпосередньо випуск №4 (1997), випуск №22 (2014). Загалом ім’я Данила лідера згадується у структурі багатьох статей і публікацій, що засвідчує великий вплив на формування мистецької школи сценографії України.

Звичайно, досліджуючи поняття живопис, ми звертаємо увагу і на сценографічну діяльність більш молодих авторів: С. Маслобойщиков, Л. Нагорна, А. Романченко, Б. Поліщук, К. Корнійчук та інші.

Заслужують уваги теоретичні доробок із сценографії Н.Корнієнко (монографії 2000, 2007, 2024, 2025, статті – близько 300 публікацій) і О.Островерх (дисертація 2007).

В аналізі публікацій не розкривається весь спектр авторів із сценографії, через багатовекторність статей. Творчі презентації авторів, за останні роки, ми можемо бачити на триєнале сценографії у Києві (з 2010) та квадраттриєнале сценографії у Львові (з 2018). Можемо визначити періодичні видання, присвячені безпосередньо театру: Український театр, Просценіум, Театр-Кіно та інші.

Мета статті. Дослідити живописну складову у освітньому процесі підготовки студентів-художників сценографії та кіносценографії в НАОМА.

Вступ. Академічна програма з живопису студентів-художників сценографії та кіносценографії в НАОМА, на кафедрі сценографії та мультимедіа вибудована так, щоб поступово формувати у студента здатність володіти різними реалістичними й формально-живописними методами, необхідними для професії сценографа. Навчання на першому та другому курсах бакалаврату зосереджене на опануванні класичної академічної школи: студенти навчаються виконувати портрет, портрет із руками, оголений торс і фігуру, засвоюють основи анатомічної точності, тональних відношень і колористичної гармонії. Саме на цьому етапі формується розуміння пленерного живопису та законів взаємодії кольорів у природному середовищі.

На старших курсах – третьому та четвертому – дисципліна живопису набуває спеціа-

лізованого характеру й переходить у формат «спецживопису». Тут студенти працюють над більш складними завданнями, які безпосередньо пов'язані з професійними потребами сценографа: створенням живописних постановок у русі, моделюванням сценічного простору, пошуком колористичних рішень для майбутніх вистав. Спецживопис стає тим етапом, де академічні навички перетворюються на інструменти сценографічного мислення, а живопис – на мову, здатну формувати сценічний образ у всій його емоційній та просторовій повноті.

Виклад основного матеріалу. цій статті увага зосереджена на аналізі та осмисленні дисципліни «спецживопис», яку опановують студенти третього й четвертого курсів кафедри сценографії та мультимедіа НАОМА в межах бакалаврської програми. Саме цей етап навчання є ключовим для формування живописного мислення сценографа, однак сама дисципліна досі залишається недостатньо дослідженою: вона не має чітко окреслених академічних рамок і усталених методичних критеріїв. Тому, говорячи про спецживопис, ми фактично говоримо про можливі варіації, підходи й методи, які можуть бути застосовані в його викладанні.

Структура статті базується на педагогічному досвіді автора, здобутому під час викладання дисципліни у 2025–2026 роках, а також на аналізі зразків академічних живописних постановок 1970–2010-х років з фондів НАОМА. У ті десятиліття навчальні постановки мали переважно суворо академічний характер: натурники в костюмах, статичні композиції, акцент на точності та дисциплінованості форми. Такий підхід формував технічну майстерність, але залишав поза увагою ті живописні й образні завдання, які сьогодні є невід'ємною частиною професії сценографа.

Сучасний спецживопис, навпаки, потребує ширшого спектра художніх рішень – від роботи з рухом і простором до створення емоційних станів, колористичних атмосфер і сценічних метафор. Саме тому дисципліна потребує нового осмислення й оновленої методики, що відповідала б реальним потребам театру та кіно.

Якщо говорити про сучасний підхід, то живопис у сценографічній освіті постає передусім як **просторова дисципліна**. Він вимагає не лише володіння академічними навичками, а й поступового переходу від класичної постановки до

складного просторового мислення, де живописне рішення поєднується з формальними засобами, світлом і відчуттям сценічної дії, за «наявності конфліктного мислення». (Павленко, 2017: 37)

Це визначає й методику побудови навчальних завдань. Театральний художник працює не лише через образ актора чи костюм, а передусім через **простір**, який впливає на акторську гру: через порожнечу та наповненість, через акценти світла софітів і стримані бокові промені, часто кольорові, що формують атмосферу сцени. Усе це стає предметом уважного вивчення під час виконання живописних постановок.

Важливий вклад у формування освітніх підходів можемо бачити у прижиттєвих статтях Данила Лідера, він був викладачем, керівником майстерні театральньо-декораційного мистецтва (1975-1980, 1990-2003) в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), сформувавши певну плеяду учнів і послідовників, які працюють у сфері сценографії (Професори, 2012: 133). Впровадження саме духовних засад Лідера, а не лише дослідження його творчого методу, має сьогодні виключне значення (Головач, 2014).

Сценографія Д.Лідера органічно пов'язана з академічним живописом. Лідерська сценографія постає як цілісна філософська система (Левицька, 2016: 235), що нерозривно пов'язана з формуванням особистості – студента, дитини, людини, громадянина світу (Хоменко, 1997: 179). Лідер-педагог бачить головною своєю задачею розкриття індивідуальної неповноцінності кожного молодого художника.

Щоб вірно визначити пріоритети у створенні навчальної постановки з живопису, необхідно бодай частково зануритися у світ сценографії – зрозуміти її закони, її просторову логіку, її особливу мову. Сценічний простір у театрі завжди несе в собі потенціал дії – він ніби чекає на подію, зберігає її можливість і водночас провокує її виникнення, «метафорично» (Маслобойщиков, 2017: 68-69). Сценічний простір, подібно до живописного полотна, впливає на глядача, створюючи атмосферу напруги, очікування, передчуття (Лідер, Шекспір, 2025). Справжня глибина розкривається лише тоді, коли живописні принципи – колір, світло, композиція – працюють у синтезі з драматургією та акторською дією (Клековкін, 1991). Саме тому академічний живопис стає для



Іл. 1-4 _варіанти виконання живописної постановки «Король Лір». Виконала: Марія Кушнарєва, студент 4 курсу сценографії НАОМА 2025/26 н.р. _ викладач Храпачов О.М.

сценографа не просто технікою, а способом мислення, здатним формувати багатовимірний простір театральної події (Клековкін, 1995: №1).

У межах академічного живопису, спрямованого на підготовку сценографа, поняття театального простору розглядається як особливе художнє явище (іл. 1-4), що поєднує в собі матеріальність і умовність (Клековкін, 1995: №2). Такий простір не прагне до буквального відтворення реальності – він функціонує як узагальнена живописна модель, здатна породжувати багатошарові смисли, асоціації та емоційні стани (Клековкін, 1999). Саме тому сценічний простір у сценографічному живописі

мислиться не як копія дійсності, а як художня конструкція, що відкриває можливість для інтерпретації (Клековкін, 1995: №3).

У навчальній практиці це означає свідоме відмовлення від надмірної деталізації на користь цілісного композиційного та колористичного рішення (іл. 5). Студент має навчитися бачити постанову як живописний організм, де головну роль відіграють не дрібні предметні характеристики, а загальний тональний лад, колірна драматургія, ритм мас і просторових відношень. Саме ці живописні категорії стають основою для створення переконливої сценічної умовності, яка

здатна впливати на глядача не менше, ніж реалістичне зображення.

На початку ХХ століття розвиток театру привів до важливого перегляду творчих функцій: режисер і художник отримали чітко окреслені, самостійні сфери відповідальності. У цьому контексті живопис у сценографії перестає бути другорядним елементом і набуває статусу повноцінної художньої мови (Островерх, 2007: р.2.3).

Для сценографа, який проходить школу академічного живопису, це означає необхідність мислити сцену як живописний твір: відчувати колір як носій настрою, простір як композицію, а світло як головний драматургічний інструмент. Живопис стає не просто навчальною дисципліною, а основою художнього бачення, що дозволяє створювати сценічні образи, здатні не лише відтворювати, а й формувати нову театральну реальність.

Звичайно, загальні засади станкового живопису впливають на формування сценографа, безпосередньо імпресіонізм розглядають як проміжну ланку між натуралізмом і символізмом – етап, коли мистецтво відходить від буквального відтворення реальності й починає працювати з миттєвими враженнями, світловими станами та емоційними настроями. Щоб зрозуміти загальні засади імпресіонізму, у навчальних завданнях важливе місце займають пленерні етюди, адже саме вони дозволяють студенту зрозуміти природу світла, закономірності поширення кольору в просторі, взаємодію контрастних тонів і нюансів.

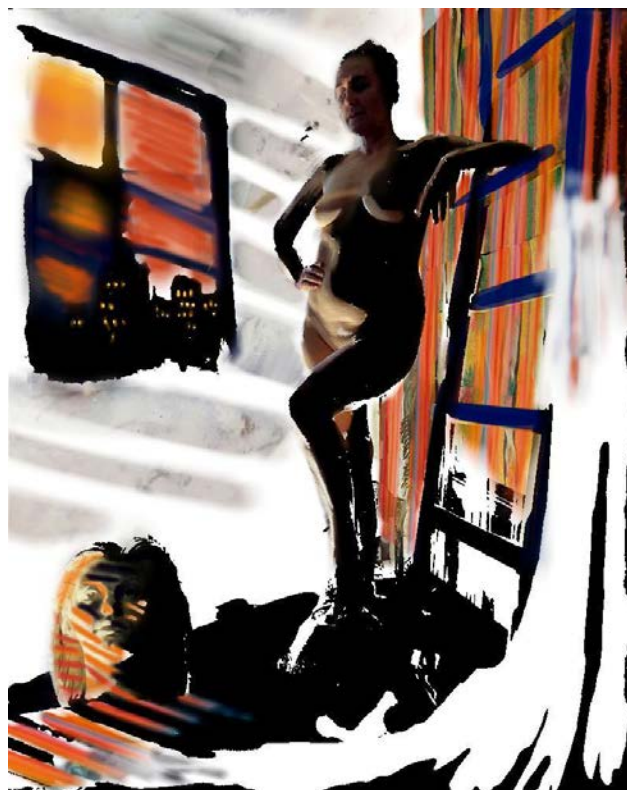
Композиційна єдність вистави вимагала від театального художника особливого типу мислення – здатності будувати сценічний простір за законами станкового живопису, де кожен елемент є частиною цілісної пластичної структури, дотримуючись українських традицій, на прикладі розробки костюмів Людмили Нагорної (Ковальчук, 2024: 127).

У центрі цього творчого методу лежить розуміння, що кожна живописна постановка потребує оригінального образного рішення. Сценографічний образ має звертатися до уяви глядача (Лідер, 2004: 37), дозволяючи йому «добудувати» цілісність через асоціації. Саме метафоричність, побудована на ланцюгу образних перегуків, найбільш відповідає природі живописної сценографії.

Як приклад можливого варіанту виконання живописного навчального твору, розглянемо роботу Кушнарьової Марії (іл. 6). Відповідно концепції автора, твір передає стан людини, що опинилася у проміжку між пережитим руйнуванням і ще не знайденим відновленням. Голова, що лежить на



Іл. 5_ виконала: Тетяна Немцева (студент 3 курсу сценографії НАОМА) _ 2025/26 н.р. _ матеріал: 80х60 см., полотно олія. _ викладач Храпачов О.М.



Іл. 6 _ виконала: Кушнарьова Марія (студент 4 курсу сценографії) _ 2025/26 н.р. _ викладач Храпачов О.М. _ матеріал: змішана техніка

підлозі, символізує попередню версію себе – ту, що існувала до катастрофи, або ту частину внутрішнього «я», яка не змогла перейти разом із нею у новий стан. Білий простір праворуч не є символом очищення чи нового початку. Це радше порожнеча, що виникає після знищення попереднього змісту, коли нова форма ще не народилася.

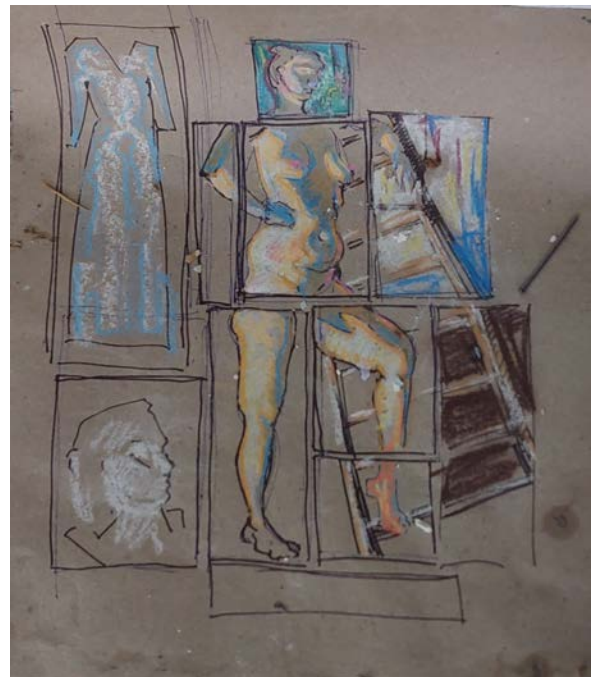
Звичайно собливої уваги потребує рух людини в сценічному просторі. У театрі саме рух постатей є головним просторотворчим пластичним чинником, тому в академічному живописі старших курсів важливим завданням стає виконання постановок у не складному русі. Такі вправи формують у майбутнього сценографа здатність бачити динаміку, ритм і пластику простору як живописну категорію.



Іл. 7 «Розгалуження». виконала: Лебединська Софія (студент 4 курсу сценографії НАОМА) 2025/26 н.р. викладач Храпачов О.М. техніка: картон ДВП, олія. Загальний розмір 300х180 см.

На прикладі живописного твору Лебединської Софії (іл. 7), можемо дослідити можливий варіант виконання учбової живописної постанови у не складному русі, виконаної на восьми окремих полотнах, об'єднаних загальною ідеєю. Відповідно авторської концепції твору автора, студент досліджує розщепленість людської ідентичності – тілесної, емоційної та психологічної. Фігура людини подана як сукупність окремих частин, ніби спогадів чи відчуттів, що ніколи не існують у повній цілісності, а проявляються лише через фрагменти пережитого досвіду. Розділені полотна виступають метафорою внутріш-

нього розламу та водночас прагнення зібрати себе до купи: кожен елемент має власну автономію, але разом вони формують напружений внутрішній діалог. Робота сприймається як спроба реконструювати власну цілісність, приймаючи, що вона не є бездоганною. Цілісність тут постає як структура, що складається з тріщин, слідів часу та особистих історій – не як ідеальний образ, а як результат прожитого досвіду.



Іл. 8 виконала: Лебединська Софія _ескіз до живописного твору «Розгалуження»

Таким чином, дане живописне завдання, розкриває певні просторові рішення, взаємодію окремих елементів в єдине ціле тощо. Хоча ескіз (іл. 8) до цієї учбової постановки більш інформативний і ширше розкриває тему.

Представлені живописні твори у статті були презентовані на виставці кращих студентських творів, за результатами зимової сесії першого семестру 2025/26 навчальний рік, яка відбулась 05.03.-20.03.2026 у виставковій залі НАОМА.

Звичайно, ключовим використанням живописних навиків, отриманих у НАОМА, застосовується вже далі, у розробці ескізів костюмів до вистав, «де використовується і авангардна складова» (Руденко, 2024).

Говорячи про учбові завдання старших курсів, ставимо акцент на підсилення образу. Вивчаючи стилістичні засоби, запропоновані ще на початку 20 сторіччя, на прикладі Екстер: «Тіла вакханок у інтерпретації Екстер були м'язистими, з видовженими кінцівками.» (Клочко, 2024)

Академічний живопис, виходячи за межі буквального зображення, прагне до свободи вираження, подібної до музичної: він руйнує звичні зв'язки з реальними предметами, щоб передати не зовнішню форму, а внутрішній стан. У цьому сенсі колір і форма набувають «звучання», а композиція розгортається за законами симфонічного розвитку.

У сценографії існує широкий спектр засобів для створення художнього образу – простір, світло, музика, ідея та інші елементи. Проте, коли йдеться про підготовку майбутніх сценографів у межах дисципліни «живопис», головний акцент робиться на академічній основі. Це означає, що

першочерговим завданням є оволодіння правильними пропорціями та знаннями анатомії людини. Лише після цього можна переходити до пошуку мистецьких інтерпретацій і творчих трансформацій виражальних засобів. Адже будь-який справжній мистецький твір ґрунтується насамперед на міцній академічній освіті.

Висновки. Живопис у сценографічній освіті НАОМА є не лише технічною дисципліною, а основою художнього мислення майбутнього сценографа. Він формує здатність працювати з простором, світлом і кольором як із драматургічними інструментами, що дозволяють створювати нову театральну реальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Головач О. Д. Д. Лідер. Становлення сценографа. *Дослідницькі та науково-методичні праці «Українська академія мистецтва»*. – Київ. 2014. Вип. 22. С.207-217.
2. Даниїл Лідер. Театр для себе. (Упорядник О. Островерх). – Київ: Факт, 2004. –104 с.
3. Даниїл Лідер. Шекспір. Міражі. *журнал «Просценіум»*. Сценографія: смисли простору. Спеціальний випуск журналу, (№ 1–2), 2025. С. 65-71. URL: <https://proscenium.lnu.edu.ua/mag-archive/3-4-70-71-2024-3/> (дата звернення 25.04.2026).
4. Клековкін О. Данило Лідер. Людина та її простір. Недільні розмови з майстром, записані в його білій майстерні. *журнал Український Театр*. – Київ. №6(173). 1991. – С.10-11.
5. Клековкін О. Данило Лідер. Людина та її простір. Недільні розмови з майстром, записані в його білій майстерні. *журнал Український Театр*. – Київ. №1(192). 1995. – С.26-29.
6. Клековкін О. Данило Лідер. Людина та її простір. Недільні розмови з майстром, записані в його білій майстерні. *журнал Український Театр*. – Київ. №2(193). 1995. – С.27
7. Клековкін О. Данило Лідер. Людина та її простір. Недільні розмови з майстром, записані в його білій майстерні. *журнал Український Театр*. – Київ. №3(194). 1995. – С.24.
8. Клековкін О. Данило Лідер. Людина та її простір. Недільні розмови з майстром, записані в його білій майстерні. *журнал Український Театр*. – Київ. №1-2. 1999. -С.17.
9. Ключко Д. Ескіз театрального костюма як самодостатній твір мистецтва. *SCENOGRAPHY GALLERY* куратор Богдан Поліщук : веб-сайт. URL: <https://www.scenography-gallery.com/post/asketchofatheatricalcostume> (дата звернення 25.04.2026)
10. Ковальчук О. Українська сценографія початку ХХІ століття: алгоритми буття сутнісних сенсів. *Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*. -Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва. №20(1), 2024. – С.124-132. URL: <https://hudkult.mari.kyiv.ua/issue/view/18154> (дата звернення 24.04.2026).
11. Левицька, М. Музи і музика мого театру. *Марія Левицька; передм. А. Солов'яненка, М. Резніковича*. – Київ : Либідь, 2016. – 240 с.: іл.
12. Маслобойщиков С. Сцена с учителем. *100-ліття Данила Лідера. Журнал Антиквар*. -Київ. №5-6(102) травень-червень. 2017. С. 68-69.
13. Островерх О.Б. Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду). *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Спеціальність 17.00.02 – театральне мистецтво. Національна академія наук України інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського*. – Київ. 2007. – 195 с.
14. Павленко Г. Гарячий подих життя. Творча лабораторія Данила Лідера. *журнал Кіно-Театр*. – К: Києво-Могилянська академія. №6(134). 2017. – С. 36-38.
15. Професори НАОМА. *Дослідницькі та науково-методичні праці «Українська академія мистецтва»*. -К. Спецвипуск. 2012. – 275 с.
16. Руденко Т. Авангардний театральний костюм: знак, функція, послання. *SCENOGRAPHY GALLERY*, куратор Богдан Поліщук : веб-сайт. URL: <https://www.scenography-gallery.com/post/avant-gardetheatercostume-sign-functionandmessage> (дата звернення 25.04.2026).
17. Хоменко Н. Данило Данилович Лідер. *Дослідницькі та науково-методичні праці «Українська академія мистецтва»*. – Київ. 1997. Вип. 4. С. 178-180.

REFERENCES

1. Holovach O. (2014) D.D. Lider. Stanovlennia stsenohrafa. [Leader. The formation of a scenographer] Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi «Ukrainska akademiia mystetstva». – Kyiv. 2014. Vyp. 22. S.207-217. [in Ukrainian].
2. Daniil L. (2004) Teatr dlia sebe [Daniil Lider. Theater for Himself]. (Uporiadnyk O. Ostroverkh). – Kyiv: Fakt, 2004. –104 s. [in Ukrainian].

3. Danyil L. (2025) Shekspir. Mirazhi. [Shakespeare. Mirages] zhurnal «Prostsenum». Stsenohrafiia: smysly prostoru. Spetsialnyi vypusk zhurnalu, (№ 1–2), 2025. S. 65–71. URL: <https://proscenium.lnu.edu.ua/mag-archive/3-4-70-71-2024-3/> (data zvernennia 25.04.2026). [in Ukrainian].
4. Klekovkin O. (1991) Danylo Lider. Liudyna ta yii prostir. Nedilni rozmovy z maistrom, zapysani v yoho bilii maisterni. [Danilo Leader. The Person and Their Space. Sunday conversations with the master, recorded in his white workshop] zhurnal Ukrainskyi Teatr. – Kyiv. №6(173). 1991. – S.10–11. . [in Ukrainian].
5. Klekovkin O. (1995) Danylo Lider. Liudyna ta yii prostir. Nedilni rozmovy z maistrom, zapysani v yoho bilii maisterni. [Danilo Leader. The Person and Their Space. Sunday conversations with the master, recorded in his white workshop]. zhurnal Ukrainskyi Teatr. – Kyiv. №1(192). 1995. – S.26–29. [in Ukrainian].
6. Klekovkin O. (1995) Danylo Lider. Liudyna ta yii prostir. Nedilni rozmovy z maistrom, zapysani v yoho bilii maisterni. [Danilo Leader. The Person and Their Space. Sunday conversations with the master, recorded in his white workshop]. zhurnal Ukrainskyi Teatr. – Kyiv. №2(193). 1995. – S.27 [in Ukrainian].
7. Klekovkin O. (1995) Danylo Lider. Liudyna ta yii prostir. Nedilni rozmovy z maistrom, zapysani v yoho bilii maisterni. [Danilo Leader. The Person and Their Space. Sunday conversations with the master, recorded in his white workshop] zhurnal Ukrainskyi Teatr. – Kyiv. №3(194). 1995. – S.24. [in Ukrainian].
8. Klekovkin O. (1999) Danylo Lider. Liudyna ta yii prostir. Nedilni rozmovy z maistrom, zapysani v yoho bilii maisterni. [Danilo Leader. The Person and Their Space. Sunday conversations with the master, recorded in his white workshop]. zhurnal Ukrainskyi Teatr. – Kyiv. №1–2. 1999. –S.17. [in Ukrainian].
9. Klochko D. (2024) Eskiz teatralnogo kostiума yak samodostatnii tvir mystetstva. [A theatrical costume sketch as a self-contained work of art]. SCENOGRAPHY GALLERY kurator Bohdan Polishchuk : veb-sait. URL: <https://www.scenography-gallery.com/post/asketchofatheatricalcostume> (data zvernennia 25.04.2026) [in Ukrainian].
10. Kovalchuk O. (2024) Ukrainska stsenohrafiia pochatku XXI stolittia: alhorytmy buttia sutnisnykh sensiv. [Ukrainian scenography of the early 21st century: algorithms of the being of essential meanings]. Naukovyi zhurnal «Khudozhnia kultura. Aktualni problemy». -Kyiv : Instytut problem suchasnoho mystetstva. №20(1), 2024. – S.124–132. URL: <https://hudkult.mari.kyiv.ua/issue/view/18154> (data zvernennia 24.04.2026). [in Ukrainian].
11. Levytska, M. (2016) Muzy i muzyka moho teatru. [The muses and the music of my theater]. Mariia Levytska; peredm. A. Solovianenka, M. Reznikovycha. – Kyiv : Lybid, 2016. – 240 s.: il. [in Ukrainian].
12. Masloboishchykov S. (2017) Stsena s uchytel'em. [Scene with the teacher]. 100-littia Danyla Lidera. Zhurnal Antykar. -Kyiv. №5–6(102) traven-cheren. 2017. S. 68–69. [in Ukrainian].
13. Ostroverkh O.B. (2007) Evoliutsiia prostorovykh system ukrainskoho dramatichnoho teatru: typy orhanizatsii, funktsii, liudyna (vid naturalizmu do avanhardu). [Evolution of spatial systems of Ukrainian dramatic theater: types of organization, functions, human (from naturalism to avant-garde)] Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva, Spetsialnist 17.00.02 – teatralne mystetstvo. Natsionalna akademiia nauk Ukrainy instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho. – Kyiv. 2007. – 195 s. [in Ukrainian].
14. Pavlenko H. (2012) Hariachyi podykh zhyttia. Tvorchia laboratorii Danyla Lidera. [The hot breath of life. The creative laboratory of Danylo Lider.] zhurnal Kino-Teatr. – K: Kyievo-Mohylianska akademiia. №6(134). 2017. – S. 36–38. [in Ukrainian].
15. (2012) Profesory NAOMA. [Professors of NAFAA] Doslidnytski ta naukovu-metodychni pratsi «Ukrainska akademiia mystetstva». -K. Spetsvypusk. 2012. – 275 s. [in Ukrainian].
16. Rudenko T. (2024) Avanhardnyi teatralnyi kostium: znak, funktsiia, poslannia. [Avant-garde theatrical costume: sign, function, message] SCENOGRAPHY GALLERY, kurator Bohdan Polishchuk : veb-sait. URL: <https://www.scenography-gallery.com/post/avant-gardetheatercostume-sign-functionandmessage> (data zvernennia 25.04.2026). [in Ukrainian].
17. Khomenko N. (1997) Danylo Danylovych Lider. [Danylo Danylovych Leader]. Doslidnytski ta naukovu-metodychni pratsi «Ukrainska akademiia mystetstva». – Kyiv. 1997. Vyp. 4. S. 178–180. [in Ukrainian].

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)



UDC 7.05:746.21:004.94(510)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-48>

Dongze HUO,

orcid.org/0009-0009-0592-4353

Postgraduate Student at the Department of Graphic Design

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine),

Lecturer

Xi'an Peihua University

(Xi'an, China) dongzestudio@gmail.com

Nataliia SKLIARENKO,

orcid.org/0000-0001-9188-1947

Doctor of Study of Art, Professor,

Professor at the Department of Architecture and Design

Lutsk National Technical University

(Lutsk, Ukraine) nata_skliarenko@ukr.net

DIGITAL TRANSFORMATION OF CHINESE TRADITIONAL TEXTILES: THE PRACTICE OF CREATING GENERATIVE DESIGN SYSTEMS

This paper proposes a practice-based framework for the digital transformation of Chinese traditional textile patterns. A methodological approach that combines digital tools with semiotic logic is outlined for heritage design patterns' re-interpretation in contemporary practice-based design contexts. The approach fulfils a need for generative design and cultural relevance. This study employs computational design methodologies in conjunction with design semiotics to develop digital models which transform traditional patterns into a developed grammar of form through a process of computational deconstruction and encodement. The research is presented through a series of case studies which explore the methodology's feasibility, generative potential and cultural integrity. Expert interviews and a visual preference test validate findings drawn from the research. The research results from the utilization of a parametric methodology in the design of patterns, generated with specific structural rules and varied by specific variables. The results show how technology was utilized in the culturally sensitive design for the local cultural user; more importantly the results show the enormous diversity of designs that can be generated whilst still working within the cultural remit and cultural user needs. This study develops a systematic generative approach to textile design, moving traditional and time-consuming manual replication to a computational method of design synthesis. Most importantly, novelty of this research is in establishing a connection between semiotic encoding of cultural data and parametric modelling for generation of modern textiles that function according to the logic of the culture studied. The framework provides an efficient, scalable toolkit for the fashion and digital media industries to revitalize traditional motifs. It resolves the conflict between cultural authenticity and design efficiency, offering a replicable model for the sustainable digital preservation and creative industrialization of intangible cultural heritage in a global context.

Key words: *Traditional textile patterns, Digital transformation, Generative design, Semiotic encoding, Parametric modeling, Grammar of form, Cultural heritage, Visual communications design, China.*

.....
Дунзе ХУО,
orcid.org/0009-0009-0592-4353
аспірант кафедри графічного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна),
Викладач
Сіаньського університету Пейхуа
(Сіань, Китай) 1176712370@qq.com

Наталія СКЛЯРЕНКО,
orcid.org/0000-0001-9188-1947
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
(Луцьк, Україна) nata_skliarenko@ukr.net

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО КИТАЙСЬКОГО ТЕКСТИЛЮ: ПРАКТИКА СТВОРЕННЯ ГЕНЕРАТИВНИХ ДИЗАЙН-СИСТЕМ

У статті представлена практична основа для цифрової трансформації традиційних китайських текстильних візерунків. Окреслено методологічний підхід, що поєднує цифрові інструменти із семіотичною логікою для переосмислення традиційних дизайн-візерунків у сучасних практичних дизайнерських контекстах. Цей підхід задовольняє потребу в генеративному дизайні та культурній релевантності. Робота ґрунтується на методології обчислювального дизайну в поєднанні з семіотикою дизайну для розробки цифрових моделей, які перетворюють традиційні візерунки на розвинену граматику форми за допомогою процесу обчислювальної деконструкції та кодування. Дослідження представлено серією тематичних досліджень, які демонструють доцільність, генеративний потенціал та культурну цілісність методології. Експертні інтерв'ю та тест візуальних уподобань підтверджують результати дослідження. Результати показують особливості використання параметричної методології в дизайні візерунків, згенерованих за допомогою визначених структурних правил і трансформованих за певними змінними. Доведено, що технології використовуються для створення регіонального дизайну для місцевого культурного користувача. Результати демонструють значну різноманітність дизайнерських композицій, які можна створювати, працюючи при цьому в рамках культурного контексту. Це дослідження розробляє систематичний генеративний підхід до текстильного дизайну, переходячи від традиційного і трудомісткого ручного копіювання до обчислювального методу синтезу дизайну. Новизна роботи полягає у встановленні зв'язку між семіотичним кодуванням культурних даних та параметричним моделюванням для створення сучасного текстилю, що функціонує відповідно до логіки досліджуваної культури. Такі генеративні дизайн-системи надають ефективний, масштабований інструментарій для індустрії моди та цифрових медіа з метою відродження традиційних мотивів. Вони вирішують конфлікт між культурною автентичністю та ефективністю дизайну, пропонуючи відтворювану модель для сталого цифрового збереження та креативної індустріалізації нематеріальної культурної спадщини в глобальному контексті.

Ключові слова: традиційні текстильні візерунки, цифрова трансформація, генеративний дизайн, семіотичне кодування, параметричне моделювання, граматика форми, культурна спадщина, дизайн візуальних комунікацій, Китай.

Problem Statement. Chinese textiles are a form of intangible cultural heritage, which is the embodiment of the sum of knowledge and experience of weavers and embroiderers over the years, a historical record of China's past, the reflection of China's ideology, art and culture, and is also a symbolic language for Chinese people to express their common values and philosophy of life. The Yunjin Brocade of Nanjing, Song Brocade of Suzhou and Shu Embroidery of Sichuan are all important components of Chinese culture that have been passed down for thousands of years (Zeng et al., 2025). Legacy of the Silk Road has become a popular topic worldwide and is highly concerned in contemporary society, representing a vital

link between historical identity and modern cultural discourse.

On the one hand, it is urgent to deal with the protection of the cultural relic dissolving away due to the lapse of time and the loss of the original skill. On the other hand, it is also necessary to explore the new craft based on the silk road cultural relic in order to meet the need of creative economy (Tian et al., 2024). In addition, there are also many pressing issues related to the conservation of traditional textiles and the integration of traditional textiles into the modern creative industry (Tian et al., 2024). This means that the preservation of traditional crafts and their modernization are highly urgent, as static preservation alone cannot

guarantee the continued relevance of these motifs in a fast-paced digital market.

The art of Chinese textile craftsmanship is an important part of China's intangible cultural heritage, and therefore needs to be strongly protected. However, the conflict between traditional manual production and the requirements of modern industrialization remains a significant barrier. It is necessary to look for new ways to modernize the art of Chinese textile craftsmanship and explore the ways in which it can be integrated into the creative industry, in order to not only guarantee the survival of traditional Chinese textile craftsmanship, but also to promote the sustainable development of the textile industry through innovative design methodologies.

Analysis of research. As most of our everyday life has turned digital, digital technology seems to be the most suitable and efficient way of protecting our cultural heritage. Traditionally, the method of digital cultural heritage protection is based on the principle of digitization. Through methods like 3D scanning, high-resolution photographs, and databases, highly detailed 3D digital models of the cultural heritage can be created (Rana, 2024). Although digitizing cultural assets preserves their physical structure and form, it displays them in a static state which freezes them in time. Digitization shows the superficial structure of the pattern but does not capture the dynamic elements such as the pattern language, the semantic values of the elements, and the time-changing aspects (Ziden, 2024).

To address this gap, this paper introduces the digital transformation of heritage textile crafts and patterns with the aim of the dynamic preservation of intangible components. Digital transformation of heritage creates “living heritage” that needs to be interpreted and transformed into new contexts (Chen and Sharudin, 2023; UNESCO, 2003). In this paper, an active digital transformation of heritage (He and Gao, 2025) is presented. This shift from passive preservation to active transformation ensures that heritage remains creative and vital for use by current and future generations of stakeholders.

Traditional designs are extracted from static historical images and converted into generative design systems for use in contemporary design innovation (Hu, 2024). By deconstructing motifs into their visual and semantic components and highlighting the grammar of form, this structural information is systematically translated into a parametric model using shape grammars, ultimately forming a robust generative system capable of endless modern iteration (Hu, 2024). Such computational methods allow for the preservation of the “logic” of the design rather than just its visual appearance.

The integration of design semiotics and computational methods provides a robust framework for this transformation. Kress and van Leeuwen (Kress and van Leeuwen, 2021) describe the grammar of visual design as a set of resources for constructing meaning, which aligns with the systemic-functional semiotic model for visual imagery proposed by Riley (Riley, 2014). Furthermore, the field of cultural analytics (Manovich, 2020) suggests that large-scale cultural data, such as textile patterns, can be analyzed and visualized through computational means to reveal underlying trends and structures. This theoretical synergy enables a transition from qualitative cultural appreciation to quantitative computational logic.

Purpose of the article. The main goal of this research is to develop a practice-based framework for the digital transformation of traditional Chinese textile patterns, specifically through the creation of generative design systems. To bridge the gap between qualitative cultural appreciation and modern digital design, this study transitions from visual observation to quantitative computational logic by deconstructing traditional textile motifs into their fundamental parametric characteristics, semantic values, and grammar of form. The research aims to formulate a robust Semiotic Parametric Generative Model – Integrating mathematical functions for radial symmetry, topological matrix translation, and color mapping – to encode the implicit syntax of traditional designs into explicit computational procedures, thereby establishing an interactive generative system that enables the production of diverse modern design solutions within cultural constraints. Ultimately, this research explores the theoretical frameworks between heritage conservation and its creative utilization, ensuring that intangible cultural components are not only conserved but remain creative and vital for use by current and future generations of stakeholders.

Presentation of the main material. To address the challenges related to the creative renewal of intangible cultural heritage through digital media, a theoretical framework needs to be developed. Unlike other researches related to digital heritage, this research aims to innovate by proposing a new multi-layered framework that is applicable to the proposed methodology. The study has firstly proposed a macro model for digital transformation, and a micro model for cultural translation in heritage, thus offering a complete theoretical reference to illustrate how intangible cultural heritage products as objects can be translated into a digital, open interactive space that allows for creative activity. In current heritage studies, the primary research problem identified is that traditional digitization focuses on recording the physical form

of a building, while neglecting the ‘pattern language’ required for design innovation (Melnik et al., 2025; Rana, 2024; Ziden, 2024). The essence of the solution proposed in this article involves shifting from a static digital object to a generative design device. Based on the digital transformation background explored by Russo Spena and Bifulco (Russo Spena and Bifulco, 2021) and Huang et al. (Huang et al., 2024), this research conceptualizes a three-stage progression model to structure this transformation, which are ‘Digitization’, ‘Digitalization’ and ‘Digital Ecosystem’ (Huang et al., 2024; Russo Spena and Bifulco, 2021). The first stage is called the Digitization stage, where the analog object such as a textile specimen is transformed into digital format by taking a high-resolution image or 3D scan (Rana, 2024). The main purpose of this stage is to preserve and make the object accessible but the outcome is limited to a static “virtual archive”. Therefore, the second stage is called the Digitalization stage, representing the core transition from tradition to bespoke parametric blocks (Gill et al., 2023). In this provision, the digital information is translated into computational knowledge. This is a radical departure from earlier endeavors to digitalize heritage designs; previous studies like Huang et al. explored ways of heritage art digitalization process and methods (Huang et al., 2024). Meanwhile, techniques such as linkage editing using constrained contour lines (Bao et al., 2021) can be used to maintain the structural pattern within the parametric design system. This third stage of the constructive model is called Digital Ecosystem. The final provision of this stage sets up an interactive network around the digitalized heritage pattern. Russo Spena and Bifulco emphasize that this stage enables a collaborative environment for designers and institutions (Russo Spena and Bifulco, 2021). Recent studies propose the somatosensory interaction parameterization to design and facilitate effective design dialogues (Zhang and Guo, 2022). Thus, heritage patterns originally one-way sources of information are transformed into two-way communication channels and sources of participation and education (Yang, 2023).

The model above only shows what is happening in digital transformation. It is the concept of translation that shows how and therefore why the phenomenon can be translated or transformed in a creative way. Changing a design pattern from the past is not about copying it or even about adapting it; it is about culturally translating it (Maitland, 2017; Zhang and Rusli, 2024). Cultural translation is about transferring meaning from one culture to another. A cultural translation of a profound sort has therefore taken place when a traditional design pattern is changed from silk and the loom to pixels and

computer algorithms (Zhang and Rusli, 2024). The act of translation is not about copying or imitating a design, but about translating the design to convey meaning in a new context to a new group of people. The complexities and difficulties of digital translation may be viewed from many different perspectives. According to this matter, an alternative approach is suggested using heritage translation as a lens through which to discuss the complexities of digital translation. Chen and Sharudin define heritage translation as the activity of reviving cultural products over time so that they can function appropriately in the new time period (Chen and Sharudin, 2023). Heritage translation, in this sense, is about the process of translating meanings that cross time and are readjusted in some way so that they can still function in contemporary contexts (Chen and Sharudin, 2023). In contemporary translation studies, the concept of authenticity has undergone a significant change in which the authenticity of translation is no longer associated with the preservation of the surface features of the source product, but with the translation process itself. Therefore, an authentic digital translation does not have to look similar to the source product; rather, it should use a language that ‘speaks the same language’ and use a modern language which replaces the outdated language in the original product. The concept of heritage translation has been adopted in the proposed model for evaluating which parts of the design patterns should be retained, and which should be changed, and for introducing new elements so that cultural products can be revived for contemporary societies while maintaining their original cultural meanings (Chen and Sharudin, 2023; He and Gao, 2025).

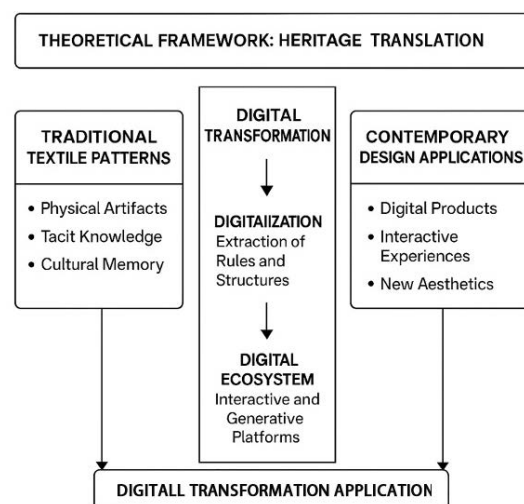


Fig. 1. Conceptual framework for digital heritage translation (created by the authors)

This figure 1 illustrates how traditional patterns (source domain) are translated via three stages of digital transformation (Digitization → Digitalization →

Digital Ecosystem) into contemporary design applications (target domain), under the overarching concept of heritage translation. The framework emphasizes moving from static digital records to interactive design systems that preserve the grammar of the original pattern.

This study is grounded in a Practice-Based Research (PBR) methodology, a well-established approach in design and the creative arts where the creative practice itself is a primary mode of investigation (Barrett and Bolt, 2010). The PBR method produces two types of research outcomes that are interdependent and form the basis of this project. The design outcomes produced by the parametric pattern system and the number of design variations it can produce, and the exegesis that explains, interprets and critically analyses the creative practice that formed the basis of the research (Candy and Edmonds, 2018). The novelty of the research lies within the digital tool developed and the artefacts produced by the tool. In addition to design outcomes, the theory that underpins the research is also an important aspect of this project (Barrett and Bolt, 2010). This study falls into the practice-based category of research, as the digital system developed is the primary method of investigation for this research (Barrett and Bolt, 2010; Skains, 2015). This research used a multi-stage hybrid research design, which involved qualitative investigation into craft practice, computational development of the digital tool using a range of methods and applications, whilst fusing ‘disciplined noticing’ of everyday craft practice with digital methods, as suggested by Barrett and Bolt (Barrett and Bolt, 2010). The research was undertaken in three stages: Phase 1 involved an ethnographic/iconographic investigation of the source material to understand in depth the subject matter, which was then utilized for Phase 2 constructive development of the digital tool. Phase 3 was centered on creative applications of the technology and the evaluation of the finished work (Skains, 2015), thus ensuring that the cultural aspect of the research was not lost to the technological, as advocated by Barrett and Bolt (Barrett and Bolt, 2010) and Rana (Rana, 2024). As the research team consisted of international and interdisciplinary participants, it was necessary to clarify some terms and concepts before entering into the design activity (UNESCO, 2003). Table 1 shows a bilingual glossary of the terms and expressions that were used in this study. Terminology clarification is an essential stage of the translation process and it is an integral part of the translating activity of traditional patterns.

In order to better understand the design process in generative design, several key terms have to

be defined for the interdisciplinary research of this work. First, the traditional textile crafts and patterns are treated as parts of the Intangible Cultural Heritage of the corresponding cultures (UNESCO, 2003). These traditional crafts and patterns include practices, expressions and skills that are recognized as parts of a culture’s heritage by the corresponding communities. In terms of patterns, a Pattern is defined as the total design system of the decorative design of a textile, including all elements and their relationships. This includes the overall aesthetic and semantic logic of the pattern. Motifs, on the other hand, are the individual elements of a pattern, such as flowers, dragons or geometric shapes (Wan and Wang, 2023; Han and Cong, 2023). These motifs are the basic elements of the pattern. In the Digitalization of traditional patterns, the elements of traditional crafts are not simply digitized but provide the possibility for design innovation by transferring traditional knowledge into computational knowledge in the digital space (Huang et al., 2024). To generate numerous design solutions within given design constraints, the elements of a model are parameterized and regulated by parameters and rules. This process is known as Parametric Design (Gill et al., 2023; Stiny, 1980). The rules of traditional designs are formalized by the Shape Grammar for the generation of new variations while keeping the rule sets of the culture’s heritage strictly fixed (Hu, 2024; Stiny, 1980). The practice-based methodology is developed and applied through a structured workflow based on a parametric design approach. This workflow is used to transform a static physical textile pattern into a ruled based generative model (He and Gao, 2025). The resulting ‘transparent black box’ offers a structured and rigorous creative process based on the grammar of form that results in a digital model that is firmly rooted within the heritage it is derived from (He and Gao, 2025).

The design strategy is split into three progressive stages which form the complete pipeline from analysis of a traditional syntax to the generative implementation and finally interactive application of a parametric design model (Fig. 2). Which consists of Stage 1: Parametric Feature Extraction and Semantic Definition, Stage 2: Generative Parametric Modeling with Shape Grammars, and Stage 3: Interactive Parametric Implementation and Application, flowing from left to right. User defined parameters and generative rules move the process from analyzing the traditional syntax to developing a robust generative system and finally to applying the model in a modern design context).

In the analytical analysis of Stage 1, the parametric characteristic of the source textile is analyzed and recorded through high resolution pictures (Panofsky,

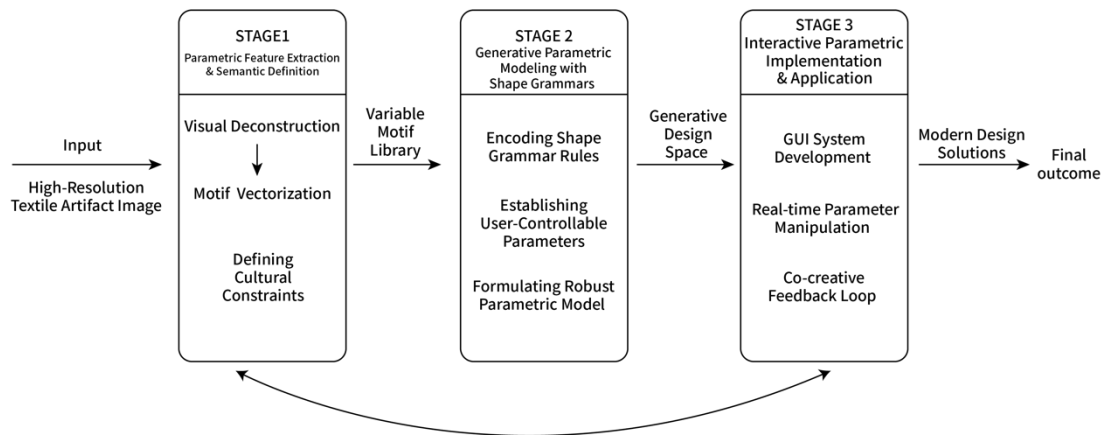


Fig. 2. Stages of the Parametric Design Workflow for Generative Pattern Systems (created by the authors)

1983). The pattern is divided in motifs and subordinated elements. Through the visual semiotics these motifs and subordinated elements are interpreted as signs with semantic value (Kress and van Leeuwen, 2021; Riley, 2014). They are rasterized and also vectorized in order to create variables that can be stretched and scaled as Scalable vector graphics (SVGs) within the parametric system (Manovich, 2020). Additionally, the motifs are semantically annotated with the “cultural constraints” to generate the “auspicious cloud” (祥云 xiángyún) within the rules of the digital library for the generation of textiles. Moving to Stage 2, a generative parametric model is developed that encodes deconstructed motifs and rules derived from heritage traditional surface ornamentation into a parametric model. A shape grammar is used as a formal rule system that encodes spatial relations between vectorized motifs (Stiny, 1980). The motifs are evolved from traditional patterns into bespoke parametric blocks (Gill et al., 2023). An explicit syntax is created that follows the logic of the artisans that originally hand crafted the heritage surfaces (Hu, 2024). Links are made between the rules in the shape grammar to user-controllable parameters. A small number of parameters control attributes such as motif frequency, randomness in size, spacing between motifs and colour palettes. Design solutions are generated that strictly fall within the cultural constraints of the original heritage tradition (Hu, 2024; Stiny, 1980). In doing so, the heritage tradition is transformed into a design space that can be explored in depth to generate an infinite number of design variations. The last stage of the design process, Stage 3, is the implementation of the developed parametric model into an interactive user-focused system. The interactive system is a freestanding application consisting of a Graphical User Interface (GUI) that allows designers to manipulate generative parameters such as density and scale or toggle different motifs (He and Gao, 2025). This interactive system is often implemented using real-time graph-

ics programs such as Unity or TouchDesigner (He and Gao, 2025). The application developed for this research includes feedback derived from the semantic definition created in Stage 1 of the design process. The application provides the designer with cultural-based cues as they design within the system in real time. By combining the creative skills of a designer with the computational power of the system, a truly co-creative process was set up to rapidly produce modern designs derived from traditional ancient patterns, while maintaining the cultural roots intact (Candy and Edmonds, 2018; Yang, 2023).

The practical implementation of the proposed framework is demonstrated through a comprehensive case study: the digital reinterpretation of a classical Chinese silk brocade featuring floral medallions and lozenges. This specific textile, a hand-woven textile with floral medallions and lozenges typical of classical Baoxiang-hua brocade. Patterns made up of floral roundels or ogival medallions set within a lattice of lozenges are examples of traditional Chinese textile patterns of the Tang and Song dynasties and beyond. The study textile combines composite lotus-and-peony blossoms, cloud-scroll motifs and palmettes with pearl roundels. These patterns are more representative of broader patterns of traditional Chinese textile patterns than of specific regional or ethnic styles, and therefore are well chosen as an example for the digital translation framework proposed in this study.



Fig. 3. Original Textile with floral medallions and lozenges, Tang dynasty, Source from Smithsonian Institution (National Museum of Asian Art, n.d.)

The reference artifact is a silk brocade panel featuring repeating floral medallions set at the intersections of a diamond-shaped (lozenge) lattice. The medallions consist of stylized Baoxianghua motifs surrounded by smaller filler flowers and cloud-like scroll designs. These are placed on top of a background of continuous diagonal bands of the lozenges which are often reinforced with contrasting weft colours (Fig. 3). Motifs derived from high resolution photographs of the textiles are deconstructed in Stage 1 Motif Extraction.

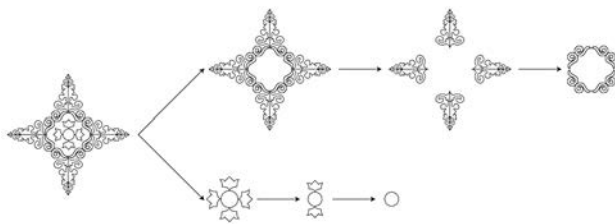


Fig. 4. Extraction and Decomposition process of traditional pattern elements (created by the authors)

From the reference artifact, the pattern was decomposed into several key motif categories (Fig. 4):

1) Central floral medallion (Baoxianghua). The central round or lozenge-shaped floral medallion motif is formed from innumerable stamens and petals of various flowers and buds and leaves in scroll form. The theme of the Baoxianghua is derived from the Chinese concept of being surrounded by abundance and being content. It can also be interpreted as the Buddhist treasure flower symbol of the ideal pure land.

2) Secondary filler motifs. Other motifs such as four-petal flowers, cloud scrolls and stylized buds are

distributed in the fields between the medallions. Their purpose is to soften the rigidity of the grid and add decoration on the surface of the wall with a dynamic arrangement of motifs distributed in a harmonious manner throughout the whole panel. The latter are symbolic of eternal stability, good fortune and the change of seasons.

3) Lozenge lattice. A network of diagonal bands creates a continuous field of rhombus-shaped cells. This lattice does not merely provide structure; it symbolizes order, stability, and an infinite extension of auspicious motifs across the textile surface.

Using Adobe Illustrator, each component was carefully traced into clean vector graphics. The central floral medallion, secondary blossoms, cloud scrolls, and lozenge units were each stored as separate vector motifs. At the same time, semantic annotation was applied: the medallion was tagged with “abundance, protection, cosmic center,” filler blossoms with “renewal, rhythm,” cloud scrolls with “continuity, auspiciousness,” and the lozenge lattice with “order, extension, structure.” This procedure created a digital motif library in which each element carries both visual form and cultural metadata, ready for parametric recombination.

Figure 5 presents the main vector motifs isolated from the brocade: (a) the composite Baoxianghua floral medallion; (b) secondary four-petal blossoms and cloud scrolls; and (c) a single lozenge unit extracted from the lattice. Each vector element is accompanied by its semantic tags (e.g., “abundance, center” for the medallion; “renewal, rhythm” for the filler blossoms; “order, extension” for the lattice). These annotated motifs form the basic vocabulary of the generative pattern system.

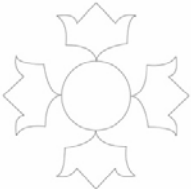
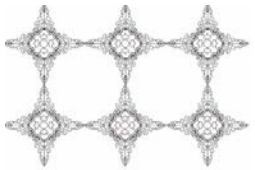
	The composite Baoxianghua floral medallion	Abundance, center
	Secondary four-petal blossoms and cloud scrolls	Renewal, rhythm
	A single lozenge unit extracted from the lattice	Order, extension

Fig. 5. Deconstructed vector motifs and semantic labels (created by the author)

Stage 2 of Generative Pattern Creation used the motif library to formally define a shape grammar for the compositional rules of classical floral-and-lozenge brocades. In the reference textile, the repeating medallions are located at the nodes of the diagonal lattice and the secondary blossoms and scrolls that fill the spaces between them. The following production rules were derived:

1) Medallions can be centered at intersections of the lozenge cells, or at the centers of the cells themselves, as long as the tiling appears unbroken.

2) Secondary motifs may be added to the spaces between the lattice bands or to the lozenges and arranged using principles of both bilateral and four-fold symmetry and balance.

3) The lozenge lattice defines the underlying geometry and may be explicitly visible (contrasting color bands) or implied through alignment of motifs.

These rules are linked to a set of user-controllable parameters, including medallion scale, lattice density (distance between intersections), proportion of filler motifs, and color palette (e.g., traditional combinations such as blue-and-gold or red-and-green versus simplified monochromes). By adjusting these parameters, the system generates a wide range of pattern variants. All outcomes remain “grammatically correct” because they respect the underlying structural relations between medallions, lattice, and fillers derived from the historical model (Fig. 6).

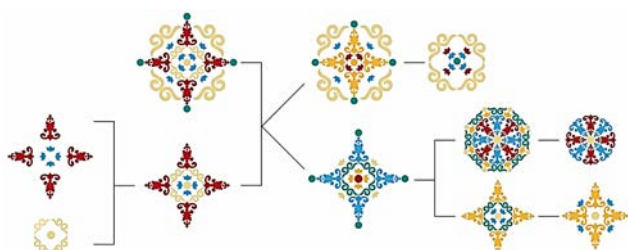


Fig. 6. Parametric variations of the floral-and-lozenge brocade (created by the authors)

Four different results from the generative system are shown in Figure 5 as examples of generated pat-

terns. The designs vary in degree of historical motif reproduction, size of elements, and ornamentation. In (a), historical brocade motifs are densely interwoven with full colour and high colour saturation using bright reds, blues and golds. In (b), the size of the central flowers is increased and the filler motifs are made much smaller in order to further accentuate the central motifs. In (c), the high-contrast lattice is made more visible. In (d), a minimalist design is created with three colours and simple outlines on the medallions. Together, these variants demonstrate how the parametric model can explore a broad design space while retaining the essential “grammar” of floral medallions embedded in a lozenge grid.

For relevance to today’s world of Modern Application as the last stage, one of the computational patterns was applied to the design of a fashion silhouette for today using 3D artifact simulation software (CLO3D). The second pattern is the slightly larger Baoxianghua medallions on a very minimal lozenge framework but in a muted palette of ancient silk fabric colours – deep blue and gold which are appropriate for modern minimalism tastes. This pattern is applied to a modern interior textile with a simple modular panel structure of lines. The computation of medallions’ arrangement on the seams and body surface is such that the motifs always fall on the more visible surfaces of the textiles (front panels and back). This example shows how the traditional logic in the design of luxurious fabrics such as brocade could be reinterpreted to create a new, refined, global textile material that could be used in contemporary textile design and applied to multi-fields of design productions such as casual wear.

A simulated textile made from digital translation of the brocade pattern shown in Figure 7. The Medallions and lozenges follow a rhythmic sequence which encircles the three-dimensional form of the structure, while at the same time preserving the intricate detail and contemporary simplicity. It has been demonstrated that the digital pattern translation framework has a direct applicability in interior design and there-



Fig. 7. Application of a generated floral-and-lozenge pattern on modern artifact (3D render, created by the authors)

fore in other areas of design such as accessory design, fashion design and user interface design.

To examine how meaning evolves through digital translation, the original brocade and one selected translated pattern were compared using Semiotic Transformation Analysis. The focus was on whether key symbolic associations of the Baoxianghua system are preserved, transformed, or expanded in the contemporary design. As the primary subject of this analysis, the Baoxianghua system represents a complex cultural entity where religious and aesthetic values are synthesized into a highly integrated ornamental structure. The evolution of this entity is mapped through five core semiotic elements (a-e) as visualized in Figure 8: (a) Baoxianghua floral medallion: ‘treasure flower’ symbolizing good fortune and idealized cosmic order; in the digital model, this complex composition is reduced to an iconic stylized floral motif that conveys a universal message of ‘timeless elegance’. Although less religious than its traditional counterpart, it still references Chinese art and culture (He and Gao, 2025). (b) Lozenge lattice: provides secondary support to the floral motif creating a continuous diagonal grid that symbolizes eternal stability and infinite extension. In the parametric model this lattice can be made visible and manipulated to create an underlying rhythm that highlights modern geometry or pushes the floral motifs to the foreground. (c) Secondary blossoms and scrolls: symbolizing vitality and seasonal renewal, these elements are treated as being of less importance than the floral motifs and can be easily switched on or off; frequency and randomness of elements can also be varied. They are a more reduced version of the original but packed with rhythm and movement. (d) The colour palette changed from a very rich and multi-coloured palette referring to ceremonial practices and opulence to a design parameter to offer traditional palettes in a more subdued or monochromatic way with influences from different

cultures and a lot of design options for modern, global and minimalistic environments (Chen and Sharudin, 2023). (e) Composition-wise the design changed from a dense field of continuous prosperity to a system that offers controlled negativity or ‘breathing space’. The pattern interprets the heritage of prosperity in a modern context and finds a balance between well-being and minimalism (Chen and Sharudin, 2023; He & Gao, 2025).

To precisely formalize this visual semiotic transformation into a computational language, a Semiotic Parametric Generative Model is constructed. As illustrated in Figure 8, this transformation process is operationalized through three core computational modules:

1) Primitive Radial Symmetry: The structural core of the traditional Baoxianghua motif is characterized by multi-order radial symmetry. The deconstructed core semiotic primitive is defined as a set E . Let the rotation angle parameter be θ , with the corresponding 2D rotation matrix $R(\theta)$. For a Baoxianghua motif exhibiting N -order rotational symmetry, the generative equation for the complete individual motif M is formulated as:

$$M = \bigcup_{i=0}^{N-1} \left(\begin{bmatrix} \cos\left(\frac{2\pi i}{N}\right) & -\sin\left(\frac{2\pi i}{N}\right) \\ \sin\left(\frac{2\pi i}{N}\right) & \cos\left(\frac{2\pi i}{N}\right) \end{bmatrix} \cdot E \right)$$

2) Topological Matrix Translation: Upon generating the individual motif M , it is distributed across a 2D canvas according to the skeletal structures of the lozenge lattice. Assuming the horizontal spacing parameter is d_x and the vertical spacing parameter is d_y , the generative function for the overall pattern matrix P_{total} controlled by a translation vector T is expressed as:

$$P_{total} = \bigcup_{u=0}^U \bigcup_{v=0}^V T(u \cdot d_x, v \cdot d_y) \cdot M$$

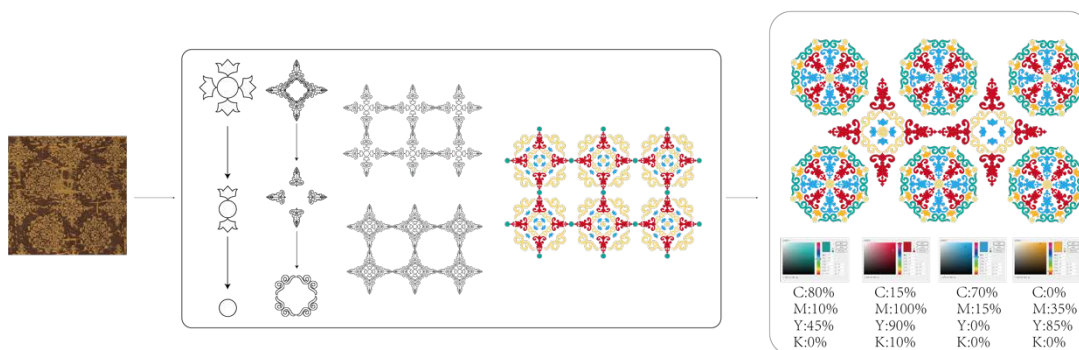


Fig. 8. Visual Semiotic Transformation: From Traditional Baoxianghua Motifs to Parametric Variables (created by the authors)

3) Color Variable Mapping Model: To ensure design variability and cultural consistency, colors are defined as parametric vectors mapped to specific semiotic primitive groups. Let the j -th structural hierarchy of the motif be denoted as S_j . Its corresponding color variable is defined as a four-dimensional vector $C_j(c_j, m_j, y_j, k_j \leq 100)$. The color mapping function $f(S_j)$ automatically applies specific color configurations to each topological hierarchy, enabling the rapid color iteration depicted on the right side of Figure 8.

$$C_j = \begin{bmatrix} c_j \\ m_j \\ y_j \\ k_j \end{bmatrix}, \text{ where } 0 \leq c_j, m_j, y_j, k_j \leq 100$$

Governed by these mathematical functions, the illustration of the deconstruction of the source pattern into 5 semiotic elements shown in Figure 8 is effectively translated into a digital design system and developed into contemporary aesthetic design outputs. The original handmade pattern on the left serves as the source material, the parametric rules for transformation are in the center, and the generative designs which have been created from them are on the right.

The work shows how traditional cultural symbols can be reinterpreted and remapped into a contemporary design system. Translation of content into a modern design language is here far from being neutral. While keeping the substance of the contents merely in focus, the core of the content, namely the concepts of prosperity, harmony and ordered abundance, were re-interpreted through the manipulation of algorithmic variables in a modern design language corresponding to contemporary designs. The Baoxianghua system thus remains recognizable while gaining new expressive potentials in modern design contexts.

By employing the results of the case study in the field of heritage translation may shed light on the conservation of intangible cultural heritage, creative practice and design education. With this respect, the discussion will relate the project's findings to the issue of bridging traditional textile heritage and modern digital design practices which was introduced in the foreground of the study.

Heritage Preservation through Active Reinterpretation. Heritage preservation practices always record the past designs of different culture in a passive manner, which cannot connect the past with the present design profession. Through generating dynamic generative patterns based on traditional designs, our research is trying to produce a form of "living heritage" that can bridge the past, present and future

by enabling people to participate in the production of culture and design by design reinterpretation (He and Gao, 2025). Different from the traditional way of recording the past culture and design into static exhibits or digital databases in the museum, the method we propose here allows young designers to remix and reinterpret heritage designs by participating in cultural activities, which in turn promotes cultural confidence, so as to make traditional designs keep up with the pace of the time (Huo and Skliarenko, 2024). This is also a more sustainable method of cultural preservation, through which cultural heritage can become part of contemporary culture in a dynamic manner, rather than being kept as a static artifact (Rana, 2024). In this way, the dynamic design platform works as an archive, but instead of keeping the past historical artifacts, it records the design as a set of dynamic rules and patterns, design potentials.

Expanding Creative Practice. Using computational techniques, the parametric system can be seen as a tool to assist the creative practice of textile designers. The designer begins designing from an almost infinite space of design options which are provided by the computer as opposed to designing one repeat pattern from scratch. The human creativity of the designer is not diminished but in fact supported by technology in a co-creative relationship (Candy and Edmonds, 2018). One can perhaps describe the textile designer as being like a gardener. The gardener sets up parameters or rules that will determine how the garden will grow and plants or seeds the garden with a number of motifs and parameters. By tending to the garden and pruning the designs, the gardener nurtures the best designs to further evolve (Candy and Edmonds, 2018). Barrett and Bolt found that digital tools are used to assist our creative practice by allowing us to explore and visualize the impact of design ideas that can be used to enhance our designs (Barrett and Bolt, 2010). The system allows for instant feedback, as designers can play and experiment in a creative space in an improvisational manner (Barrett and Bolt, 2010). The expressive freedom provided by the interactive system will allow designers to arrive at design solutions that may not have been possible by other manual methods.

Audience Engagement and Education. Furthermore, the participatory aspect of the system will engage the audiences at various levels. As users of the system, the designers will benefit from the system in terms of increased participatory engagement in the preservation of cultural heritage. On the other hand, members of the public who are not familiar with the traditional patterns will have the opportunity to experience the system through exhibitions and workshops

which serve as an interface for education and learning. The participatory aspect of the system serves as an educational tool that bridges the gaps between culture and heritage and audiences and communities. Through this system, participants interact and connect with the patterns and receive feedback from the culture, thus creating a personal link with the heritage in an empowering, culturally aware, emotionally connected and confident way of engagement and participation in their own cultural heritage (Yang, 2023). This is very different from the role of being a spectator observing the cultural objects in a museum from a distance and behind the glass case of a pedestal. Heritage participants in this system will act as narrators of their own heritage and connect and engage with the traditional patterns they have no knowledge of, and with which they are not familiar or have never engaged or related with (Ziden, 2024). In this way, cultural heritage will shift from being an object of admiration to becoming an object of experience.

Redefining Authenticity in the Digital Age. Ultimately, authenticity is an important issue in the reproduction of replicas of cultural heritage artefacts such as textiles and in digital reconstructions derived from 3D scanning of artefacts. Smith defined replicas and translations of artefacts as not authentic because they do not carry cultural meaning and they are not related to the original context (Smith, 2007). Using the principle of heritage translation as a different perspective to authenticity may be more fitting. An authentic digital translation cannot be seen as a simple visual copy of the original heritage artifact. In practice and in theory, it is logically impossible. Objects cannot be classed as authentic objects in the way that a human being can. According to Chen and Sharudin, an authentic digital translation can be created if one carefully examines the formal and symbolic elements of the original motif and exercises professional discretion in deciding what to keep, change or lose (Chen and Sharudin, 2023). Thus, an authentic digital translation can be created using our technology, provided that one accepts that authenticity means that it shares the same visual language as the original design but with a different “accent” or pronunciation – in a similar way to what He and Gao describe ascribed to the term “heritage translation” (He and Gao, 2025).

The designer in the digital age is a cultural mediator, a bridge between the past and the present, between tradition and technology. This model illustrates this role. Having knowledge of cultures and being aware of the potential of computer technology, the designer guarantees the conservation of the designs, while presenting them as current, relevant and innovative designs for a new era and on new surfaces for a new public.

Conclusion. This paper discusses the collaborative design of text and icons in signage for child-friendly spaces and analyzes the problem of information communication in children’s spaces from the perspective of text–image interaction. Through the comparison and induction of representative cases, the paper summarizes the interaction between text and icons into three main types: confirmation-oriented, semantic-cohesive, and experience-participatory. These three types correspond respectively to the three core needs involved in children’s spatial reading rapid recognition, stable understanding, and active approach, showing that text and icons are not simply juxtaposed, but together constitute an important visual unit through which children understand spatial information.

From an overall perspective, the collaboration between text and icons in signage for child-friendly spaces is not primarily manifested in synchronized changes at the level of form, but rather in a configurational mode of collaboration: text provides a stable framework for reading and hierarchical order, while icons undertake the functions of differentiated recognition, semantic cueing, and situational participation. This result indicates that what truly affects children’s use of signage is not the individual element itself, but whether a clear, stable, and cognitively appropriate interactive logic is established between text and icons. Based on this understanding, signage design in child-friendly spaces should give priority to clarity of recognition, strengthen the semantic consistency between text and icons, and adjust the relative prominence of text – image relationships according to different spatial nodes.

At the theoretical level, this paper defines the text–icon relationship in signage for child-friendly spaces as a design issue worthy of independent discussion, and, on the basis of comparative case analysis, proposes three collaborative types with explanatory value. At the practical level, the findings may provide a reference for signage optimization in children’s hospitals, children’s libraries, parent–child service spaces, and integrated play environments. It should be noted that this study is mainly based on case analysis and visual induction, and has not yet been validated through behavioral observation or comprehension testing with child users. Future research may further incorporate empirical data from children of different age groups in order to examine more deeply the differences among various text – image combination modes in terms of recognition efficiency, semantic comprehension, and emotional experience.

Acknowledgements. This work was supported by the 2024 Shaanxi Provincial Art Science Planning Project (Project No. SYF2024002).

BIBLIOGRAPHY

1. Bao C., Miao Y., Gu B., Liu K., Liu Z. 3D interactive garment parametric pattern-making and linkage editing based on constrained contour lines. *International Journal of Clothing Science and Technology*. 2021. Vol. 33, No. 5. P. 696–723. DOI: 10.1108/IJCST-09-2020-0137.
2. Barrett E., Bolt B. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris, 2010. 224 p. URL: <https://blogs.ncl.ac.uk/paintingplus/files/2020/10/Barrett-Estelle-Bolt-Barbara-eds.-Practice-as-Research-Approches-to-Creative-Arts-Enquiry.pdf> (access date: 07.04.2026).
3. Candy L., Edmonds E. Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo*. 2018. Vol. 51, No. 1. P. 63–69. DOI: 10.1162/LEON_a_01471.
4. Chen Y., Sharudin S. A. The Integration of Traditional Symbols and Modern Product Design: Cultural Inheritance and Innovation. *Global Journal of Emerging Science, Engineering & Technology*. 2023. Vol. 1, No. 1. P. 19–25. DOI: 10.56225/gjeset.v1i1.17.
5. Gill S., Al Houf H., Hayes S., Conlon J. Evolving pattern practice, from traditional patterns to bespoke parametric blocks. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 2023. Vol. 17, No. 2. P. 144–161. DOI: 10.1080/17543266.2023.2260829.
6. Han D., Cong L. Miao traditional patterns: the origins and design transformation. *Visual Studies*. 2023. Vol. 38, No. 3–4. P. 425–432. DOI: 10.1080/1472586X.2021.1940261.
7. He G., Gao S. Digital translation of traditional textiles: Interactive design applications based on Chinese fabric motifs. *Textile & Leather Review*. 2025. Vol. 8. P. 627–650. DOI: 10.31881/TLR.2025.027.
8. Hu H. Research on Generative Design of Chinese Traditional Patterns Combining Random Clustering and Shape Grammar. *Computer Fraud and Security*. 2024. P. 142–152. DOI: 10.52710/cfs.126.
9. Huang Y., Chang J., Li G. Framework for digital transformation of intangible cultural heritage: Chinese paper-cutting art. *Archives of Design Research*. 2024. Vol. 37, No. 1. P. 43–58. DOI: 10.15187/adr.2024.02.37.1.43.
10. Huo D., Skliarenko N. V. Digital redesign of traditional Chinese textile patterns: A synthesis of national traditions and innovations. *Art and Design*. 2024. Vol. 3. P. 39–56. DOI: 10.30857/2617-0272.2024.3.3.
11. Kress G., van Leeuwen T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2021. 310 p.
12. Maitland S. *What is Cultural Translation?* London: Bloomsbury, 2017. 192 p.
13. Manovich L. *Cultural Analytics*. Cambridge: MIT Press, 2020. DOI: 10.7551/mitpress/11214.001.0001.
14. Melnyk R., Volkova G., Hvozdetzka M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: Prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7, SI. P. 1143–1168. DOI: 10.63931/ijchr.v7iSI1.381.
15. National Museum of Asian Art. Smithsonian. URL: <https://asia-archive.si.edu/object/F1911.597a-b/> (access date: 08.04.2026).
16. Panofsky E. *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press, 1983. 384 p.
17. Rana N. Digital preservation of traditional crafts. *International Journal of Research Culture Society*. 2024. Vol. 8, No. 1. P. 7–11. URL: <https://ijrcs.org/wp-content/uploads/IJRCST202401002-min.pdf> (access date: 07.04.2026).
18. Riley H. Interpreting pictures: A systemic-functional semiotic model for visual imagery. In: *Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Sofia, 2014. P. 1089–1098. DOI: 10.24308/iass-2014-047.
19. Russo Spena T., Bifulco F. Digital Transformation in the Cultural Heritage Sector: Challenges to Marketing in the New Digital Era. Cham: Springer, 2021. DOI: 10.1007/978-3-030-63376-0.
20. Skains R. L. The Practice of Research: A Methodology for Practice-Based Exploration of Digital Writing. *Electronic Literature Organization Conference*, University of Bergen, Norway, 4–8 August 2015. URL: <https://research.bangor.ac.uk/cy/publications/the-practice-of-research-a-methodology-for-practice-based-explora/> (access date: 07.04.2026).
21. Smith L. *The Uses of Heritage*. London: Routledge, 2007. 368 p.
22. Stiny G. Introduction to shape and shape grammars. *Environment and Planning B: Planning and Design*. 1980. Vol. 7, No. 3. P. 343–351. DOI: 10.1068/b070343.
23. Tian X., Liu X., Lu C. Integrating traditional Chinese patterns into modern aesthetics: A rooted theory study based on Pang Xunqin's Chinese pattern collection. *Trans/Form/Ação*. 2024. Vol. 47, No. 5. P. 1–20. DOI: 10.1590/0101-3173.2024.v47.n5.e02400281.
24. UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris: UNESCO, 2003. 12 p. URL: <https://ich.unesco.org/doc/src/01852-EN.pdf> (access date: 08.04.2026).
25. Wan Z., Wang L. Semanticized Visual Representation of Harmonic Auspicious Patterns. *BCP Social Sciences & Humanities*. 2023. Vol. 22. P. 63–69. DOI: 10.54691/bcpssh.v22i.5275.
26. Yang H. Research on the application of interaction design in the digital education of traditional crafts. In: *Human-Computer Interaction – HCII 2023*. Cham: Springer, 2023. P. 247–259. DOI: 10.1007/978-3-031-35708-4_17.
27. Zeng Y., Md Noor H., Sabri M. F. Exploring the design elements of Chinese intangible cultural heritage Shu embroidery: An iconographic analysis. *International Journal of Research and Innovation in Social Science*. 2025. Vol. 9, No. 1. P. 944–957. DOI: 10.47772/IJRISS.2025.9010077.
28. Zhang J., Guo J. Application of traditional Chinese elements in visual communication design based on somatosensory interaction parameterization. *Scientific Programming*. 2022. Art. 6875192. DOI: 10.1155/2022/6875192.
29. Zhang Y., Rusli R. D. Integrating traditional Chinese embroidery into modern clothing design: A sustainable approach. *International Journal of Global Optimization and Its Application*. 2024. Vol. 3, No. 2. P. 81–86. DOI: 10.56225/ijgoia.v3i2.321.
30. Ziden A. A. Digital cultural heritage: Theory and Practice. International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). 2024. URL: <https://www.ifla.org/news/digital-cultural-heritage-theory-and-practice> (access date: 08.04.2026).

REFERENCES

1. Bao, C., Miao, Y., Gu, B., Liu, K., & Liu, Z. (2021). 3D interactive garment parametric pattern-making and linkage editing based on constrained contour lines. *International Journal of Clothing Science and Technology*, 33(5), 696–723. <https://doi.org/10.1108/IJCST-09-2020-0137>
2. Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2010). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. I.B. Tauris. Retrieved from: <https://blogs.ncl.ac.uk/paintingplus/files/2020/10/Barrett-Estelle-Bolt-Barbara-eds.-Practice-as-Research-Approches-to-Creative-Arts-Enquiry.pdf>
3. Candy, L., & Edmonds, E. (2018). Practice-based research in the creative arts: Foundations and futures from the front line. *Leonardo*, 51(1), 63–69. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01471

4. Chen, Y., & Sharudin, S. A. (2023). The integration of traditional symbols and modern product design: Cultural inheritance and innovation. *Global Journal of Emerging Science, Engineering & Technology*, 1(1), 19–25. <https://doi.org/10.56225/gjeset.v1i1.17>
5. Gill, S., Al Houf, H., Hayes, S., & Conlon, J. (2023). Evolving pattern practice, from traditional patterns to bespoke parametric blocks. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 17(2), 144–161. <https://doi.org/10.1080/17543266.2023.2260829>
6. Han, D., & Cong, L. (2023). Miao traditional patterns: The origins and design transformation. *Visual Studies*, 38(3–4), 425–432. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2021.1940261>
7. He, G., & Gao, S. (2025). Digital translation of traditional textiles: Interactive design applications based on Chinese fabric motifs. *Textile & Leather Review*, 8, 627–650. <https://doi.org/10.31881/TLR.2025.027>
8. Hu, H. (2024). Research on generative design of Chinese traditional patterns combining random clustering and shape grammar. *Computer Fraud and Security*, 142–152. <https://doi.org/10.52710/cfs.126>
9. Huang, Y., Chang, J., & Li, G. (2024). Framework for digital transformation of intangible cultural heritage: Chinese paper-cutting art. *Archives of Design Research*, 37(1), 43–58. <https://doi.org/10.15187/adr.2024.02.37.1.43>
10. Huo, D., & Skliarenko, N. V. (2024). Digital redesign of traditional Chinese textile patterns: A synthesis of national traditions and innovations. *Art and Design*, 3, 39–56. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.3>
11. Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). Reading images: The Grammar of Visual Design. Routledge.
12. Maitland, S. (2017). What is cultural translation? Bloomsbury.
13. Manovich, L. (2020). Cultural analytics. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/11214.001.0001>
14. Melnyk, R., Volkova, G., Hvozdetzka, M., Bashmanivskyi, O., & Perederii, I. (2025). Digital transformation of cultural heritage: Prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(S11), 1143–1168. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iS11.381>
15. National Museum of Asian Art. Smithsonian. Retrieved from: <https://asia-archive.si.edu/object/F1911.597a-b/>
16. Panofsky, E. (1983). Meaning in the visual arts. University of Chicago Press.
17. Rana, N. (2024). Digital preservation of traditional crafts. *International Journal of Research Culture Society*, 8(1), 7–11. Retrieved from: <https://ijrcs.org/wp-content/uploads/IJRCS202401002-min.pdf>
18. Riley, H. (2014). Interpreting pictures: A systemic-functional semiotic model for visual imagery. In *Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS-AIS)* (pp. 1089–1098). <https://doi.org/10.24308/iass-2014-047>
19. Russo Spena, T., & Bifulco, F. (Eds.). (2021). Digital transformation in the cultural heritage sector: Challenges to marketing in the new digital era. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-63376-0>
20. Skains, R. L. (2015). The practice of research: A methodology for practice-based exploration of digital writing. In *Electronic Literature Organization Conference 2015 Proceedings*. Retrieved from: <https://research.bangor.ac.uk/cy/publications/the-practice-of-research-a-methodology-for-practice-based-explora/>
21. Smith, L. (2007). The uses of heritage. Routledge.
22. Stiny, G. (1980). Introduction to shape and shape grammars. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 7(3), 343–351. <https://doi.org/10.1068/b070343>
23. Tian, X., Liu, X., & Lu, C. (2024). Integrating traditional Chinese patterns into modern aesthetics: A rooted theory study based on Pang Xunqin's Chinese pattern collection. *Trans/Form/Ação*, 47(5), 1–20. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n5.e02400281>
24. UNESCO. (2003). Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Retrieved from: <https://ich.unesco.org/doc/src/01852-EN.pdf>
25. Wan, Z., & Wang, L. (2023). Semanticized visual representation of harmonic auspicious patterns. *BCP Social Sciences & Humanities*, 22, 63–69. <https://doi.org/10.54691/bcpssh.v22i.5275>
26. Yang, H. (2023). Research on the application of interaction design in the digital education of traditional crafts. In *Human-Computer Interaction – HCI 2023* (pp. 247–259). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-35708-4_17
27. Zeng, Y., Md Noor, H., & Sabri, M. F. (2025). Exploring the design elements of Chinese intangible cultural heritage Shu embroidery: An iconographic analysis. *International Journal of Research and Innovation in Social Science*, 9(1), 944–957. <https://doi.org/10.47772/IJRISS.2025.9010077>
28. Zhang, J., & Guo, J. (2022). Application of traditional Chinese elements in visual communication design based on somatosensory interaction parameterization. *Scientific Programming*, 6875192. <https://doi.org/10.1155/2022/6875192>
29. Zhang, Y., & Rusli, R. D. (2024). Integrating traditional Chinese embroidery into modern clothing design: A sustainable approach. *International Journal of Global Optimization and Its Application*, 3(2), 81–86. <https://doi.org/10.56225/ijgoia.v3i2.321>
30. Ziden, A. A. (2024). Digital cultural heritage: Theory and practice. International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). <https://www.ifla.org/news/digital-cultural-heritage-theory-and-practice>

Дата першого надходження статті до видання: 10.04.2026

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(510):781.6:791.43
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-49>

Юе ЦЗЯМІН,

orcid.org/0009-0002-4450-8386

аспірант кафедри хореографії та музично-інструментальної підготовки
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) *ueczamin@gmail.com*

СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ І ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КИТАЙСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ КІНОМУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті здійснено теоретичне осмислення процесу синтезу національних і європейських традицій у китайській вокальній кіномузиці ХХ століття. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу жанру кінопісні, як важливого компонента аудіовізуального мистецтва, що формується в умовах інтенсивної міжкультурної взаємодії. Метою статті є виявлення особливостей поєднання традиційних інтонаційно-мелодичних моделей китайської музики з європейськими гармонічними, формотворчими та драматургічними принципами, а також визначення їх ролі у формуванні художньо-комунікативних характеристик вокальної кіномузики. У процесі дослідження застосовано комплекс загальнонаукових і мистецтвознавчих методів, зокрема аналіз, узагальнення та порівняння, що дозволило розкрити специфіку формування жанру кінопісні в контексті розвитку китайського кінематографа. Обґрунтовано, що становлення китайської вокальної кіномузики відбувалося в умовах активної культурної інтеграції, зокрема у шанхайському середовищі 1930-х років, де поєднувалися традиційна вокальна культура та західна популярна музика. Визначено, що синтез національних і європейських традицій проявляється на інтонаційно-мелодичному, вокально-виконавському, гармонічному та драматургічному рівнях. Доведено, що взаємодія пентатонічних моделей із тонально-функціональною системою, а також поєднання традиційної декламаційності з інтимізованою манерою виконання формують нову якість музичного мислення. Показано, що вокальна кіномузика виконує не лише ілюстративну, а й наративну та комунікативну функції, виступаючи засобом розкриття внутрішнього світу персонажа. Підкреслено, що китайська вокальна кіномузика ХХ століття постає як цілісна художня система, у якій синтез традицій набуває органічного характеру та забезпечує формування багатовимірного емоційно-сміслового простору.

Ключові слова: китайська кіномузика, вокальна кіномузика, міжкультурний синтез, національні традиції, європейські музичні принципи.

Yue JIAMING,

orcid.org/0009-0002-4450-8386

Graduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) *ueczamin@gmail.com*

SYNTHESIS OF NATIONAL AND EUROPEAN TRADITIONS IN CHINESE VOCAL FILM MUSIC OF THE 20TH CENTURY

This article offers a theoretical examination of the process of synthesizing national and European traditions in 20th-century Chinese vocal film music. The relevance of this study stems from the need for a comprehensive analysis of the film song genre as a vital component of audiovisual art, which is taking shape amid intense intercultural interaction. The aim of the article is to identify the characteristics of the combination of traditional intonational and melodic models of Chinese music with European harmonic, form-building, and dramaturgical principles, as well as to determine their role in shaping the artistic and communicative characteristics of vocal film music. The study employs a range of general scientific and art-historical methods, including analysis, generalization, and comparison, which allowed for an exploration of the specificities of the film song genre's formation within the context of Chinese cinema's development. It is substantiated that the formation of Chinese vocal film music took place in conditions of active cultural integration, particularly in the Shanghai milieu of the 1930s, where traditional vocal culture and Western popular music converged. It is determined that the synthesis of national and European traditions manifests itself at the intonational-melodic, vocal-performance, harmonic, and dramaturgical levels. It is demonstrated that the interaction of pentatonic models with the tonal-functional system, as well as the combination of traditional declamatory style with an intimate manner of performance, form a new quality of musical thinking. It is shown that vocal film music performs not only illustrative but also narrative and communicative functions, serving as a means of revealing a character's inner world. It is emphasized that 20th-century Chinese vocal film music emerges as a coherent artistic system in which the synthesis of traditions takes on an organic character and ensures the formation of a multidimensional emotional and semantic space.

Key words: Chinese film music, vocal film music, intercultural synthesis, national traditions, European musical principles.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві кіномузика дедалі частіше розглядається як складний поліфункціональний компонент аудіовізуального мистецтва, що забезпечує формування цілісного художнього образу фільму. Особливого значення у цьому контексті набуває вокальна складова, зокрема жанр пісні, який поєднує музичний і вербальний рівні вираження та виконує важливі драматургічні й комунікативні функції. Водночас у наукових дослідженнях недостатньо висвітлено специфіку функціонування пісні в китайському кінематографі XX століття, як синтетичного явища, що формується в умовах взаємодії національних музичних традицій і західно-європейських композиційних принципів.

Наявні праці здебільшого зосереджені на загальних питаннях кіномузики або розвитку китайської музичної культури, однак не в повній мірі розкривають особливості жанру пісні, як чинника драматургічної організації та художньої комунікації у фільмі. Це зумовлює необхідність поглибленого аналізу стилевих, функціональних і комунікативних характеристик вокальної кіномузики, а також осмислення її ролі у формуванні смислової та емоційної структури кінематографічного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У дослідженнях, присвячених музичному компоненту кінематографа, простежується тенденція до осмислення його як активного чинника формування смислової структури фільму та засобу художньої інтерпретації екранного образу. У цьому контексті К. Горбман (Горбман, 1987) розглядає кіномузику як складову наративного механізму, що впливає на сприйняття глядача, тоді як К. Каліняк (Каліняк, 2010) акцентує увагу на її функціональній ролі у створенні емоційної характеристики та драматургічної напруги.

Особливості становлення китайської кіномузики та формування жанру кінопісні висвітлено у працях Д. Лю (Лю, 2016), де проаналізовано перший етап розвитку звукового кіно в Китаї, а також у дослідженні В.-Ц. Хо (Хо, 2012), присвяченому процесам інтеграції західної популярної музики у китайський культурний простір. Проблеми міжкультурної взаємодії та стильової гібридизації музичної мови розкрито у праці А. Джонса (Джонс, 2001), який досліджує феномен «шанхайського джазового віку» як результат поєднання локальних традицій і західних впливів.

Важливими для розуміння трансформації вокальної виразності є праці Ф. Лау (Лау, 2008), Дж. Сток (Сток, 1996), у яких висвітлено зміни у виконавській манері китайської музики XX сто-

ліття та збереження національної інтонаційної специфіки в умовах модернізації. Окремі аспекти функціонування музики у кінематографічному наративі розглядаються у дослідженні Р. Сюй (Сюй, 2019), де підкреслюється роль пісні як форми внутрішнього монологу персонажа. У свою чергу, О. Сошальський (Сошальський, 2023) аналізує кіномузику як носій ціннісно-смислового змісту художнього образу.

Разом із тим, попри наявність широкого кола наукових праць, проблема функціонування китайської вокальної кіномузики, як цілісного художньо-комунікативного феномена, що поєднує національні традиції та європейські композиційні принципи, потребує подальшого системного осмислення.

Мета статті полягає у комплексному аналізі процесу синтезу національних і європейських традицій у китайській вокальній кіномузиці XX століття та визначенні його ролі у формуванні художньо-комунікативних і стилевих параметрів жанру кінопісні.

Виклад основного матеріалу. Формування китайської вокальної кіномузики XX століття відбувалося в умовах активної культурної взаємодії, що зумовило її виразно синтетичний характер. З одного боку, вона спиралася на національні музично-театральні традиції, насамперед інтонаційно-мелодичні моделі китайської опери та народнопісенного фольклору; з іншого – активно інтегрувала європейські композиторські принципи, зокрема гармонічне мислення, тонально-функціональну організацію та засоби оркестровки. Унаслідок цього вокальна кіномузика постає як особливий тип художнього тексту, у якому відбувається взаємодія різних культурних кодів, що забезпечує багатовимірність смислової та емоційної репрезентації.

Однією з ключових передумов формування синтезу національних і європейських традицій у китайській вокальній кіномузиці стало становлення кінематографа, як принципово нового синтетичного виду мистецтва, що інтегрує різні художні мови, як от: музичну, візуальну, драматургічну, вербальну. У цьому контексті музика перестає бути лише супровідним елементом і набуває функції активного семантичного компонента, здатного структурувати екранний образ і поглиблювати його емоційно-смислову поле.

У китайському культурному просторі цей процес набув особливої специфіки у зв'язку з інтенсивною урбанізацією та формуванням модерної міської культури першої половини XX століття. Провідним осередком цих трансформацій став

Шанхай, який у 1920–1930-х роках функціонував як космополітичний центр із потужними міжкультурними контактами. Саме його напівколоніальний статус і відкритість до зовнішніх впливів сприяли формуванню унікального середовища, у якому відбувалося активне засвоєння західних мистецьких практик і їхнє поєднання з локальними традиціями (Лю, 2016).

У межах цієї культурної динаміки виникає специфічний жанр кінопісні, який стає однією з провідних форм музичного вираження у китайському кінематографі 1930-х років. Як засвідчують дослідження, саме в цей період пісня перетворюється на центральний елемент звукової драматургії фільму, а її створення – на ключову складову кінематографічного досвіду (Лю, 2016). Жанрова природа кінопісні формується у взаємодії традиційної китайської вокальної культури та західної популярної музики, зокрема джазу, голлівудської кіномузики та естрадної пісні. У шанхайському музичному середовищі це явище репрезентується, зокрема, у стилі *shidaiqu*, який поєднує китайську народну мелодику з джазовою інструменталізацією та гармонічними моделями західного зразка (Хо, 2012).

У деяких випадках простежується зміщення інтонаційної організації у бік західної діатоніки, яка співіснує з традиційними пентатонічними моделями, утворюючи складну багаторівневу звукову систему. Як зазначає В.-Ц. Хо, у процесі становлення китайської популярної музики першої половини ХХ століття відбувалося активне поєднання національних інтонаційних засад із західними гармонічними принципами, що зумовило формування гібридної музичної мови (Хо, 2012: 404). Подібну думку висловлює і А. Джонс, підкреслюючи, що музична культура «шанхайського джазового віку» розвивалася як результат взаємодії локальних традицій і західних стилістичних впливів, зокрема джазу та популярної естрадної музики (Джонс, 2001).

Такий тип організації можна визначити як інтонаційний «подвійний код», у якому взаємодіють дві різні культурно-музичні логіки. Він не лише відображає процес культурної адаптації, але й формує нову художню якість, що забезпечує ефективну комунікацію з широкою аудиторією. Саме завдяки цьому китайська вокальна кіномузика ХХ століття постає як простір діалогу між традицією та модерністю, у якому синтез не є механічним поєднанням елементів, а виступає як результат глибокої стилістичної трансформації.

Важливою ознакою синтетичності китайської кіномузики першої половини ХХ століття є транс-

формація вокальної виразності, що відбувається внаслідок взаємодії традиційних і західних художніх моделей. Традиційна китайська вокальна культура, сформована на засадах декламаційності, орнаментальності, інтонаційної варіативності та специфічної тембрової організації, тісно пов'язаної з театральньо-оперною практикою, у кіномузиці зазнає суттєвої переорієнтації відповідно до вимог нових медіа та екранної драматургії.

І. Лау підкреслює, що із розвитком звукозапису та кінематографа вокальне виконання поступово трансформується у бік більш м'якої, інтимізованої манери, орієнтованої на камерне сприйняття й індивідуалізоване емоційне висловлювання (Лау, 2008). Це зумовлює зміщення від проєкційної театральної подачі до інтимізованого типу вокальної експресії, що формується в умовах звукозаписувальних технологій, та у межах якого особливої ваги набувають нюансування, темброва варіативність і поглиблена психологічна репрезентація емоційного змісту. У цьому контексті вокальна партія набуває більш ліричного характеру та зближується з європейською романсовою і популярною естрадною традицією.

Водночас, як зазначає Й. Сток, попри активне запозичення західних моделей, китайська вокальна культура зберігає притаманні їй інтонаційні звороти, мелізматичність і гнучкість фразування, що забезпечує збереження національної ідентичності в умовах стилістичної гібридизації (Сток, 1996). Отже підкреслимо, що вокальна виразність у китайській кіномузиці постає як результат складного процесу адаптації, у якому поєднуються традиційні вокально-інтонаційні принципи та нові засоби музично-драматичної експресії.

Синтез національного і європейського виявляється також у сфері музично-драматургічної організації. Вокальна кіномузика виконує не лише ілюстративну, а й наративну функцію, стаючи засобом розкриття внутрішнього світу персонажа, його емоційного стану та психологічної динаміки. Як зазначає Сюй Ж., у кінематографі пісня часто функціонує як форма внутрішнього монологу, що забезпечує поглиблення драматургії та розкриття суб'єктивного виміру образу (Сюй, 2019). У цьому аспекті простежується вплив європейської оперної та романсової традиції, де музика виступає носієм драматургічного розвитку та психологізації дії.

Водночас специфіка інтерпретації вокального матеріалу у китайській кіномузиці зумовлена орієнтацією на узагальненість і символічність художнього висловлювання. У цьому контексті музика виконує не лише супровідну, а й смислотворчу функцію, виступаючи засобом передавання емо-

ційного стану та внутрішнього світу персонажа. Як стверджує О. Сошальський, кіномузика здатна акумулювати ціннісно-сміслові характеристики художнього образу та поглиблювати його емоційно-психологічний вимір, що дозволяє їй функціонувати як самостійний носій змісту в структурі фільму (Сошальський, 2023). У цьому контексті вокальний номер у китайській кіномузиці нерідко набуває характеру узагальненого емоційного висловлювання, що виходить за межі конкретної драматургічної події та формує додатковий рівень художнього узагальнення.

Гармонічний і фактурний рівень організації теж відіграє помітну роль, адже саме на цьому рівні найвідчутніше перетинаються різні музичні традиції. Європейська функціональна гармонія співіснує з притаманною китайській музиці лінійністю мислення, де одному звуковому простору поєднуються акордові вертикалі, відчуття періодичності та протяжна мелодична логіка.

Це особливо помітно в тому, як пентатонічна мелодика накладається на діатонічну або навіть хроматично ускладнену гармонічну основу, утворюючи своєрідну стилістичну багатшаровість. Подібний принцип простежується і в оркестровці: традиційні китайські інструменти природно взаємодіють із західними оркестровими засобами, у результаті чого темброва палітра стає ширшою, а музичне висловлювання виразнішим (Ню, Цай, 2024: 184).

У другій половині XX століття зазначені тенденції зазнають подальшого розвитку та переосмислення. Зокрема, у період ідеологічно спрямованого мистецтва вокальна кіномузика набуває

більш узагальненого, патетичного характеру, проте навіть у цих умовах зберігається поєднання національних інтонацій із європейськими композиційними моделями. У пізніший період, із відкриттям культурного простору, спостерігається активізація стилевих експериментів, що включають елементи поп-музики, симфонізму, електронного звучання, однак залишається базова модель синтезу традицій.

Висновки. Таким чином, китайська вокальна кіномузика XX століття постає як результат складного й багаторівневого процесу культурної інтеграції, у межах якого національні інтонаційні архетипи вступають у взаємодію з європейськими композиційними принципами. При цьому, такий синтез проявляється не у механічному поєднанні різнорідних елементів, а формує цілісну художню систему, в якій нові смисли виникають саме завдяки їхній взаємодії. У цьому контексті відбувається становлення особливого типу музичного мислення, що поєднує традиційно-образну узагальненість із гармонічною та фактурною організованістю західної музики.

Завдяки цьому вокальна кіномузика набуває високого рівня художньої виразності та комунікативної ефективності. Вона не лише підсилює емоційно-смісловий вплив екранного образу, а й виконує функцію культурної репрезентації, відображаючи специфіку національної ідентичності в умовах міжкультурного діалогу, завдяки чому її можна розглядати як важливий феномен синтетичного мистецтва, що інтегрує традицію й модернізаційні процеси у єдиному художньому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сошальський О. М. Музика кіно: аксіологічний аспект дослідження. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 67, т. 2. С. 115–120.
2. Gorbman C. Unheard melodies: Narrative film music. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1987. 208 p.
3. Ho W.-C. The Cultural Politics of Introducing Popular Music into China's Music Education. Hong Kong : University of Hong Kong, 2012. P. 399–425.
4. Jones A. F. Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Durham : Duke University Press, 2001. 224 p.
5. Kalinak K. Film music: A very short introduction. Oxford : Oxford University Press, 2010. 160 p.
6. Lau F. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. New York : Oxford University Press, 2008. 208 p.
7. Liu D. The First Wave: Chinese Film Music in the 1930s // Proceedings of the 2015 2nd International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC-15). Paris : Atlantis Press, 2016. P. 655–658. DOI: 10.2991/icelaic-15.2016.125
8. Niu J., Tsai P. H. The influence of the characteristic style of Guangdong traditional music on the structure of Guangdong piano music works: *A study of cultural typology*. *Herança*. 2024. Vol. 7, No. 2. P. 182–193. DOI: 10.34619/heranca.v7i2.1213
9. Stock J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings. Rochester : University of Rochester Press, 1996. 280 p.
10. Xu R. Analysis of the Role of Music in Film Narrative. Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019). Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Paris : Atlantis Press, 2019. Vol. 368. P. 55–57. DOI: 10.2991/icassee-19.2019.12

REFERENCES

1. Soshalskyi O. M. (2023) Muzyka kino: aksiolohichniy aspekt doslidzhennia. [Film music: axiological aspect of research] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 67 (2), 115–120. [in Ukrainian].
2. Gorbman C. (1987) Unheard melodies: Narrative film music. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 208.
3. Ho W.-C. (2012) The cultural politics of introducing popular music into China's music education. Hong Kong: University of Hong Kong, 399–425.
4. Jones A. F. (2001) Yellow music: Media culture and colonial modernity in the Chinese jazz age. Durham: Duke University Press, 224.
5. Kalinak K. (2010) Film music: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 160.
6. Lau F. (2008) Music in China: Experiencing music, expressing culture. New York: Oxford University Press, 208.
7. Liu D. (2016) The first wave: Chinese film music in the 1930s. Proceedings of the 2015 2nd International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC-15). Paris: Atlantis Press, 150–154. DOI: 10.2991/icelaic-15.2016.125
8. Niu J., Tsai P. H. (2024) The influence of the characteristic style of Guangdong traditional music on the structure of Guangdong piano music works: A study of cultural typology. Herança, 7 (2), 182–193. DOI: 10.34619/heranca.v7i2.1213
9. Stock J. (1996) Musical creativity in twentieth-century China: Abing, his music, and its changing meanings. Rochester: University of Rochester Press, 280.
10. Xu R. (2019) Analysis of the role of music in film narrative. Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019). Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 368, 55–57. DOI: 10.2991/icassee-19.2019.12

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)



UDC 7.012:303.732.2:004.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-50>

Ruhe ZHANG,

[orcid.org/ 0000-0002-6070-3731](https://orcid.org/0000-0002-6070-3731)

PhD student at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) zhangruhe1984@qq.com

Ruslana BEZUHLA,

[orcid.org/ 0000-0003-1190-3646](https://orcid.org/0000-0003-1190-3646)

Doctor of Study of Art,
Head of the Design Department
State University of Trade and Economics,
(Kyiv, Ukraine) r.bezuhla@gmail.com

STRUCTURED PATHWAY FOR KEY VISUAL DESIGN: INTEGRATING CLA AND EXTENICS

The escalating demands of public aesthetic evolution have positioned key visual design as a critical medium for cultural dissemination and identity construction, yet conceptual development in this field continues to rely heavily on subjective intuition and fragmented inspiration, lacking systematic methodological support. To address this gap, this research constructs a structured, hybrid creative pathway for key visual design that integrates vertical semantic depth with horizontal quantitative evaluation. The proposed framework synergistically combines Causal Layered Analysis (CLA) from futures thinking – which deconstructs design propositions across four levels (litany, systemic causes, worldview/discourse, and myth/metaphor) to uncover layered cultural meanings – with the formalized, quantifiable modeling capabilities of Extenics Semantics, which translates abstract cultural and semantic factors into evaluable matter-element structures for objective comparison and selection. In the implementation phase, generative artificial intelligence (AIGC) is further incorporated to efficiently transform the selected high-value semantic concepts into diverse visual forms, thereby accelerating graphic realization. Applied to the key visual design task for the "Hiii Illustration International Illustration Award", this integrated methodology demonstrated its practical efficacy: through layered problem analysis, semantic factor extraction, quantitative evaluation via custom metrics (cultural relevance tx and cultural value weight ty), and AI-assisted visual generation, the framework systematically guided the development of a culturally resonant visual identity – centered on the metaphor of "stone" to symbolize resilience and uniqueness – while reducing arbitrary reliance on designer intuition. The study concludes that the combined application of CLA and Extenics Semantics not only enhances the logical coherence, evaluative transparency, and cultural depth of the design process but also establishes a replicable, structured pathway that balances creative inspiration with methodological rigor, offering a scientifically-grounded and operationally viable model for key visual design in complex cultural contexts.

Key words: Key visual design; Creative association; Causal layered analysis; Extenics Semantics; Generative artificial intelligence.

Жухе ЧЖАН,

orcid.org/0000-0002-6070-3731

аспірант кафедри графічного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) zhangruhe1984@qq.com

Руслана БЕЗУГЛА,

[orcid.org/ 0000-0003-1190-3646](https://orcid.org/0000-0003-1190-3646)

доктор мистецтвознавства,
завідувач кафедри дизайну
Державного торговельно-економічного університету
(Київ, Україна) r.bezuhla@gmail.com

СТРУКТУРОВАНИЙ ШЛЯХ ПРОЄКТУВАННЯ KEY VISUAL: ІНТЕГРАЦІЯ CLA ТА ЕКСТЕНІКИ

Зростання вимог до суспільної естетики перетворило ключовий візуальний дизайн на важливий засіб культурної комунікації та формування ідентичності. Однак концептуальне проектування в цій галузі досі значною мірою спирається на суб'єктивну інтуїцію та фрагментарне натхнення, бракуючи системної методології.

ної підтримки. Для подолання цього розриву в дослідженні запропоновано структурований гібридний творчий шлях, що поєднує вертикальну семантичну глибину з горизонтальною кількісною оцінкою. Запропонована модель синергетично інтегрує причинно-наслідковий багаторівневий аналіз (CLA) з інструментарію футурологічного мислення, який деконструє дизайнерські концепції на чотирьох рівнях (літання, системні причини, світогляд/дискурс та міт/метафора) для розкриття багатопланових культурних значень. Цей метод поєднується з формалізованими можливостями екстенсійної семантики, що трансформує абстрактні культурні та семантичні чинники в оцінювані структури предметно-елементного типу для об'єктивного порівняння та відбору. На етапі впровадження залучено генеративний штучний інтелект (AIGC) для ефективного перетворення обраних високоцінних семантичних концепцій у різноманітні візуальні форми, що прискорює графічну реалізацію. Практична ефективність інтегрованої методології була апробована під час розробки візуального рішення для міжнародної премії ілюстрації «Hiii Illustration International Illustration Award». Завдяки багаторівневому аналізу проблем, екстракції семантичних чинників, кількісній оцінці за допомогою спеціальних метрик (культурна релевантність t_x та вага культурної цінності t_y) та AI-асоційованій візуальній генерації, запропонована структура забезпечила системну розробку культурно-резонансної візуальної ідентичності. Центральним образом стала метафора «каменя» як символу стійкості та унікальності, що дозволило мінімізувати довільну залежність від інтуїції дизайнера. У висновках зазначено, що поєднання CLA та екстенсійної семантики не лише підвищує логічну послідовність, прозорість оцінювання та культурну глибину дизайну, а й формує відтворюваний структурований шлях, який балансує творче натхнення з методологічною строгістю. Це пропонує науково обґрунтовану та операційно спроможну модель для ключового візуального дизайну в складних культурних контекстах.

Ключові слова: ключовий візуальний дизайн; творча асоціація; причинно-наслідковий багаторівневий аналіз (CLA); екстенсійна семантика; генеративний штучний інтелект.

Problem Statement. Elevated aesthetic standards demand advanced key visual design, yet creative generation often relies on subjective inspiration without systematic methods. Limited time and resources hinder deep cultural interpretation.

This study integrates CLA and Extenics semantics to create a structured pathway, combining vertical analytical depth with horizontal quantitative support. Generative AI is further employed for efficient and diverse visual translation.

Analysis of research. Challenges and Requirements of Main Visual Design. Creating quality key visuals under tight deadlines is increasingly difficult. Relying solely on designer intuition is insufficient for complex demands (Zhou, J et al., 2024: 3). While intuition may yield immediate results, it often lacks lasting impact (Fu Zhiyong, Zhou Yuyao, 2017: 58). The absence of objective methodology leads to superficial replication (Gao Peng, 2024: 123). Systematic methods integrating semantic refinement and structural validation are needed to enhance coherence and depth, as individual inspiration is limited, especially in resolving brand-society semantic conflicts (Belfield, Petrescu, 2024: 8). Conceptual creation must engage cultural issues to endow designs with greater social value.

The Inspiration of Causal Analytic Hierarchy Process in Design. Causal Layered Analysis (CLA) (Inayatullah, 2008: 12) examines issues through litany, systemic causes, worldviews/discourse, and myths/metaphors, fostering cultural depth (Inayatullah, 2009: 25). Unlike trend-focused research, CLA critically reshapes social assumptions and structures (Slaughter, 1997: 15), distinguishing futures studies and activating designers' pluralistic cognition and imagination.

CLA enhances design education by improving spatial awareness (Haigh, 2016: 170). Futures-infused methods help designers consolidate perspectives and bridge feasibility with foresight (Xu, Lü, 2023: 30). CLA's layered framework guides from surface to deep dimensions, enabling engagement with complex challenges and exploration of philosophical, long-term impacts (Zhao, Zhang, 2023: 10).

CLA focuses on analysis over concrete solutions (MacGill, 2015: 60). Its metaphors often remain theoretical, resisting actionable translation (Riedy, 2008: 150). Despite design use, a clear path from insight to tangible expression is elusive (Lederwasch et al., 2011: 210). Integrating complementary methods is therefore essential to implement CLA insights.

The quantitative evaluation capabilities of Extenics semantics. Extenics semantics addresses the need for evaluable yet creative systems by formalizing abstract semantics into matter-element structures (Yang et al., 2016: 1510). Its application spans from translating regional symbols (Feng, Wu, 2024: 228) to innovating cultural imagery (Han et al., 2024: 225), confirming its viability in quantifying cultural elements for objective decision-making. Semantic quantification enhances transparency and reliability over expert judgment alone (Liu et al., 2022: 265), proving crucial for efficient evaluation and selection in time-constrained key visual design.

Extenics semantics' initial modeling lacks critical support in feature and criteria definition, requiring integration with cognitive methods to avoid formal detachment.

Integrating vertical semantic insight with horizontal quantitative evaluation. Key visual design necessitates a hybrid approach that transcends mere

subjectivity or rationality (Zheng, Fu, 2015: 82). Research demonstrates its practical potential by integrating Extenics semantics with methods such as eye-tracking (Hu et al., 2021: 90), user perception studies (Li et al., 2024: 218), and cultural abstraction (Liu et al., 2024: 1100). This study positions cultural semantics at the core, supported by quantitative tools and AI. CLA provides semantic depth, Extenics enables structured evaluation, and AI facilitates visual translation, collectively balancing creative insight with logical efficiency (Sanders, Shen, 2025: 6).

The purpose of the paper is to develop and validate a structured, hybrid methodological framework for key visual design by integrating Causal Layered Analysis (CLA) with Extenics. The study aims to bridge the gap between intuitive creative processes and systematic analytical methods, providing a pathway to deconstruct deep cultural meanings and transform them into quantifiable, objective design elements.

Presentation of the main material. The proposed key visual design solution, illustrated in Figure 1, comprises three principal phases with the following core components:

(1) Semantic Layering employs CLA to conduct four-level Problem Analysis and Semantic Extraction of the design theme;

(2) Semantic Modelling utilizes Extenics Semantics to quantify associative concepts generated across these layers, evaluating and identifying optimal creative directions;

(3) Collaborative Generation uses semantic factors as generative AI prompts, with outputs refined digitally to accomplish key visual design tasks.

This methodology establishes an integrated pathway from problem analysis to creative output, directly addressing over-reliance on intuition in conceptual development.

Phased Implementation Procedures and Concrete Execution

(1) Semantic Layering encompasses both Problem Analysis and Semantic Extraction. Problem Analysis collects and analyzes data to build a framework. Semantic Extraction applies CLA across four levels (Inayatullah, 2009: 12): Semantic Extraction applies CLA across Surface, Historical, Assumption, and Symbolic levels.

(2) Semantic Modelling includes Factor Extraction, structuring “problem-method-characteristic” insights, and Factor Evaluation, which quantifies and selects optimal concepts. Using Likert scales and the Extenics Semantics model, keywords are refined into factors and assessed along two dimensions: cultural relevance (t_x , 0–1) and cultural value weight (t_y , >1).

Following established methods (Li et al., 2024: 218), the T-value is derived from $t_x \times t_y$ (Eq. 1). Comparison of T-values identifies the highest-scoring factor across levels as the definitive creative solution.

$$T = t_x \cdot t_y$$

CLA provides a critical framework; Extenics Semantics enables quantitative comparability. Their integration shifts decision-making from intuition to logic and evidence.

(3) Collaborative Generation uses generative AI (AIGC) to train models with solution keywords, iteratively generating semantic-aligned image assets for a smart database. Digital software then refines graphics, color, and layout to realize the key visual identity.

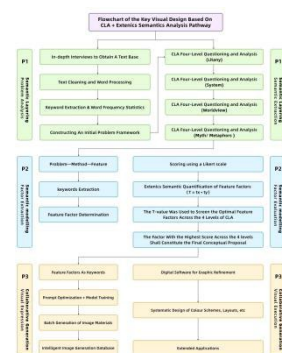


Fig. 1. Schematic Diagram of the key Visual Design Process Based on CLA+ Extensional Semantics

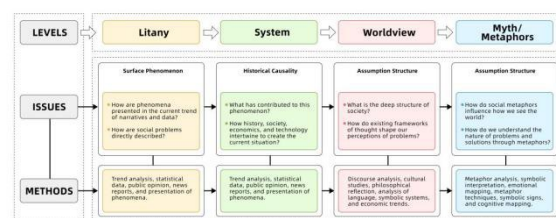


Fig. 2. Schematic Diagram of The Four Levels of Causal Layered Analysis (CLA)

Applied Practice of Key visual Design Integrating CLA and Extenics Semantics The "Hiii Illustration Award" case validated the "CLA + Extenics Semantics" method, defining its core task through interviews as visually expressing "discovering illustrators". CLA structured analysis across four levels to guide conceptual development.

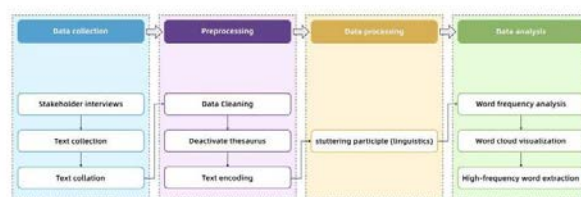


Fig. 3. Word Frequency Analysis and Flowchart

Table 1

Cultural Relevance Score Results for The Litany Layer

Feature Factor	Number of People							t_x
	1 Point	2 Point	3 Point	4 Point	5 Point	6 Point	7 Point	
Creative Journey	0	0	1	2	3	1	1	0.95
Expressiveness	0	1	1	2	2	2	0	0.94
Personal Style	0	1	2	3	2	0	0	0.79
Process Documentation	1	2	2	2	1	0	0	0.73
Influence	2	2	2	1	1	0	0	0.65
Multidimensional Eval	2	2	2	2	0	0	0	0.59
AI Assistance	2	3	1	1	1	0	0	0.52
Subjectivity	3	2	1	1	1	0	0	0.46

Table 2

Cultural Value Weighting Score Results for The Litany Layer

Feature Factor	Score					t_y
	D_1	D_2	D_3	D_4	D_5	
Creative Journey	3.00	3.85	3.00	3.00	4.00	3.37
Expressiveness	2.35	3.00	3.00	3.00	3.00	2.87
Personal Style	3.00	3.10	3.00	3.00	3.00	3.02
Process Documentation	3.00	2.00	2.00	3.00	3.00	2.60
Influence	2.00	2.00	2.00	3.00	2.00	2.20
Multidimensional Eval	1.50	2.00	2.00	2.00	2.00	1.90
AI Assistance	1.50	2.00	1.00	2.00	2.00	1.70
Subjectivity	1.00	2.00	1.50	1.00	2.00	1.50

Table 3

Problem, Methodology and Feature Factor Data for The Litany Layer

Problem (Design Question)	Proposed Method (Design Strategy)	Feature Keyword	T
How can the competition select <i>resilient</i> and <i>courageous</i> illustrators and works?	Optimize selection criteria, focusing on the creative journey behind the work.	Creative Journey	3.20
Should the competition emphasize the contestants' <i>artistic expressiveness</i> ?	Establish clear evaluation standards for expressiveness.	Expressiveness	2.70
How can contestants' <i>personal style</i> be reflected in the judging process?	Add personalized dimensions to the evaluation criteria.	Personal Style	2.38
Is it necessary to implement a mechanism for <i>recording the creative process</i> ?	Build an archival database of creation process videos.	Process Documentation	1.90
Should the illustrator's <i>social influence</i> be considered in judging?	Define influence metrics and guidelines to ensure fairness.	Influence	1.43
Must the judging criteria account for <i>multi-dimensional factors</i> ?	Construct a multi-faceted set of evaluation factors.	Multidimensional Evaluation	1.12
Should the judging process incorporate <i>AI-assisted scoring</i> ?	Develop an auxiliary scoring model trained by experts.	AI Assistance	0.88
How to reduce judging <i>subjectivity</i> and improve objective evaluation standards?	Increase quantitative methods and evidence-based scoring for objectivity.	Subjectivity	0.69

Table 4

Assessment Results for the Four-Level Final Feature Factors in CLA

CLA Layer	Selected Concept Description	t_x	t_y	Final Score T
Litany	Highlight illustrators' creative journeys	0.95	3.37	3.20
System	Emphasize creation process and personal motivation	0.98	3.49	3.42
Worldview / Discourse	Analyze symbolic meanings of resilience across cultures	0.92	3.51	3.23
Myth / Metaphor	Use "stone" as a metaphor for resilience and uniqueness	0.96	3.96	3.80

Layered Semantic Ideation and Conceptual Evaluation. Factor evaluation assigned cultural relevance (tx) and value weight (ty) scores, with “creative journey” (T = 3.20) ranking highest in the litany layer. Across all layers, the “stone” concept achieved the top T-value (3.80), selected as the final solution for symbolizing resilience and uniqueness—inspired by “collecting stones by the seashore.”

Core Graphic Creation and Key Visual Construction. AIGC generated “stone” images following myth/metaphor analysis (Figure 4). An “Alphabet Letter-texture Stone Library” was built (Figure 5), and selected “stones” were refined into the key visual (Figure 6). The system was finalized with adjustments (Figure 7).

Feedback confirmed the design as fresh and brand-aligned, demonstrating how human–AI collaboration enhances key visual design through structured evaluation.

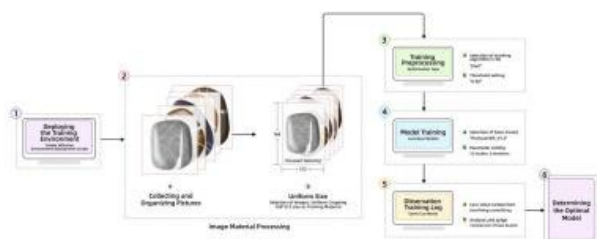


Fig. 4. Generative AI Design Process for "Stone" Images



Fig. 5. AIGC-Assisted "Alphabet Letter-texture Stone Library"



Fig. 6. Digital Design Process Based on Image Library Resources

Integrating CLA and Extenics Semantics enhances design clarity, addresses constraints, and provides a replicable model beyond intuition-based methods.

(1) Structured orientation: CLA links surface narratives to deep metaphors for traceable, logical concept generation.

(2) Evaluative transparency: Extenics Semantics quantifies creative factors for transparent, objective evaluation.

(3) Collaborative efficiency: Generative AI boosts creative speed and output diversity.

Despite structural and AI support, designers remain essential for problem definition, cultural interpretation, and refinement, ensuring balance and depth.



Fig. 7. Key Visual Poster and Extended Applications

Conclusions. This research synthesizes a multifaceted methodological framework that redefines the conceptual boundaries of key visual design by integrating Causal Layered Analysis (CLA), Extenics Semantics, and Generative AI (AIGC). The study advances the field from a paradigm of heuristic, intuition-based creation toward a systematic, evidence-based design epistemology.

Theoretical Integration and Methodological Synergy. The primary contribution of this work lies in the successful orchestration of vertical semantic deconstruction (CLA) and horizontal formal modeling (Extenics). By applying CLA, the design process transcends the superficial "litany" of visual trends, anchoring design solutions in deep-seated cultural myths and worldviews. The subsequent transition to Extenics provides a rigorous mathematical-logical structure, enabling the transformation of qualitative cultural metaphors into quantifiable matter-element models. This synergy ensures that the final visual output is not merely aesthetically coherent but is functionally aligned with complex socio-cultural narratives.

Objectification of the Creative Process. The proposed "Structured Pathway" significantly mitigates the volatility of "designer's block" and subjective bias. Through the formalization of design attributes into extenics-based elements, the methodology introduces a level of transparency and reproducibility previously absent in traditional creative workflows. The integration of AIGC within this controlled semantic environment demonstrates that generative technologies, when guided by structured human-derived logic, can serve as precision tools for high-fidelity conceptual visualization rather than unpredictable engines of random variation.

Practical Implication and Cultural Sustainability. The empirical application of the framework proves its efficacy in preserving cultural authenticity within contemporary visual communication. In an era of rapid digital globalization, this model offers a robust

mechanism for "cultural coding," ensuring that key visuals function as sophisticated carriers of identity rather than fragmented decorative assets.

Limitations and Future Horizons. Despite the enhanced objectivity provided by Extenics, the initial selection of core semantic primitives still retains a degree of dependence on the designer's interpretive expertise. To further advance this field, future research should explore the integration of Natural Language Processing (NLP) and Big Data analytics to automate the extraction of "litany" and "systemic causes" within the CLA phase. Additionally, expanding the applicability of this hybrid framework to multi-dimensional domains – such as interactive environment design and industrial product morphology – will be essential to validating its universality as a foundational design methodology.

BIBLIOGRAPHY

1. Belfield A., Petrescu D. Co-design, Neighbourhood Sharing, and Commoning Through Urban Living Labs. *CoDesign*. 2024. Vol. 20, № 1. P. 1–24. DOI: 10.1080/15710882.2023.2298810.
2. Feng D. Y., Wu Y. X. Diyu Research on the Extensional Semantic Translation of Visual Symbol Design of Regional Culture. *Packaging Engineering*, 2024. Vol. 45, № 24. P. 225–234. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2024.24.022.
3. Fu Z. Y., Zhou Y. Y. Design Transformation in the Era of Artificial Intelligence. *China Art*, 2017. № 10. P. 56–61.
4. Gao P. The Future of Design. *International Journal of Social Sciences (Chinese Edition)*, 2024. Vol. 41, № 02. P. 6–7, 11, 120–127.
5. Haigh M. Fostering Deeper Critical Inquiry with Causal Layered Analysis. *Journal of Geography in Higher Education*, 2016. Vol. 40, № 2. P. 164–181. DOI: 10.1080/03098265.2016.1141185.
6. Han D. N., Chen X. J., Zhao Y. Y. Research on the Design Translation of Mongolian Bowed String Instruments Based on the Integration of Extensional Semantics and Cultural Genes. *Packaging Engineering*, 2024. Vol. 45, № 20. P. 251–262. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2024.20.023.
7. Hu S., Jia Q., Wang Y. C., Dong L. L., Luo Y. M. Research on the Redesign of Traditional Cultural Symbols Based on Eye Movement Experiments and Extensional Semantics. *Decoration*, 2021. № 08. P. 88–91. DOI: 10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2021.08.020.
8. Inayatullah S. Six Pillars: Futures Thinking for Transforming. *Foresight*, 2008. Vol. 10, № 1. P. 4–21. DOI: 10.1108/14636680810855991.
9. Inayatullah S. Causal Layered Analysis: an Integrative and Transformative Theory and Method. *Futures Research Methodology*. 2009. Version 3.0. The Millennium Project. P. 1–52.
10. Lederwasch A., Mason L., Daly J., Prior T., Giurco D. A Visual for Mining and Minerals: Applying Causal Layered Analysis and Art. *Journal of Futures Studies*, 2011. Vol. 15, № 4. P. 203–224. DOI: 10.2906/JFS.2011V15N4P203.
11. Li M., Zhang H. Y., Hao Y. P., Jia Q., Zhang X., Meng G. D. Research on the Redesign of Huangmei Peach Blossom Based on Extensional Semiotics and Eye Movement Experiments. *Packaging Engineering*, 2024. Vol. 45, № 10. P. 213–224. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2024.10.023.
12. Liu L. L., Cai Y. X., Duan J. J. Research on the Design of Grand Canal Cultural and Creative Products Based on Extensional Semantics. *Packaging Engineering*, 2022. Vol. 43, № 24. P. 262–268, 301. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2022.24.030.
13. Liu Z. M., Hong W., Long R., Zhu Y., Zhang X. Y. Research on Automatic Generation and Application of Ruyuan Yao Embroidery Based on Self-attention Mechanism. *Journal of Graphics*, 2024. Vol. 45, № 05. P. 1096–1105. DOI: 10.11996/JG.j.2095-302X.2024051096.
14. MacGill V. Unravelling the Myth/Metaphor Layer in Causal Layered Analysis. *Journal of Futures Studies*, 2015. Vol. 20, № 1. P. 55–68. DOI: 10.6531/JFS.2015.20(1).
15. Riedy C. An Integral Extension of Causal Layered Analysis. *Futures*, 2008. Vol. 40, № 2. P. 150–159.
16. Sanders E. B. N., Shen Y. Direct vs. Remote Data Collection Methods in Co-Design: Navigating the Evolving Landscape. *CoDesign*, 2025. Vol. 21, № 1. P. 1–15. DOI: 10.1080/15710882.2025.2472172.
17. Slaughter R. A. Developing and applying strategic foresight. *ABN Report*, 1997. Vol. 5, № 10. P. 13–27.
18. Xu P. K., Lü J. F. Fenghuo Mars Travel Spaceship. *Design*, 2023. № 14. P. 30–31. DOI: 10.20055/j.cnki.1003-0069.000943.
19. Yang C. Y., Cai W., Tu X. Y. Research, Application and Development of Extenics. *Systems Science and Mathematical Sciences*, 2016. Vol. 36, № 9. P. 1507–1512.
20. Zhao L., Zhang R. H. Chinese Insight from a Global Perspective: The Design Philosophy of Chen Hanmin. *Hunan Packaging*, 2023. Vol. 38, № 5. P. 9–12. DOI: 10.19686/j.cnki.issn1671-4997.2023.05.003.
21. Zheng Y. S., Fu Z. Y. System Redesign of Design Workshops Based on the "4I" Concept. *Decoration*, 2015. № 8. P. 81–83. DOI: 10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2015.08.037.
22. Zhou J., Li R., Tang J., Tang T., Li H., Cui W., Wu Y. Understanding nonlinear collaboration between human and AI agents: A co-design framework for creative design. In: *Proceedings of the 2024 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. 2024. ACM. P. 1–16. DOI: 10.1145/3613904.3642812

REFERENCES

1. Belfield A., Petrescu D. (2024) Co-design, neighbourhood sharing, and commoning through urban living labs. *CoDesign*, Vol. 20, № 1. P. 1–24. DOI: 10.1080/15710882.2023.2298810
2. Feng D. Y., Wu Y. X. (2024) Diyu Wenhua de Shijue Fuhao Sheji Ketuo Yuyi Zhuanyi Yanjiu. [Research on the Extensional Semantic Translation of Visual Symbol Design of Regional Culture] *Packaging Engineering*, Vol. 45, № 24. P. 225–234. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2024.24.022 [in Chinese].
3. Fu Z. Y., Zhou Y. Y. (2017) Ren Gong Zhi Neng Shi Dai de Sheji Bian Ge. [Design Transformation in the Era of Artificial Intelligence] *China Art*, № 10. P. 56–61 [in Chinese].
4. Gao P. (2024) Sheji de Weilai. [The Future of Design] *International Journal of Social Sciences (Chinese Edition)*, Vol. 41, № 02. P. 6–7, 11, 120–127 [in Chinese].
5. Haigh M. (2016) Fostering deeper critical inquiry with causal layered analysis. *Journal of Geography in Higher Education*, Vol. 40, № 2. P. 164–181. DOI: 10.1080/03098265.2016.1141185
6. Han D. N., Chen X. J., Zhao Y. Y. (2024) Ji Yu Ketuo Yuyi Yu Wenhua Ji Yin Rong He de Menggu Zu La Xian Yue Qi Sheji Zhuan Yi Yanjiu. [Research on the Design Translation of Mongolian Bowed String Instruments Based on the Integration of Extensional Semantics and Cultural Genes] *Packaging Engineering*, Vol. 45, № 20. P. 251–262. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2024.20.023 [in Chinese].
7. Hu S., Jia Q., Wang Y. C., Dong L. L., Luo Y. M. (2021) Ji Yu Yan Dong Shi Yan He Ke Tuo Yu Yi de Chuan Tong Wen Hua Fu Hao Zai She Ji Yan Jiu. [Research on the Redesign of Traditional Cultural Symbols Based on Eye Movement Experiments and Extensional Semantics] *Decoration*, № 08. P. 88–91. DOI: 10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2021.08.020 [in Chinese].
8. Inayatullah S. (2008) Six pillars: futures thinking for transforming. *Foresight*, Vol. 10, № 1. P. 4–21. DOI: 10.1108/14636680810855991
9. Inayatullah S. (2009) Causal layered analysis: An integrative and transformative theory and method. In: Glenn J., Gordon T. (eds.). *Futures Research Methodology. Version 3.0. The Millennium Project*. P. 1–52
10. Lederwasch A., Mason L., Daly J., Prior T., Giurco D. (2011) A visual for mining and minerals: applying causal layered analysis and art. *Journal of Futures Studies*, Vol. 15, № 4. P. 203–224. DOI: 10.2906/JFS.2011V15N4P203
11. Li M., Zhang H. Y., Hao Y. P., Jia Q., Zhang X., Meng G. D. (2024) Ji Yu Ke Tuo Fu Hao Xue He Yan Dong Shi Yan de Huang Mei Tao Hua Zai She Ji Yan Jiu. [Research on the Redesign of Huangmei Peach Blossom Based on Extensional Semiotics and Eye Movement Experiments] *Packaging Engineering*, Vol. 45, № 10. P. 213–224. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2024.10.023 [in Chinese].
12. Liu L. L., Cai Y. X., Duan J. J. (2022) Ji Yu Ke Tuo Yu Yi de Da Yun He Wen Hua Chuang Yi Chan Pin She Ji Yan Jiu. [Research on the Design of Grand Canal Cultural and Creative Products Based on Extensional Semantics] *Packaging Engineering*, Vol. 43, № 24. P. 262–268, 301. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2022.24.030 [in Chinese].
13. Liu Z. M., Hong W., Long R., Zhu Y., Zhang X. Y. (2024) Research on automatic generation and application of Ruyuan Yao embroidery based on self-attention mechanism. *Journal of Graphics*, Vol. 45, № 05. P. 1096–1105. DOI: 10.11996/JG.j.2095-302X.2024051096
14. MacGill V. (2015) Unravelling the myth/metaphor layer in causal layered analysis. *Journal of Futures Studies*, Vol. 20, № 1. P. 55–68. DOI: 10.6531/JFS.2015.20(1).A55
15. Riedy C. (2008) An integral extension of causal layered analysis. *Futures*, Vol. 40, № 2. P. 150–159
16. Sanders E. B. N., Shen Y. (2025) Direct vs. remote data collection methods in co-design: Navigating the evolving landscape. *CoDesign*, Vol. 21, № 1. P. 1–15. DOI: 10.1080/15710882.2025.2472172
17. Slaughter R. A. (1997) Developing and applying strategic foresight. *ABN Report*, Vol. 5, № 10. P. 13–27
18. Xu P. K., Lü J. F. (2023) Ying Huo Hao Huo Xing Lv Hang Fei Chuan. [Fenghuo Mars Travel Spaceship] *Design*, № 14. P. 30–31. DOI: 10.20055/j.cnki.1003-0069.000943 [in Chinese].
19. Yang C. Y., Cai W., Tu X. Y. (2016) Ke Tuo Xue de Yan Jiu, Ying Yong Yu Fa Zhan. [Research, Application and Development of Extensics] *Systems Science and Mathematical Sciences*, Vol. 36, № 9. P. 1507–1512 [in Chinese].
20. Zhao L., Zhang R. H. (2023) Quan Qiu Shi Ye Xia de Zhong Guo Dong Jian: Chen Hanmin de She Ji Zhe Xue. [Chinese Insight from a Global Perspective: The Design Philosophy of Chen Hanmin] *Hunan Packaging*, Vol. 38, № 5. P. 9–12. DOI: 10.19686/j.cnki.issn1671-4997.2023.05.003 [in Chinese].
21. Zheng Y. S., Fu Z. Y. (2015) Ji Yu 4I Gainian de Sheji Workshop Xitong Zai Sheji. [System Redesign of Design Workshops Based on the "4I" Concept] *Decoration*, № 8. P. 81–83. DOI: 10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2015.08.037 [in Chinese].
22. Zhou J., Li R., Tang J., Tang T., Li H., Cui W., Wu Y. (2024) Understanding nonlinear collaboration between human and AI agents: A co-design framework for creative design. In: *Proceedings of the 2024 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. ACM. P. 1–16. DOI: 10.1145/3613904.3642812

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)



Оксана ЧУЄВА,*orcid.org/0000-0002-1877-5010*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) *aksanas@gmail.com*

БЕЗПЕРЕРВНА ЛІНІЯ В СЕРІЇ ПЛАКАТІВ, ПРИСВЯЧЕНИХ ДНЮ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЕМНОСТІ

В статті розглядаються можливості лінійної графіки та прийому безперервної лінії на прикладі авторського проєкту по створенню серії плакатів до Дня писемності України. Графічний дизайн сьогодні є одним із найефективніших інструментів, що встановлює візуальну комунікацію та транслює культурні цінності в суспільство. В роботі акцентовано на постійному оновленні візуальної мови та художніх практик, особливо під впливом технологічного розвитку і пошуку нових засобів виразності в мистецтві плакату. Обґрунтовано звернення до прийому безперервної лінії як сучасного проєктно-художнього підходу, в якому поєднуються зображувальна мінімалістичність, стислість та символічність, що дозволяє швидко сприймати візуальне повідомлення. Висока символічність зображень особливо ефективна у плакатному дизайні, де важливими складовими є швидке привернення та утримання уваги і формування певного емоційного впливу на глядача. Побіжно проаналізовано витoki графіки як засобу візуальної комунікації від наскельних малюнків до сучасного цифрового формату зображень. Підкреслено, що саме лінія є первинним формотворчим елементом в мистецтві. Розглянуто погляди на лінію в працях видатних дослідників минулого століття, зокрема в авангардному мистецтві та оглянуто роботи сучасних українських науковців. Визначено, що техніка безперервної лінії має багатовікове історичне підґрунтя: від складних гравюр Клода Меллана (Claude Mellan) до лаконічних начерків та малюнків Пабло Пікасо (Pablo Picasso). Відслідковано, що у XX-XXI століттях *one line art* набув нового розвитку завдяки цифровим технологіям. Сучасні дизайнери та студії активно просувають цей графічний прийом в різні види рекламної та друкованої продукції і плакатному мистецтві. В статті презентовано авторський плакатний проєкт, який виконано в техніці безперервної лінії, присвячений видатним постатям української літератури. Композиційна цілісність серії досягається ефектом «руху» від одного плакату до іншого, що формує візуальний наратив: переплетення ліній символізує тяглість історії та спадковість культурних традицій. Доведено, що безперервна лінія (*one line art*) є сучасним ефективним інструментом формування зображувальної мови плакатів. Проєкт виконує не лише естетичну, а й просвітницьку функцію і може бути важливим при роботі в різних соціальних проєктах.

Ключові слова: графічний дизайн, серія плакатів, безперервна лінія, візуальні повідомлення, українська культура.

Oksana CHUIEVA,*orcid.org/0000-0002-1877-5010*

PhD in Art Studies,

Associate Professor at the Department of Graphic Design

Kyiv National University

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

A CONTINUOUS LINE IN A SERIES OF POSTERS DEDICATED TO UKRAINIAN WRITING DAY

This article explores the possibilities of line art and the use of continuous lines, using the author's project to create a series of posters for Ukrainian Literacy Day as an example. Today, graphic design is one of the most effective tools for establishing visual communication and conveying cultural values to society. The work emphasizes the constant renewal of visual language and artistic practices, particularly under the influence of technological development and the search for new means of expression in poster art. The use of the continuous line technique is justified as a contemporary design and artistic approach that combines visual minimalism, conciseness, and symbolism, allowing for the rapid perception of the visual message. The high symbolism of images is particularly effective in poster design, where key components include quickly capturing and holding attention and creating a specific emotional impact on the viewer. The origins of graphic art as a means of visual communication – from cave paintings to modern digital image formats – are briefly analyzed. It is emphasized that the line is the primary formative element in art. Perspectives on the line in the works of prominent researchers of the past century, particularly in avant-garde art, are examined, and the works of contemporary Ukrainian

scholars are reviewed. It is determined that the technique of the continuous line has a centuries-old historical foundation: from the complex engravings of Claude Mellan to the laconic sketches and drawings of Pablo Picasso.

It has been observed that in the 20th and 21st centuries, one-line art has undergone a new phase of development thanks to digital technologies. Contemporary designers and studios are actively promoting this graphic technique in various types of advertising and print materials, as well as in poster art. This article presents an original poster project created using the continuous line technique, dedicated to prominent figures in Ukrainian literature. The compositional integrity of the series is achieved through the effect of "movement" from one poster to another, which forms a visual narrative: the intertwining of lines symbolizes the continuity of history and the inheritance of cultural traditions. It is demonstrated that the continuous line (one-line art) is a modern and effective tool for shaping the visual language of posters. The project serves not only an aesthetic but also an educational function and can be valuable when working on various social projects.

Key words: *graphic design, poster series, continuous line, visual messages, Ukrainian culture.*

Постановка проблеми. Графічний дизайн – це вид мистецтва, завдяки якому в суспільстві відбувається постійна комунікація. Графіка, графічні рішення оточують нас всіх буквально скрізь: знаки навігації, пакування, рекламні, соціальні, театральні плакати, банери тощо. Протягом віків та тисячоліть відбувається постійна зміна процесів, що впливають на формування зображувальної мови, яка оновлюється та збагачується і технологіями і художніми інструментами. Сучасний графічний дизайн є дієвим засобом формування візуального контенту, який удосконалюється та переосмислюється. Особливе місце займає плакатне мистецтво, яке завдяки своїй лаконічності та інформативності, вагомо впливає на суспільну свідомість. В умовах невинного розвитку цифрових технологій виникає потреба в оновленні візуальної мови та переосмисленні вже усталених, традиційних зображувальних засобів за для встановлення та утримання ефективної комунікації з глядачами.

Техніка безперервної лінії є одним з таких засобів. Завдяки лаконізму та високому рівню асоціативності дозволяє створювати яскраві візуальні образи, а з розвитком діджиталізації, її можливості розширюються та стають більш різноманітними. У цьому контексті важливим є осмислення можливостей безперервної лінії як засобу для створення цілісної серії плакатів, присвячених видатним постатям української літератури та значенню мови як основи національної ідентичності.

Тож, представлений в статті проєкт, спрямований на підвищення авторитету української літератури за допомогою ефективних методів графічного дизайну, що наочно демонструє внесок видатних українських авторів у літературну традицію країни. Завдяки розумному використанню знань про композицію, колір та типографіку, проєкт має зацікавити аудиторію, викликати емоційну реакцію та спонукати до подальшого вивчення української літератури. За допомогою художніх прийомів графіки, серія плакатів ефективно пред-

ставляє візуальне повідомлення виконане в сучасній графічній техніці та встановлює комунікацію з потенційною аудиторією.

Отже, проблема дослідження полягає у виявленні художньо-комунікативного потенціалу безперервної лінії в плакатному дизайні та визначенні її ролі у формуванні сучасного візуального образу української літературної спадщини. Представлений проєкт успішно створює візуально захоплюючу серію плакатів, які не лише прославляють українську літературу, але й сприяють культурній обізнаності та вшановують внесок відомих українських письменників. Проєкт слугуватиме нагадуванням про значення мови та писемності візуалізуючи сучасною графічною мовою нагальну потребу у збереженні суспільних цінностей.

Попри значну кількість наукових праць, присвячених композиційним властивостям лінії та їхньої ролі у формуванні художніх образів в мистецтві та рекламі, питання щодо застосування прийому безперервної лінії в плакатному дизайні (серії плакатів зокрема) культурно-просвітницького спрямування досі не отримало достатнього висвітлення.

У наявних дослідженнях з цього питання основна увага приділяється лінії як первинному елементу в мистецтві, її декоративно-конструктивним характеристикам та емоційно-виражальним можливостям в класичному мистецтві (рисунок, архітектура), в мистецтві авангарду та в сучасному цифровому моделюванні. Але, недостатньо досліджено та розкрито потенціал техніки безперервної лінії як мінімалістичного інструменту графічної мови у створенні цілісної серії візуальних повідомлень, в яких окремі композиції (плакати) і смисловими зв'язками та графічною мовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Графічна складова є основною в створенні будь-яких візуальних звернень. З самого початку формування мистецтва графіки було пов'язане з життям людини. Походження графіки можна простежити на примітивних графічних символах, таких як ста-

родавні наскельні малюнки та тотемні візерунки. Про це П. Білецький розповідає в книзі «Мова образотворчого мистецтва» (Білецький, 1973). Автор описує різні етапи розвитку первісного мистецтва, чітко розділяючи реалістичний живопис на повідомлення, що містять багато інформації, і на спрощені знаки та символи, що скорочують опис тих чи інших явищ у житті первісних людей. Автор вважає, що символічні зображення часів палеоліту є початком становлення проєктної лінійної графіки. Ця графіка вже тоді була засобом комунікації, спілкування, вираження емоцій та усвідомлення певних процесів.

Лінія є відмінною рисою мистецтва графіки, та одним із складових візуальних елементів. Протягом історії мистецтва художники створювали впливові мистецькі проєкти, використовуючи лінію як основний засіб художнього вираження. Окремі лінії різного характеру та безперервні смуги можуть викликати сильні емоції, коли вони перетинаються, в'ються чи хаотично розміщені по паперу, полотну чи іншій поверхні.

Декоративні можливості лінійної графіки розглядав Уільям Хогарт (William Hogarth) в роботі «Аналіз краси» (Hogarth & Paulson, 1997) розділивши їх на два види – прямі та зігнуті. Останнім за його спостереженнями притаманна більша декоративність. На думку художника та теоретика У. Керна, саме гнучкі декоративні лінії найбільш активно формують композиції і яскравим прикладом є роботи видатного графіка Обрі Бердслея (Aubrey Beardsley) (Crane, 1917).

До наукових робіт, що досліджували лінійну графіку можна віднести насамперед дослідження учня Миколи Мурашка Василя Кандинського. В роботі «Крапка і лінія на площині» (Kandinske, 1928). Класик абстракціонізму та викладач в школі «Баухауз» (Bauhaus) сформулював теоретичні положення, що ґрунтуються на власному творчому досвіді та є важливою складовою в розумінні не тільки абстрактного мистецтва, а й розумінню мистецтва ХХ століття. В. Кандинський дає визначення поняттю лінія та її виникненню внаслідок руху крапки, на яку мають вплив сили ззовні, які створюють різні зображення.

Тобто, виникнення лінійної графіки на межі ХІХ-ХХ ст. тісно пов'язано з лінійним начерком, рисунком, який лежить в основі художнього твору та «є початковим інструментом зображення та передачі візуальної інформації» (Лисенко-Ткачук, 2021) і саме в цей період графіка стала окремим, самостійним видом мистецтва і одразу зазнала радикальних змін від футуристів, кубістів, абстракціоністів та інших «-істів». Початком ХХ

століття датується перший однолінійний малюнок Пабло Пікассо, в якому фізичний об'єкт зазнав лінійної формалізації, але зберіг всі характерні для нього ознаки (Gemmeke, 1918). Розвиток лінії у творчості Пабло Пікассо можна визначити як «найвища культура графічних ліній». Лінія – мінімальний засіб, яким володіє художник. Лінійне мистецтво, розквіт якого припав на початок ХХ-го століття можна охарактеризувати висловом Анрі Матісса (Henri Matisse): «Лінія точна, в одну товщину й одного напруження, в'ється, нібито нитка, означає переважно контур і дещо всередині силуєту». Ці слова стали принципом його графічних робіт, в яких лінія зазнала максимального спрощення на базі попередніх начерків та малюнків (Лисенко-Ткачук, 2021).

Дослідженню лінії в мистецтві українських авангардистів присвячена стаття Ю. Майстренко-Вакуленко «Лінія в мистецтві авангарду» (Майстренко-Вакуленко, 2020). В роботі проаналізовані дослідження теоретиків українського авангарду щодо «розуміння лінії як одного з первинних формотворчих елементів мистецтва» на прикладах робіт М. Бойчука та його послідовників. Взагалі, представники авангарду, його різних течій визнавали лінію основним елементом мистецького твору

Аналізу здобутків неопластичного стилю присвячена стаття харківських дослідників Вергунова С., Вергунової Н. та Левадного О., зокрема проаналізовано полотна Піта Мондріана (Piet Mondriaan) різного періоду. Саме перетин вертикальних та горизонтальних ліній визначив розвиток графічного дизайну на певний проміжок часу (Вергунова, Вергунов & Левадний, 2021). А вже лаконічний швейцарський мінімалізм 1950-1970 років задекларував положення про розміщення складових композиції по математичній (Meggs & Purvis, 2011).

Тему ліній, лінійних фігур та лінійних рисунків архітектурних споруд і ландшафтів як основних елементів роботи і творчості дизайнерів середовища, вивчає сучасний архітектор і дизайнер, засновник київської школи лінійного малюнка – професор А. Жирнов (Жирнов, 1995). У своїй науковій праці «Значення предметного світу в походженні фігур дизайну» визначає, що форми лінійного твору з часом ускладнюються та варіюються. Лінії є основою малювання і самі по собі є потужним інструментом. Використання різних типів ліній: безперервних, ламаних, вертикальних, зубчастих і горизонтальних, – кардинально змінює психологію твору мистецтва, сильно впливаючи на глядача.

Також про умовність лінійних зображень та новітні засоби проектної графіки та комп'ютерне моделювання писали М. Яковлев (Яковлев, 2011) та Л. Давиденко (Давиденко, 2014). З розвитком комп'ютерних технологій лінійні зображення з «замкненим контуром» стали необхідними для побудови 3D-моделей, тобто лінійні начерки та креслення зазнають певних емуляцій для роботи з 2D та 3D зображеннями (Chansri & Koomsap, 2012). Цей напрямок розвитку лінійних зображень зазнає найбільшого впливу сучасних технологій.

Мета статті. Головною метою нашого дослідження є виявлення художньо-комунікативного потенціалу техніки безперервної лінії в дизайні серії плакатів на прикладі авторської розробки присвяченої Дню писемності України як засобу популяризації нашої літературної спадщини та мови.

Методи дослідження ґрунтуються на комплексному поєднанні двох підходів: мистецтвознавчого та проектного. Таке поєднання є типовим у сфері досліджень графічного дизайну та плакатному мистецтві зокрема і обґрунтовує ефективність застосування обраної графічної техніки. Також застосовано історико-мистецтвознавчий метод для аналізу розвитку лінійної графіки в образотворчому мистецтві та композиційний аналіз для виявлення композиційних побудов: балансу, акцентів, поєднання з тестом.

Виклад основного матеріалу. Лінійний метод зображення залишається активним видом мистецтва і входить до складу різних художньо-графічних технік не тільки у навчанні малюванню, а й у проектній роботі. Тож для означеної нами теми цікавим буде дослідити напрям лінійного малюнку який має більш сучасну назву – «лінійне мистецтво» на прикладах їх застосування/використання у плакатному мистецтві.

Як правило, однолінійні малюнки монохромні і не мають кольорів, дрібних деталей і зовсім відсутні градієнти. Краса та своєрідність цих зображень у просторі формату, який глядач сприймає індивідуально, а візуально «заплутані» композиції стимулюють уяву глядачів. Це ще один з засобів переосмислення навколишнього світу, що має спрямовувати нашу на сприйняття найголовніше. Лінійні малюнки, як правило, є узагальненим, легким та світлим не зважаючи на рух лінії по площині. Автору таких робіт необхідно при побудові композицій вирішувати де лінія почнеться і де має закінчитися, при цьому створюючи певний об'єкт чи образ. Вибір напрямку створення таких композицій не може бути довільним, а навпаки бути послідовним, логічним для зручності сприйняття і для донесення ідеї роботи глядачами. Адже об'єкт,

створений лише завдяки перетинам та вигинам ліній, буде достатньо умовним, що вимагатиме від глядача достатньо креативного сприйняття побаченого і творчого інтерпретування теми.

Безперервне лінійне мистецтво – це вид мистецтва, у якому ескізи, картини та інші роботи можна створювати, не відриваючи олівця чи пензля від робочої поверхні. Це означає, що намальовані лінії не перериваються, а створюються безперервним потоком. Такий прийом дозволяє створювати лініями не тільки цікаві образи, а й смислові акценти. Особливістю зображень створених безперервною лінією є те, що з їх допомогою можна створювати різноманітні композиції від мінімалістичних до дуже складних з ефектами поп-арту. Але графічні повідомлення створені безперервною лінією зазвичай відрізняються саме лаконічним дизайном, що складається з однієї або кількох ліній, які формують зображення. Важливою складовою таких композицій є утримання балансу між кількістю деталей та загальним обсягом зображення на форматі, щоб забезпечити читабельність та сприйняття загального меседжу (Білецький, 1973).

Вважається, що першим автором роботи, в якій застосовано прийом «безперервної лінії» був французький художник та гравер Клод Меллан (Claude Mellan). У 1649 році він зобразив обличчя Христа, в якому безперервна лінія починається з кінчика носу і створює вкрай складне зображення, в якому об'єм формується завдяки повітряні перспективі.

Найвідомішими послідовниками цього лаконічного стилю є Пабло Пікассо та Анрі Матісс. Вони перетворили лінійні малюнки на лаконічні емоційні зображення, що стали відзнакою свого часу.

Цікавими роботами в цій стилістиці є авторські та трохи сюрреалістичні ілюстрації Жана Кокто (Jean Cocteau) до роману «Жахливі діти» (Les Enfants terribles), книги «Опіум: Щоденник одужання» (Opium) та самими відомими малюнками є начерки-ілюстрації до роману «Біла книга» (Le Livre blanc). Можна навіть відзначити їх особливість – лінії в цих зображеннях трохи нервові, вони наче вібрують чи то танцюють.

Сьогодні техніка One Line Art відродилась завдяки розвитку графічних технологій та діджиталізації творчих процесів. Графічні редактори дозволяють художникам виправляти похибки навіть у пошукових варіантах.

Одними з найвідоміших майстрів лінійного мистецтва є французький дуєт «Differantly», коротко DFT. В їхньому портфоліо роботи для таких брендів як Adidas, Nike і Nissan. Декон-

струюючи складні рекламні образи мінімалістичні лінійні зображення автори зосереджують увагу споживача на рекламному (Barea, 2022). На відміну від DFT Кеті Ачесон Вулфорд (Katie Acheson Wulford) працює з більш складними лінійним зображеннями, в яких завжди відчувається «ручний, прикладний» стиль, дотик руки автора. Так само, цікаво та захоплюючі виглядають роботи Notion – студія дизайну в Новій Зеландії, Flowsofly, Mira Лу (Mira Lou), Моні, які вже мають ім'я в сучасному мистецькому просторі та армію наслідувачів. Керівник студії Notion Айван Чжао (Ivan Zhao) декларує: зрештою, який сенс у мистецтві, якщо воно не допомагає людям. Якщо це не викликає емоцій. Якщо це не кидає виклик мисленню» (Barea, 2022).

Завдяки своїй лаконічності, ємкості та функціональності однолінійні зображення стали популярними в царині плакатного мистецтва та успішно вирішують цілу низку завдань, серед яких основним є привернення уваги аудиторії до заявленої у візуальному зверненні проблеми. Плакати мають не тільки на мить зупинити око глядачів, а й захоплювати їх емоційно і зацікалювати. Ще одним завданням є швидка передача повідомлень. Коли погляд глядача зафіксував зображення, воно повинне передати необхідну інформацію та здійснити процес критичного мислення щодо втіленої/зображеної теми. Для вирішення таких задач означений тип графіки, однолінійні малюнки підходить найкраще: проста символіка зображення в поєднанні з коротким текстом дозволять швидко сприйняти/донести повідомлення глядачеві.

Важливим фактором у формуванні загальної композиції плакатів відіграє графічна експресія. Під цим терміном розуміється стилізація основних компонентів за допомогою несподіваних композиційних рішень, але експресія в рекламних зверненнях має місце і в загальній ідеї. Для багатьох споживачів/глядачів однолінійні, безперервні зображення є відхиленням від стереотипів у відтворенні певних фізичних об'єктів та є інноваційним графічним засобом і можливо навіть технікою виконання. Тобто, однолінійна графічна мова, має інтегруватись в процес сприйняття повідомлення та здійснювати запрограмований вплив на споживача за для отримання бажаного результату.

Технологія виконання плакатів із суцільною лінією може бути різною: простою або складною; зображення можуть бути відкритим або закритим; графіка «ручною» чи цифровою. Характер ліній також варіюється і може бути виконаний лінією однієї товщини чи з потовщенням на обра-них автором ділянках зображення; гладенькою або

шорсткою (в залежності від матеріалу яким працює автор); зображення можуть мати або гострі кути або виконані суцільно гнучкими лініями.

Етапність виконання також у кожного автора різна – у когось проста і по ній можна відстежити як вона проходить скрізь всю область малювання, у інших «заплутана» з великою кількістю перетинів та деталей самого об'єкту. Але головним залишається виглядати як суцільна безперервна лінія.

Щоб створити плакат із зображенням об'єктів відтворених у вигляді безперервної лінії, можна використовувати різні матеріали, такі як олівці, фломастери, кулькові ручки або векторний графічний редактор, наприклад, Adobe Illustrator або Inkscape. В роботі над проектом який ми презентуємо зображення створювалися у векторній графіці (Adobe Illustrator), оскільки векторні файли мають високу роздільну якість і їх можна масштабувати без втрати якості у будь-якому розмірі. Також за допомогою векторної графіки можна легко додавати/підбирати текстовий супровід. Ручна, авторська графіка була використана нами при створенні пошукових начерків і потребувала подальшого оцифрування зображення.

Серія плакатів до Дня писемності України було створено з використанням прийому «безперервної лінії» і саме тому зображення корифеїв нашої літератури виглядають більш сучасними. Проект, присвячений Дню писемності України було виконано як кваліфікаційну роботу рівня «Бакалавр» Діанною Шаталіною, здобувачкою Київського університету культури по кафедрі графічного дизайну та ІТ, під керівництвом Чуєвої Оксани. Створена серія плакатів має нагадувати про минуле та сьогодення мови і писемності України. Дослідниця Видайчук Т. зазначає, що мова впливає на формування знань про становлення і розвиток писемної літературної мови, про пам'ятки української мови і писемності, про ентоніми щодо українців як засіб політичної та національної ідентифікації, про українську мову на мовній карті світу (Видайчук, 2022). Знаходячись у стані безперервного розвитку, мова допомагає зберегти нашу культуру і підтримувати національну самосвідомість.

В серії плакатів представлені видатні постаті різного періоду української писемної культури, які стали символами нації: Леся Українка, Ольга Кобилянська, Олександр Довженко, Олесь Гончар, Василь Стус та Ліна Костенко. На плакаті кожного з обраних діячів є їх висловлювання про мову які вже є афоризмами, адже вони вкрай лаконічно та глибоко визначають значущість мови для людини і суспільства.

Загальна ідея серії полягає в тому, що лінії, немов нитки, формують зображення перетина-



Рис. 1. Серія плакатів до Дня писемності України. Авторка: Діана Шаталіна

ючись одна між одною, і тим самим створюють цілісний візуальний портретний ряд. Ми використали «відкритий» рух лінійного зображення. Переpletені лінії ніби рухаються починаючи з першого до останнього плакату, розмотуючи клубки чорних та червоних ниток, демонструючи спільність та взаємопов'язаність всіх зображень в серії. Такий прийом символізує рух історії та візуально натякає на нитки та кольори традиційної української вишивки. Червоний та чорний кольори мають важливе значення в українській культурі та історії. Ці кольори є символом багатьох важливих історичних подій та культурних традицій України, а червоний колір ще й додає акцентів на кожному зображенні.

У кожній постаті на плакаті є свій акцент кольором. Наприклад, в композиції з Ліною Костенко, нами обрана цитата про мову з акцентом на слові «мова» і було вирішено виділити червоним губи Ліни Костенко. Адже червона помада на губах є її «особливістю», її образом, що вже закарбувався у фото та відео матеріалах.

До портретного зображення кожного з образних діячів ми добрали цитати, що характеризують його творчість:

Леся Українка – розвиток української мови. «Слово – то мудрості промінь, слово – то думка» (Збірник цитат і висловів. №2522).

Ольга Кобилянська – сила любові до рідної землі. «Пишучи про що-небудь, я лише одно мала в душі – Україну, її одну і нічого більше» (Кобилянська, 1982).

Олесь Гончар – серце. «Мова вдосконалює серце і розум народу, розвиває їх (Цитати і афоризми).

Олександр Довженко – душа. «Українська пісня – це бездонна душа українського народу, це його слава» (Українська пісня – це душа народу).

Василь Стус – освіта (розум). «Освіта – це вид гігієни. Письмо з помилками – то як невиміті руки чи зуби» (Стус, 2002).

Ліна Костенко – про важливість використання української мови у житті кожного українця. «Нації вмирають не від інфаркту, спочатку в них

відбирають мову» (Найкращі цитати Ліни Костенко).

Висновки. В результаті проведеного нами дослідження встановлено, що техніка безперервної лінії є ефективним художньо-комунікативним засобом для створення плакатів завдяки максимальній лаконічності та виразності. Техніка безперервних ліній в сучасній візуальній культурі презентують лінії не тільки як первинний формотворчий елемент, а й трансформацію у самодостатній засіб візуальної виразності. На прикладі нашого авторського проєкту доведено, що використання лінійних зображень допомагають дизайнерам-графікам чітко розставляти візуальні акценти навіть в асоціативних композиціях та сприяють швидкому зчитуванню пропонованих образів. Використання символічних для української культури поєднань чорного та червоного кольорів також підсилює єдину візуальну комунікацію і допомагає виконувати просвітницьку роботу. Все це забезпечує універсальність відтворення нашої серії плакатів і у друкованому і в цифровому форматах.

Створена нами серія плакатів має нагадувати широкій громадськості про багаті літературні традиції та культурну спадщину України, що в свою чергу має сприяти зміцненню нашої ідентичності та цінності мовного коріння. Для просування нашого проєкту маємо задіяти культурні та освітні установи, приймати участь у літературних подіях, демонструвати наш проєкт у громадських місцях та на онлайн-платформах і у соціальних медіа.

Загалом, проєкт успішно створив візуально захоплюючу серію плакатів, які не лише прославляють українську літературу, але й сприяють культурній обізнаності та вшановують внесок відомих українських письменників. Проєкт слугуватиме нагадуванням про значення мови та писемності візуалізуючи сучасною графічною мовою нагальну потребу у збереженні суспільних цінностей. В перспективі вбачаємо можливість подальшого застосування техніки безперервної лінії в освітньому дизайні, культурних та соціальних проєктах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Радянська школа, 1973. 128 с.
2. Вергунова, Н. С., Вергунов, С. В., & Левадний, О. М. Неопластицизм та його вплив на проектно-художню культуру кінця ХХ-початку ХХІ століття: Піт Мондріан і Тео Дусбург. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2021. № 44. С. 185–194.
3. Видайчук Т. Л. Аспекти історії української мови як засіб формування національної ідентичності та історичної пам'яті. Український педагогічний журна. 2022. № 2. С. 48–63. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2022-2-48-63>
4. Давиденко Л. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогіка. 2014. № 1 (12). С. 115–118.
5. Жирнов А. Д., Пілат О.С. Значення предметного світу в генезі проектної графіки : лекція. Львів : УДЛТУ. 1994. 19 с.
6. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади. Київ : Дніпро. 1982. 359 с.
7. Лисенко-Ткачук І. В. Розвиток лінійної графіки та лінійного архітектурного рисунка у дизайні. Дизайн – синергія мистецтва та науки : зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : НАКККіМ. 2021. С. 96–98.
8. Майстренко-Вакуленко, Ю. Лінія в мистецтві авангарду. Науковий журнал. Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16 (2), С. 104–115. [https://doi.org/0.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217799](https://doi.org/0.31500/1992-5514.16(2).2020.217799)
9. Найкращі цитати Ліни Костенко про людей, життя, любов, Україну та росію. Chas News : веб-сайт. URL: <https://chas.news/current/naikraschi-tsitati-lini-kostenko-pro-lyudei-zhittya-lyubov-ukrainu-ta-rosiyu> (дата звернення: 18.05.2025).
10. Слово – то мудрості промінь, слово – то думка людська... Збірник цитат і висловів. №2522 : веб-сайт. URL: <https://rozdil.lviv.ua/apophisms/aph.php?id=2522> (дата звернення: 18.05.2025).
11. Стус В. Листи до сина. Івано-Франківськ : ЛілеяНВ. 2002. 192 с.
12. Українська пісня – це душа народу. Український інтерес : веб-сайт. URL: <https://uain.press/videos/313454-313454> (дата звернення: 23.05.2025).
13. Цитати українських письменників про мову. Цитати і афоризми : веб-сайт. URL: https://tsitaty.blogspot.com/2010/11/blog-post_28.html (дата звернення: 18.05.2023).
14. Яковлев М. Стилiзацiя i абстрагування – основа моделювання образної виразностi. Українська академія мистецтва: науковий збірник. 2011. № 18. С. 188–197.
15. Barea P. V. A one line drawing, also known as a single line drawing, is a drawing made with just one line. London Metropolitan University. 2022. URL: <https://saturday-club.org/online/one-line-drawing/> (Last accessed: 12.04.2024).
16. Chansri N., Koomsap H. Automatic single-line drawing creation from a paper-based overtraced freehand sketch. The International Journal of Advanced Manufacturing Technology. 2012. Вип. 59 (1). С. 221–242. <https://doi.org/10.1007/s00170-011-3487-z>
17. Crane W. Line and Form. London G. Bell. 1914. 310 p.
18. Gemmeke M. The art of one line drawings. What is a one line drawing and what makes each one unique? Medium. 2018. URL: <https://medium.com/@michellegemmeke/the-art-of-one-line-drawings-8cd8fd5a5af7> (Last accessed: 23.05.2023).
19. Hogarth W., Paulson R. The Analysis of Beauty. Paul Mellon Centre For British Art; Yale University Press. 1997. 162 p.
20. Kandinske W. Punkt und Linie zu Fläche: Bestag zur Analyse der malerischen Elemente. Munchen: Verlag A. Langen, 1928. 196 p.
21. Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design/ John Wiley & Sons. 2011. 636 p.

REFERENCES

1. Biletskyi P. O. (1973). Mova obrazotvorchykh mystetstv [The Language of Fine Arts]. Kyiv: Radianska shkola, 128 p. [in Ukrainian].
2. Verhunova, N. S., Verhunov, S. V., & Levadnyi, O. M. (2021). Neoplastytsyzm ta yoho vplyv na proiektno-khudozhniyu kulturu kintsia XX-pochatku XXI stolittia: Pit Mondrian i Teo Dusburch [Neoplasticism and its influence on the design and artistic culture of the late 20th and early 21st centuries: Piet Mondrian and Theo Doesburg]. Visnyk KNUKIM. Seriiia «Mystetstvovnavstvo», No. 44, pp.185–194. [in Ukrainian].
3. Vydaychuk T. L. (2022). Aspekty istorii ukrainskoi movy yak zasib formuvannia natsionalnoi identychnosti ta istorychnoi pamiat [Aspects of the history of Ukrainian language as a tool for the formation of national identity and historical memory] Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal, No. 2, pp. 48–63. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2022-2-48-63> [in Ukrainian].
4. Davydenko, L. (2014). Zasoby khudozhnoi vyraznosti u knyzhkovii hrafitsi: tradytsii ta innovatsii [Means of artistic expression in book graphics: traditions and innovations] Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Seriiia: Pedahohika, No. 1 (12), pp. 115–118. [in Ukrainian].
5. Zhirnov, A. D., Pilat, O. S. (1994). Znachennia predmetnoho svitu v genezi proektnoi hrafiky : lektiia [The meaning of the object world in the genesis of design graphics: lecture] Lviv: UDLTU, 19 p. [in Ukrainian].
6. Kobylyanska, O. (1982). Slova zvorushenoho sertsia: Shchodennyky; Avtobiografii; Lysty; Statti ta spohady [Words of a moved heart: Diaries; Autobiographies; Letters; Articles and memoirs] Kyiv, Dnipro, 359 p. [in Ukrainian].

7. Lysenko-Tkachuk, I. V. (2021). Rozvytok liniinoi hrafiky ta liniinoho arkhitekturnoho rysunka u dyzaini [Development of linear graphics and linear architectural drawing in design]. *Dyzain – synerhiia mystetstva ta nauky* : zb. mater. Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv: NAKKKiM, pp. 96–98. [in Ukrainian].
8. Maistrenko-Vakulenko, Yu. (2020). Liniia v mystetstvi avangardu [Line in avant-garde art. Scientific journal] *Naukovyi zhurnal. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, No. 6 (2), pp. 104–115. [https://doi.org/0.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217799](https://doi.org/0.31500/1992-5514.16(2).2020.217799) [in Ukrainian].
9. Naikrashchi tsytaty Liny Kostenko pro liudei, zhyttia, liubov, Ukrainu ta rosiu [The best quotes by Lina Kostenko about people, life, love, Ukraine and Russia]. *Chas News*. URL: <https://chas.news/current/naikraschi-tsitati-lini-kostenko-pro-lyudei-zhyttia-lyubov-ukrainu-ta-rosiyu> (data zvernennia: 18.05.2025). [in Ukrainian].
10. Slovo – to mudrosti promin, slovo – to dumka liudska... (Zbirnyk tsytat i vysloviv. №2522) [A word is a ray of wisdom, a word is a human thought... (Collection of quotes and sayings. No. 2522)]. URL: <https://rozdil.lviv.ua/apophisms/aph.php?id=2522> (data zvernennia: 18.05.2025). [in Ukrainian].
11. Stus, V. (2002). Lysty do syna [Letters to his son]. Ivano-Frankivsk: LilyaNV, 192 p. [in Ukrainian].
12. Ukrainska pisnia – tse dusha narodu [Ukrainian song is the soul of the people]. URL: <https://uain.press/videos/313454-313454> (data zvernennia: 18.05.2025). [in Ukrainian].
13. Tsytyaty ukrainskykh pysmennykiv pro movu. Quotes and aphorisms [Quotes by Ukrainian writers about language. Quotes and aphorisms]. URL: https://tsitaty.blogspot.com/2010/11/blog-post_28.html (data zvernennia: 23.05.2025). [in Ukrainian].
14. Iakovlev, M. (2021). Stylizatsiia i abstrahuvannia – osnova modeliuvannia obraznoi vyraznosti [Stylization and abstraction – the basis of modeling figurative expressiveness]. *Ukrainska akademiia mystetstva: naukovyi zbirnyk*, No. 18, pp. 188–197. [in Ukrainian].
15. Barea, P. V. (2022). A one line drawing, also known as a single line drawing, is a drawing made with just one line. London Metropolitan University. URL: <https://saturday-club.org/online/one-line-drawing/> (data zvernennia: 12.04.2024).
16. Chansri, N., Koomsap, H. (2012). Automatic single-line drawing creation from a paper-based overtraced freehand sketch. *The International Journal of Advanced Manufacturing Technology*, No. 59 (1), pp. 221–242. <https://doi.org/10.1007/s00170-011-3487-z>
17. Crane, W. (1914). *Line and Form*. London G. Bell, 310.
18. Gemmeke, M. (2018). The art of one line drawings. What is a one line drawing and what makes each one unique? *Medium*. URL: <https://medium.com/@michellegemmeke/the-art-of-one-line-drawings-8cd8fd5a5af7> (data zvernennia: 23.05.2023).
19. Hogarth, W., Paulson, R. (1997). *The Analysis of Beauty*. Paul Mellon Centre For British Art; Yale University Press, 162 p.
20. Kandinske, W. (1928). *Punkt und Linie zu Fläche: Bestag zur Analyse der malerischen Element* München: Verlag A. Langen, 196 p.
21. Meggs, P., Purvis, A. (2011). *Meggs' History of Graphic Design*/ John Wiley & Sons, 636 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)



МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 81'322:81'33:821.161.2-3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-52>**Світлана ЛУЦАК,***orcid.org/0000-0002-6862-5838*

доктор філологічних наук, професор,

завідувач кафедри мовознавства

Івано-Франківського національного медичного університету

(Івано-Франківськ, Україна) *slucak@ifnmti.edu.ua***Алла ТАРАН,***orcid.org/0000-0001-8091-1477*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри українського мовознавства і прикладної лінгвістики

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

(Черкаси, Україна) *alla_taran@ukr.net***Галина ЮРЧАК,***orcid.org/0000-0002-2740-9012*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри мовознавства

Івано-Франківського національного медичного університету

(Івано-Франківськ, Україна) *haliur@ifnmti.edu.ua***КОРПУС ТЕКСТІВ МОДЕСТА ЛЕВИЦЬКОГО
ЯК ДОСЛІДНИЦЬКИЙ І НАВЧАЛЬНИЙ РЕСУРС**

У статті досліджено корпус текстів українського письменника, лікаря та громадського діяча Модеста Левицького, що становить важливе джерело для вивчення мовних і культурних процесів кінця XIX - початку XX ст. Метою є створення корпусу текстів Левицького та його аналіз із застосуванням цифрових інструментів корпусної лінгвістики для визначення статистичних характеристик, стилістичних домінант та ключових мовних особливостей. У дослідженні застосовано комплекс корпусних методів аналізу із використанням платформи AntConc. Зокрема, проведено частотний аналіз, що дозволив визначити найуживаніші лексеми та виокремити стилістичне ядро текстів. Використання n-грамного аналізу забезпечило виявлення стійких словосполучень, які відтворюють характерні моделі синтаксичної організації та комунікативні практики доби. Колокаційний аналіз дав змогу простежити взаємозв'язки між ключовими словами та їхніми контекстними партнерами, що розкриває соціально-професійні та побутові аспекти мовлення. За допомогою конкордансного аналізу було детально досліджено функціонування окремих лексем, зокрема «спитав» і «лікар», у різних наративних та інституційних контекстах. Нарешті, контекстуальний аналіз дозволив інтерпретувати отримані статистичні дані у зв'язку з ідейно-тематичними домінантами прози М. Левицького. Результати показали, що корпус налічує понад 111 тисяч слововживань і близько 21 тисячі унікальних словоформ, що свідчить про значне лексичне багатство текстів. Виявлено домінування дієслів мовлення, які задають динаміку та драматизм оповіді, а також значний пласт соціально-побутової й професійної лексики, що репрезентує різні сфери суспільного життя. Особливе місце займають лексеми «спитав» і «лікар», які унаочнюють баланс між діалогічністю як стилістичною домінантою та медичною проблематикою як соціально значущим мотивом. Отже, використання корпусних методів дозволило виявити подвійність мовної організації у прозі Левицького, де поєднуються реалістичне відтворення народного мовлення і професійно-медичний дискурс. Це формує унікальний ідіостиль письменника й відкриває перспективи для подальших міждисциплінарних студій.

Ключові слова: корпусна лінгвістика, ідіостиль, Модест Левицький, лінгвостатистичний аналіз, колокації, медична лексика, діалогічність.

Svitlana LUTSAK,

orcid.org/0000-0002-6862-5838

Doctor of Sciences in Philology, Professor,

Head of the Department of Linguistics

Ivano-Frankivsk National Medical University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) slucak@ifnmu.edu.ua

Alla TARAN,

orcid.org/0000-0001-8091-1477

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Linguistics and Applied Linguistics

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy

(Cherkasy, Ukraine) alla_taran@ukr.net

Halyna YURCHAK,

orcid.org/0000-0002-2740-9012

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Linguistics

Ivano-Frankivsk National Medical University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) haliur@ifnmu.edu.ua

THE CORPUS OF MODEST LEVYTSKYI'S TEXTS AS A RESEARCH AND EDUCATIONAL RESOURCE

The article explores the text corpus of the Ukrainian writer, physician, and public figure Modest Levytskyi, which serves as an important source for studying linguistic and cultural processes of the late 19th – early 20th centuries. The purpose is to create a corpus of Levytskyi's texts and analyze it using digital tools of corpus linguistics to identify statistical characteristics, stylistic dominants, and key linguistic features. The study employed a set of corpus-based methods using the AntConc platform. In particular, frequency analysis was applied to identify the most frequent lexemes and determine the stylistic core of the texts. N-gram analysis revealed stable lexical patterns that reproduce characteristic syntactic structures and communicative practices of the period. Collocational analysis made it possible to trace the connections between key words and their contextual partners, highlighting both social-professional and everyday aspects of speech. Concordance analysis allowed a detailed examination of the use of specific lexemes, especially “s pytav” (“asked”) and “likar” (“doctor”), across different narrative and institutional contexts. Finally, contextual analysis provided an interpretive framework for relating the statistical results to the thematic and stylistic dominants of Levytskyi prose. The processed corpus contains more than 111,000 word tokens and about 21,000 unique word forms, indicating significant lexical richness. The analysis revealed the dominance of speech verbs, which create narrative dynamics and dramatism, as well as a substantial layer of socio-professional and everyday vocabulary reflecting various spheres of social life. Special attention is paid to the lexemes “s pytav” and “likar”, which illustrate the balance between dialogicity as a stylistic dominant and medical discourse as a socially significant theme. Thus, the application of corpus methods revealed the dual nature of Levytskyi language organization, where realistic representation of folk speech coexists with professional-medical discourse. This balance constitutes the uniqueness of the writer's idiosyncrasy and opens new perspectives for interdisciplinary research.

Key words: *corpus linguistics, idiolect, Modest Levytskyi, linguostatistical analysis, collocations, medical vocabulary, dialogicity.*

Постановка проблеми. Сучасний розвиток цифрових технологій та корпусної лінгвістики відкриває нові можливості для вивчення мовної та літературної спадщини. В українському науковому просторі спостерігається інтенсивна динаміка зацікавлення корпусними дослідженнями, яка «виявляється в постійному оновленні та розширенні лінгвістичних корпусів, збільшенні кількості наукових праць» (Луцак, Юрчак, 2025: 34). У цьому контексті творчість Модеста Левицького – письменника, лікаря, педагога й громадського діяча – залишається малодослідже-

ною з погляду корпусного аналізу. Його твори становлять цінне джерело для розуміння мовних, культурних та історичних процесів кінця XIX – початку XX століття. Створення корпусу текстів Левицького та його опрацювання за допомогою сучасних інструментів корпусної лінгвістики є важливим кроком для розвитку вітчизняних гуманітарних студій та інтеграції українських досліджень у світовий науковий простір.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі корпусна лінгвістика «посідає провідне місце серед інно-

ваційних підходів до аналізу мови, адже вона забезпечує поєднання емпіричної достовірності, масштабності даних і об'єктивності висновків» (Луцак, Юрчак, 2025:42) й утверджується як ефективний міждисциплінарний інструмент дослідження мови, що поєднує теоретичні засади, цифрові технології та статистичні методи. Теоретичні засади підходу до організації й дослідження лексики в межах корпусу докладно окреслено у працях О. Демської, В. Жуковської, Є. Карпіловської, де корпус розглядається як «новітній інформаційно-дослідницький інструментарій сучасного мовознавства» (Демська, 2011:36). В. Жуковська обґрунтовує методологічні основи й напрями застосування корпусної лінгвістики (Жуковська, 2020); D. Stetsenko та I. Okulska висвітлюють можливості StyloMetrix для автоматизованого аналізу українських текстів (Stetsenko, Okulska, 2023); Т. Walkowiak аналізує стилметричні підходи до ідентифікації авторства та соціальних характеристик (Walkowiak, 2020); І. Bashir зі співавторами підкреслюють подвійний статус корпусної лінгвістики як теорії і методології та її значення у викладанні мов (Bashir, Yunus, Ibrahim, 2018); С. Голошук окреслює сучасний стан і перспективи галузі та стверджує, що «корпусний підхід до вивчення мови відкриває нові можливості як для лінгвістів, так і для фахівців інших галузей науки... на основі корпусної вибірки, можна чітко та зі статистичними даними простежити ту чи іншу словосполучуваність та підібрати найкращу з них» (Голошук, 2022: 251). Практичний вимір представлено у працях Р. Ворошилової – у контексті становлення корпусної прагматики (Волошилова, 2025), В. Степанова і А. Могильника – у дослідженні фразеології та сленгу (Степанова, Могильник, 2025), а Н. Плюта акцентує на репрезентативності корпусів і статистичній надійності результатів (Плюта, 2025). Отже, корпусна лінгвістика постає як динамічна галузь із широкими аналітичними та прикладними можливостями.

Попри наявність ґрунтовних напрацювань у галузі корпусної лінгвістики, окремі аспекти залишаються недостатньо опрацьованими, зокрема можливості застосування корпусних технологій до аналізу творчої спадщини українських письменників, передусім Модеста Левицького, а також специфіка діалогічності, контекстуальне функціонування ключових термінів і прагматичні особливості його мовлення.

Саме ці аспекти зумовили формування мети нашого дослідження – створення корпусу текстів Модеста Левицького та його аналіз за допомогою сучасних цифрових методів корпусної лінгвіс-

тики (зокрема інструментів платформи *AntConc*) для виявлення статистичних характеристик, домінантних лексем і стійких словосполучень, а також дослідження функціонування ключових термінів у контексті. Реалізація цієї мети дозволяє визначити особливості ідіостилю письменника, простежити соціально-історичні та професійні нашарування його мови й окреслити практичну цінність корпусу як ресурсу для мовознавчих, літературознавчих та міждисциплінарних студій.

Виклад основного матеріалу. Проведене корпусне дослідження текстів Модеста Левицького (Левицький, 2016) дало змогу виокремити низку кількісних і якісних характеристик, що відображають його мовну та стильову своєрідність. Загальний обсяг корпусу становить понад 111 тисяч слововживань, серед яких зафіксовано понад 21 тисячу унікальних словоформ. Така співвідносна висота показників свідчить про багатство лексики й виразну стилістичну варіативність, притаманну авторському письму. Щільність словникового запасу, що дорівнює 0,189, підтверджує різноплановість використаних мовних засобів та розмаїття лексичних рівнів – від побутової до професійної й суспільно-політичної термінології. Індекс читабельності, який становить 7,355, демонструє помірний рівень складності тексту: твори Левицького залишаються доступними для широкого читача, але водночас зберігають інтелектуальну глибину та стилістичне багатство. Середня довжина речення у 11,9 слова вказує на прагнення автора до динамічного викладу, що поєднує описову насиченість із діалогічністю. Статистичні параметри корпусу відображають цілісну картину ідіостилю письменника: багатий словниковий запас, поєднання простоти й інтелектуальної глибини, а також тяжіння до живої, наближеної до усного мовлення структури викладу. Корпусний аналіз «дає змогу об'єктивізувати висновки через статистичну репрезентативність» (Луцак, Юрчак, 2025: 44). Саме ці особливості формують основу для подальшого частотного, контекстуального та стилістичного аналізу.

Для визначення ключових лексем корпусу текстів М. Левицького застосовано інструмент *AntConc*, що забезпечує можливість автоматизованого підрахунку частотності слів і візуалізації результатів. Варто лише «ввести слово в пошукову систему відповідного корпусу, щоб отримати повний індекс його ж словоформ у найближчих і розширених контекстах із відповідною адресацією» (Таран, 2019: 100). Використання цього програмного забезпечення дозволило швидко ідентифікувати найуживаніші слова, простежити

закономірності їх функціонування та виділити лексеми, які формують стилістичне ядро текстів. Частотний аналіз дав змогу виявити домінування діалогічних дієслів, що створюють ефект динамічності й драматизму, а також велику кількість соціально-побутової та професійної лексики, котра віддзеркалює різні сфери суспільного життя та професійний досвід автора. Завдяки інструментам AntConc стало можливим не лише кількісно описати мовні особливості, а й визначити ключові контексти їх функціонування, що у підсумку сприяє глибшому розумінню ідіостилу письменника та відкриває нові перспективи для міждисциплінарних досліджень.

Вибір для детального корпусного аналізу саме лексем «*спитав*» та «*лікар/лікарня*» зумовлений їхньою особливою статистичною та стилістичною репрезентативністю. По-перше, дієслово «*спитав*» належить до найбільш уживаних у корпусі дієслів мовлення, що відіграють ключову роль у побудові діалогічної тканини текстів. Його регулярність, багатофункціональність і здатність маркувати зміну наративних позицій роблять цю лексему своєрідним «індикатором поліфонії» у прозі Левицького. По-друге, професійна медична лексика («*лікар*», «*лікарь*», «*лікарня*») формує інший важливий пласт стилістичного ядра, оскільки безпосередньо відображає соціальні практики та інституційні реалії доби. Її концентрація в корпусі дозволяє реконструювати специфіку медичного дискурсу та критику стану охорони здоров'я у кінці XIX – на початку XX століття.

Отже, обидва лексичні блоки – дієслово «*спитав*» і медичні терміни – репрезентують дві взаємодоповнюючі домінанти ідіостилу письменника: діалогічність і соціальну інституційність. Їхнє поєднання створює подвійне стилістичне ядро прози Левицького, що водночас забезпечує ефект живого мовлення й актуалізує суспільно значущі теми.

Аналіз корпусу із зафіксованими прикладами вживання дієслова «*спитав*» у прозі М. Левицького засвідчив його провідну роль у формуванні діалогічної тканини тексту. Частотність цієї лексеми у різних оповідних ситуаціях виявляє її універсальність і функціональну багатогранність: вона з'являється у побутових сценах, у родинному колі, у службово-офіційних контактах та у діалогах мандрівників. У корпусі виразно простежуються три провідні суб'єктні ролі, з якими пов'язане це дієслово: узагальнений персонаж («він»), що може належати до будь-якої соціальної групи; оповідач («я»), який інтегрується у комунікативний простір твору; і професійна постать

лікаря, що унаочнює реалістичне відтворення спеціалізованої комунікації. Такий розподіл дозволяє розглядати «*спитав*» як індикатор зміни наративних позицій і засіб створення поліфонії.

Змістові контексти використання дієслова репрезентують широкий спектр тематичних полів: від дорожніх і побутових питань («Далеко ще до Берестечка?») та інтимно-родинних реплік («А чого б ви, дітки, хотіли собі на ялинку?») до медичних діалогів («Ну, як ви себе почуваєте?») і соціально-службових запитів («Від станового?»). Завдяки цьому «*спитав*» постає лексемою-маркером різних комунікативних практик, що відображають соціальну структуру і професійний досвід автора. Повторюваність цієї лексеми створює відчутний ритм і надає текстові ефекту живої розмови, тоді як у порівнянні з іншими дієсловами мовлення (*сказав, мовив, відповів*) саме «*спитав*» концентрує драматичну напругу і стає стилістичною домінантою.

У цьому контексті особливої ваги набувають лексеми «*лікарь*», «*лікар*», «*лікарі*», «*лікарня*», які формують інший полюс стилістичного ядра прози Левицького. Вони позначають важливий пласт соціально-побутової та професійної лексики, де медицина, хвороби та лікування постають як ключові елементи повсякденного життя громади. Образ лікаря реалізується у різних функціях: від учасника безпосереднього діалогу («Ну-ну, – перебив лікарь»; «Беріть, – сказав лікарь») до авторитетної постаті, що постає посередником між життям і смертю («Лікарь не сказав нічого, тільки розвів руками»). Згадування лікарів у множині («ходили по лікарях, і по шептухах та знахорях») підкреслює амбівалентність народних уявлень, де поряд із науковою медициною продовжують існувати традиційні форми лікування.

Не менш показовим є функціонування лексеми «*лікарня*», що позначає не лише простір лікування, а й символізує інституційну недосконалість та соціальну проблематику. Описи земських лікарень, їхніх умов та побутових нарікань («у такій лікарні не можна держати хворих, хіба на погибель») відображають реалії медичної сфери другої половини XIX століття. У такий спосіб «*лікарня*» постає маркером державної опіки і водночас критики бюрократичної системи. У поєднанні з дієсловами мовлення («*спитав*», «*сказав*», «*мовив*»), медична лексика формує подвійне стилістичне ядро: перший компонент задає динаміку діалогу і поліфонію, другий відтворює професійні та інституційні реалії. Це дозволяє зробити висновок, що корпус Левицького відзначається унікальною наративною стратегією, де індивідуальний голос

персонажа співіснує з критичним осмисленням соціальних практик, а медицина стає важливим лексико-стилістичним ресурсом у відображенні модернізаційних процесів доби. Як засвідчує сучасна наукова парадигма, «завдяки ефективному поєднанню технологічного та людського компонентів у лінгвістичному аналізі корпусна лінгвістика відкриває нові перспективи для мовознавчої науки» (Жуковська, 2020: 117).

Для кращої ілюстрації корпусних результатів подамо «діалог кластерів», де кожна сполука виступає як умовний «мовець» і презентує власну частоту та стилістичну функцію. Дані кластерного аналізу підтверджують провідну роль дієслова «спитав» у комунікативній організації прози М. Левицького (Левицький, 2016). Найчастотнішими виявилися сполуки «спитав він» (33 випадки) та «спитав я» (24 випадки), що свідчить про домінування двох основних наративних перспектив: з боку узагальненого персонажа та від імені оповідача. Їхня частка у загальній структурі корпусу є найбільшою (NormFreq 0.194 та 0.141 відповідно), а показник нормованого діапазону (NormRange 1.000) демонструє сталість цих конструкцій у всіх контекстах. Важливим є також виявлення поєднань із професійними чи соціальними маркерами, зокрема «спитав лікар» (7 випадків), «спитав становий» (5 випадків), «спитав батько» (4 випадки). Це засвідчує тенденцію до чіткої соціальної конкретизації мовців, яка формує реалістичне багатоголосся тексту.

Менш численні кластери («спитав швець», «спитав соцький», «спитав суддя», «спитав священик», «спитав хлопець», «спитав циган» тощо) відображають соціальну різноманітність персонажів та їхні мовні практики. Навіть за одиничної частоти (1-2 випадки) вони зберігають важливе стилістичне навантаження, адже показують розширення спектра комунікації й підкреслюють етнічну та соціальну палітру доби. Отже, «спитав» виступає не лише як формальний маркер діалогу, а як ключова лексема для соціальної типізації та наративної організації тексту.

Особливу увагу привертає поєднання «спитав лікар», яке демонструє перетин діалогічної й професійної лексики. Це підтверджує тезу, що медична тематика становить окремий пласт у творчості Левицького: лікарі та лікарні фігурують не лише як сюжетні деталі, а як символи соціальних інституцій та модернізаційних процесів. Кількісні дані корелюють із якісними спостереженнями: частотність «спитав» створює діалогічну динаміку, а поєднання з професійними та соціальними назвами конкретизує багатоголосся, формує реалістичну модель суспільної комунікації.

Тож, можна стверджувати, що корпусна статистика не лише підтверджує високу частотність дієслова «спитав», а й дозволяє виокремити його провідні семантико-стилістичні функції. Воно організовує діалогічний простір, структурує наратив, виступає маркером соціальної належності персонажів і водночас створює ефект автентичності живого мовлення. Отже, «спитав» разом із медичною термінологією формує стилістичне ядро текстів Левицького, де переплітаються побутові, службові та професійні дискурси, що унаочнюють ідіостиль письменника.

Отримані дані кластерного аналізу засвідчують, що медична лексика («лікар», «лікар», «лікарня») формує окремий пласт стилістичного ядра прози М. Левицького. Найвищі показники частотності мають сполуки «лікар а» та «лікар і» (по 6 випадків), що свідчить про активне використання цієї лексеми у структурі діалогів та оповідних коментарів. Значущими є також кластери «лікар знов» (4 випадки), «лікар що», «лікар як», «лікар він» (по 3 випадки), які фіксують динаміку опису професійних дій, реакцій та мовлення персонажа-лікаря. Це дозволяє зробити висновок, що фігура лікаря у прозі Левицького має не лише сюжетну, а й структурно-організуючу роль: через неї вибудовуються діалоги, оцінюється стан хворих, втілюються критичні судження про соціальні умови. Лексема «лікарня» також посідає помітне місце у корпусі. Її кластери («лікарні у», «лікарні я», «лікарні а», «лікарні сказали», «лікарні хворий») демонструють сталість у позначенні простору хвороби й лікування, а також у відображенні соціальної проблематики. Частотність цих сполук хоч і нижча (переважно 1-2 випадки), проте семантично вони концентрують критику матеріальних умов, бюрократичних процедур та моральних дилем, пов'язаних із системою земських лікарень. Лексичні сполуки на кшталт «лікареві не», «лікарню тяжко», «лікарня місця» увиразнюють драматичне тло творів, акцентуючи увагу на безпорадності пацієнтів і недосконалості інституцій.

У семантико-стилістичному вимірі результати двох корпусних зрізів доповнюють один одного. Дієслово «спитав» (з найвищими показниками для кластерів «спитав він» – 33 випадки та «спитав я» – 24 випадки) формує комунікативний ритм, у той час як лексеми «лікар / лікарня» конкретизують соціальний і професійний вимір діалогів. Завдяки аналізу можна виявити, «як мова функціонує в різних комунікативних контекстах, аналізуючи великі набори лінгвістичних даних» (Ворошилова, 2025: 6). Отримане співвідношення доводить, що Левицький вибудовує оповідь через поєднання діа-

логічної динаміки та професійної конкретики, що дозволяє досягти реалістичного відтворення багатоголосої соціальної дійсності. Корпусна статистика демонструє, що і дієслово «спитав», і медична лексика є взаємодоповнюючими компонентами стилістичного ядра прози письменника. Перше створює ефект живого мовлення, друге виводить на поверхню соціально значущі теми охорони здоров'я та модернізації інституцій. У результаті формується унікальна наративна стратегія, в якій через мовні маркери репрезентується структура суспільних відносин та культурний контекст доби (Луцак, Юрчак: 2023: 161).

Для поглибленого аналізу корпусу використано методику n-грам, що передбачає виявлення багатослівних сполук, у яких фіксується не лише частотність окремих лексем, а й закономірності їх поєднання в реальному мовному контексті. Такий підхід дозволяє простежити стійкі комунікативні формули, які відтворюють діалогічну динаміку та інституційну проблематику. Якщо частотний аналіз окремих слів лише вказує на домінування дієслів чи професійних термінів, то аналіз n-грам відкриває глибинний рівень взаємодії – показує, у яких комунікативних середовищах вони функціонують, як пов'язані із соціальними ролями персонажів і які культурні смисли закодовують.

Отже, корпусна статистика демонструє, що і дієслово «спитав», і медична лексика є взаємодоповнюючими компонентами стилістичного ядра прози письменника. Перше створює ефект живого мовлення, друге виводить на поверхню соціально значущі теми охорони здоров'я та модернізації інституцій. У результаті формується унікальна наративна стратегія, в якій через мовні маркери репрезентується структура суспільних відносин та культурний контекст доби. У корпусі М. Левицького діалогічні дієслова та професійна лексика функціонують у тісному взаємозв'язку: перші забезпечують поліфонічність і автентичність мовлення, другі – підкреслюють інституційні виклики та соціальну проблематику доби. У результаті формується подвійне стилістичне ядро, де приватний голос персонажа співіснує з публічною критикою соціальних практик.

Висновки n-грамного аналізу дають підстави стверджувати, що стилістика Левицького вирізняється двома взаємодоповнюючими осями: горизонтальною, яка відтворює живий діалог через численні формули із дієсловом «спитав», та вертикальною, що окреслює професійно-інституційний зріз через медичну лексику. Разом вони формують цілісну картину суспільного буття, у якій приватне й публічне переплітаються, а мова стає

каналом вираження соціальної пам'яті, культурних цінностей і модернізаційних процесів.

Додаткову глибину дослідженню надає аналіз колокацій, який дозволяє виявити найближчих лексичних сусідів ключових слів та простежити закономірності їхнього функціонування у контексті. Для дієслова «спитав» найбільш частотними є поєднання з займенником «він» (що підтверджує його роль як універсального маркера діалогічності), а також із лексемами, що позначають соціальні ролі («панотець», «никодим», «шпак»). Показовими є й комбінації з питальними словами («чого», «думаєте»), які акцентують функцію дієслова як засобу ініціації комунікації. У такий спосіб «спитав» постає не лише як нейтральне дієслово, а як структуроутворюючий елемент наративу, що активізує поліфонію тексту.

Для лексеми «лікар» колокаційний аналіз засвідчив її тісний зв'язок із професійною та інституційною сферою. Поруч із нею з'являються дієслова мовлення («мовив», «казав»), що підкреслюють комунікативну роль лікаря як авторитетного співрозмовника. Водночас у контекстах простежується соціально-критичне навантаження: слова «трують», «земська», «розбудили» репрезентують як побутову практику лікування, так і інституційну реальність земських лікарень. Особливу увагу заслуговують випадки, де лікар асоціюється з емоційними реакціями («жалкую»), що виводить його образ за межі професійної функції й наділяє індивідуальними психологічними рисами.

Отже, колокаційний аналіз підтвердив і розширив результати частотних та n-грамних спостережень: «спитав» функціонує як універсальний маркер діалогу, що інтегрує різні соціальні голоси й створює поліфонічну тканину тексту; «лікар» же виступає не тільки як номінатор професії, а й як символ інституційного досвіду та культурних трансформацій доби. Поєднання цих двох полів показує, що корпусна стилістика Левицького ґрунтується на перехрещенні приватної комунікації та публічної інституційності, завдяки чому його проза віддзеркалює і щоденне життя, і проблематику модернізації суспільних практик.

Висновки. Проведене дослідження корпусу текстів Модеста Левицького дало змогу систематизувати його мовну спадщину та проаналізувати її з позицій сучасної корпусної лінгвістики. Створений масив обсягом понад 111 тисяч слововживань і понад 21 тисячу унікальних слововформ засвідчив багатство лексики та стилістичну варіативність письма автора. Статистичні параметри корпусу – щільність словникового запасу, індекс читабельності, середня довжина речення – під-

твердили поєднання доступності викладу з художньою глибиною й композиційною цілісністю його прози. Частотний аналіз виявив домінування діалогічних дієслів, соціально-побутової й професійної лексики, а також емоційно забарвлених конструкцій, що формують індивідуальний мовний портрет письменника. Дослідження сталих словосполучень показало значущість антропонімів, адміністративної та медичної термінології, а також експресивних діалогічних структур, які створюють реалістичний мовний колорит. Конкордансний та кластерний аналіз ключових лексем – «спитав» і «лікар» – продемонстрував подвійне стилістичне ядро прози Левицького: з одного боку, поліфонічність живого мовлення, з іншого – репрезентацію професійного досвіду та інституційних проблем доби.

Практична цінність корпусу полягає у його багатифункціональності. Він може бути використаний для вивчення архаїзмів, історизмів, професійної та медичної термінології, авторських новотворів, що збагачує не лише мовознавчі й літературознавчі студії, а й суміжні галузі знань. Корпус відкриває перспективи для лексикографічних розробок, є ефективним ресурсом для освітнього процесу й водночас слугує базою для міждисциплінарних досліджень на перетині мови, літератури, історії та медицини. Створений корпус текстів М. Левицького є вагомим внеском у розвиток української корпусної лінгвістики. Він не лише репрезентує мовні та культурні особливості доби, а й демонструє значний потенціал для подальших студій, спрямованих на поглиблене розуміння ідіостилу письменника й соціокультурного контексту його епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ворошилова Р. Корпусна прагматика – нова галузь корпусної лінгвістики. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. 2025. Вип. 24(92). С. 3-7. URL: <https://www.journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/4248>.
2. Голошчук С. Корпусна лінгвістика: сучасний стан та перспективи досліджень. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21, т. 1. С. 249-252. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.47>.
3. Демська О. Текстовий корпус: поняття і визначення. *Дивослово*. 2011. № 10. С. 35-37. URL: <https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/03/7-1011.pdf>
4. Жуковська В. Лінгвістичний корпус як новітній інформаційно-дослідницький інструментарій сучасного мовознавства. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70), № 3, ч. 1. С. 113-119. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.3-1/20>.
5. Левицький М. Вибране / упоряд. Н. Пушкар, О. Яблонська, Т. Данилюк-Терещук; Луцьк: Терези, 2016. 462 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Levytskyi_Modest/Vybrane.pdf
6. Луцак С., Юрчак Г. Тенденції розвитку прикладної лінгвістики в контексті розвитку наукових галузей. *Digital transformations in culture: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. Р. 255-268. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-15>.
7. Луцак С., Юрчак Г. Теоретичні основи корпусної лінгвістики. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка «Слово»*, 2025. (21 (77), с. 33-48. [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2025-21\(77\)-33-48](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2025-21(77)-33-48).
8. Степанов В., Могильник А. Потенціал корпусних технологій у вивченні фразеології та сленгу. *Філологічні трактати*. 2025. Т. 17, № 1. С. 63-77. DOI: [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2025.17\(1\)-6](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2025.17(1)-6).
9. Плюта Н. Експериментальне дослідження впливу способу формування корпусної вибірки на репрезентативність результатів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 88, т. 2. С. 214-220. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-2-29>.
10. Таран А. Пошукова система й корпус як інструмент дослідження семантики слів. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія : Філологічні науки*. 2019. Вип. 1. С. 99-103. DOI: <https://doi.org/10.31651/2076-5770-2019-1-99-103>
11. Bashir I., Yunus K., Ibrahim B. Perspectives on Corpus Linguistics: The Methodological Synergy in Second Language Pedagogy and Research. *Arab World English Journal*. 2018. Vol. 9, No. 3. Р. 84-97. DOI: <https://dx.doi.org/10.24093/awej/vol9no3.6>.
12. Stetsenko D., Okulska I. The Grammar and Syntax Based Corpus Analysis Tool For The Ukrainian Language. *arXiv preprint*. 2023. arXiv:2305.13530 [cs.CL]. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2305.13530>.
13. Walkowiak T. Computer Based Stylometric Analysis of Texts in Ukrainian Language. *Artificial Intelligence and Soft Computing*. Springer International Publishing, 2020. Р. 233-243. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-61534-5_20.

REFERENCES

1. Voroshylova R. (2025). Korpusna prahmatyka – nova haluz korpusnoi lnhvistyky [Corpus pragmatics as a new branch of corpus linguistics]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»: seriia «Filolohiia»*. 24(92). 3-7. [in Ukrainian].
2. Holoshchuk S. (2022). Korpusna lnhvistyka: suchasnyi stan ta perspektyvy doslidzhen [Corpus linguistics: Current state and research prospects]. *Zakarpatski filolohichni studii*. 21(1). 249-252. [in Ukrainian].
3. Demska O. (2011). Tekstovyi korpus: poniattia i vyznachennia [Text corpus: Concept and definition]. *Dyvoslovo*, 10. 35-37. [in Ukrainian].

4. Zhukovska V. (2020). Linhvistychnyi korpus yak novitnii informatsiino-doslidnytskyi instrumentarii suchasnoho movoznavstva [Linguistic corpus as a modern informational and research tool of contemporary linguistics]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. 31(70) (3, Part 1). 113-119. [in Ukrainian].
5. Levytskyi M. (2016). *Vybrane [Selected works] / uporiad. N. Pushkar, O. Yablonska, T. Danyliuk-Tereshchuk*. Lutsk: Terezy. 462. [in Ukrainian].
6. Lutsak S., Yurchak H. (2023). Tendentsii rozvytku prykladnoi linhvistyky v konteksti rozvytku naukovykh haluzei [Trends in the development of applied linguistics in the context of the development of scientific fields]. *Digital transformations in culture: Scientific monograph*. 255-268. Riga, Latvia: Baltija Publishing. [in Ukrainian].
7. Lutsak S., Yurchak H. (2025). Teoretychni osnovy korpusnoi linhvistyky [Theoretical foundations of corpus linguistics]. *Prykarpatskyi visnyk Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka "Slovo"*. 21(77). 33-48. [in Ukrainian].
8. Stepanov V., Mohylnyk A. (2025). Potentsial korpusnykh tekhnolohii u vyvchenni frazeolohii ta slenhu [The potential of corpus technologies in the study of phraseology and slang]. *Filolohichni traktaty*. 17(1). 63-77. [in Ukrainian].
9. Pliuta N. (2025). Eksperymentalne doslidzhennia vplyvu sposobu formuvannia korpusnoi vybirk y na reprezentativnist rezultativ [An experimental study of the influence of corpus sampling method on the representativeness of results]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 88(2). 214-220. [in Ukrainian].
10. Taran A. (2019). Poshukova systema y korpus yak instrument doslidzhennia semantyky sliv [Search engine and corpus as tools for studying word semantics]. *Visnyk Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Serii: Filolohichni nauky*. 1. 99-103. [in Ukrainian].
11. Bashir I., Yunus K., Ibrahim B. (2018). Perspectives on corpus linguistics: The methodological synergy in second language pedagogy and research. *Arab World English Journal*, 9(3). 84-97. .
12. Stetsenko D., Okulska, I. (2023). The grammar and syntax based corpus analysis tool for the Ukrainian language. *arXiv preprint*. arXiv:2305.13530 [cs.CL]. .
13. Walkowiak T. (2020). *Computer based stylometric analysis of texts in Ukrainian language*. Artificial Intelligence and Soft Computing. Springer International Publishing. 233-243. .

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 811.161.2'42:32:81'27

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-53>**Марія МИХАЙЛЕНКО,**orcid.org/0000-0002-8564-6841аспірант кафедри української мови імені професора Л.А. Лисиченка
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна) m19m10a2000@gmail.com

СПЕЦИФІКА ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ У КОНТЕКСТІ СТРАТЕГІЙ, ТАКТИК І РЕАЛІЗАЦІЇ МОВИ ВОРОЖНЕЧІ

Актуальність. У сучасному суспільстві політичний дискурс постає одним із найвпливовіших комунікативних середовищ, у межах якого мовні засоби активно використовують для формування громадської думки, регулювання соціальних настанов і боротьби за владу. У цьому контексті мова ворожнечі набуває особливої значущості як прагматичний інструмент поляризації, стигматизації та маніпулятивного впливу. Зростання ролі цифрових медіа, гібридних конфліктів та ідеологічного протистояння додатково актуалізує дослідження означеного феномена. Мета. Метою статті є теоретико-прагматична рефлексія щодо параметризації політичного дискурсу в контексті актуалізованих стратегій і тактик реалізації мови ворожнечі. Завдання: 1. Проаналізувати теоретико-методологічні підходи до вивчення мови ворожнечі в контексті параметризації політичного дискурсу. 2. Репрезентувати специфіку мовної прагматики політичного дискурсу з акцентом на його перлокутивній спрямованості та механізмах впливу на адресата. 3. Ідентифікувати особливості функціонування політичної комунікації в умовах гібридизації та інтегрованості комунікативних актів. 4. Охарактеризувати роль мовленнєвих актів у реалізації політичної комунікації та формуванні поведінкових реакцій адресата. 5. Окреслити специфіку стратегій і тактик політичного дискурсу, пов'язаних із конструюванням, поширенням і локалізацією мови ворожнечі. Результати. Доведено, що політичний дискурс є складною комунікативною системою, позначеною персуазивною спрямованістю, інституційною специфікою та високим рівнем прагматичного впливу. У його межах мова ворожнечі функціонує як ефективний інструмент дискредитації, символічного протиставлення, емоційної мобілізації та ідеологічного тиску. Її реалізацію забезпечують оцінна лексика, стигматизувальні номінації, маніпулятивні наративи та опозиція «свій – чужий». Встановлено, що гібридна природа політичного дискурсу сприяє поширенню мови ворожнечі в інституційних, медійних і цифрових форматах комунікації. Висновки. Політичний дискурс є самобутнім простором функціонування мови ворожнечі, у межах якого мовна агресія виконує як деструктивні, так і інструментальні функції. Дослідження її прагматичних механізмів, стратегій і тактик відкриває перспективи для подальших лінгвістичних, дискурс-аналітичних і цифрових студій сучасної політичної комунікації.

Ключові слова: політичний дискурс, мова ворожнечі, комунікативні стратегії, дискурсивні тактики, маніпуляція, прагматика.

Mariia MYKHAILENKO,orcid.org/0000-0002-8564-6841Postgraduate student at the Department of the Ukrainian Language
named after Professor L.A. Lysychenko
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical
(Kharkiv, Ukraine) m19m10a2000@gmail.com

SPECIFICITY OF POLITICAL DISCOURSE IN THE CONTEXT OF STRATEGIES, TACTICS AND IMPLEMENTATION OF HATE SPEECH

Actuality. In contemporary society, political discourse functions as one of the most influential communicative environments in which linguistic means are actively employed to shape public opinion, regulate social attitudes, and struggle for power. Within this framework, hate speech acquires particular significance as a pragmatic instrument of polarization, stigmatization, and manipulative influence. The growing role of digital media, hybrid conflicts, and ideological confrontation further intensifies the relevance of studying this phenomenon. Purpose. The purpose of the article is to provide a theoretical and pragmatic reflection on the parametrization of political discourse in the context of actualized strategies and tactics of hate speech realization. Objectives: 1. To analyze theoretical and methodological approaches to the study of hate speech in the context of the parameterization of political discourse. 2. To describe the specific features of the linguistic pragmatics of political discourse, with an emphasis on its perlocutionary orientation and mechanisms of influence on the addressee. 3. Identify the characteristics of political communication in the context of the hybridization and integration of communicative acts. 4. To describe the role of speech acts in the implementation

of political communication and the formation of the addressee's behavioral responses. 5. To outline the specifics of the strategies and tactics of political discourse related to the construction, dissemination, and localization of hate speech. Results. The study demonstrates that political discourse is a complex communicative system characterized by persuasive orientation, institutional specificity, and a high degree of pragmatic influence. Hate speech functions within it as an effective instrument of discreditation, symbolic opposition, emotional mobilization, and ideological pressure. Its realization is ensured through evaluative vocabulary, stigmatizing nominations, manipulative narratives, and the opposition «us – them.» It is established that the hybrid nature of political discourse enables the dissemination of hate speech across various communicative formats, including institutional, media, and digital environments. Conclusions. Political discourse constitutes a specific space for the functioning of hate speech, where linguistic aggression serves both destructive and instrumental purposes. The study of its pragmatic mechanisms, strategies, and tactics provides broader perspectives for further linguistic, discourse-analytic, and computational investigations of contemporary political communication.

Key words: political discourse, hate speech, communication strategies, discursive tactics, manipulation, pragmatics.

Постановка проблеми. Політична комунікація (далі – ПК) має самобутню параметризацію у вимірі мовної прагматики, оскільки вона є значущою ланкою, а також репрезентантом унікальної природи комунікативного акта. Зокрема, мовиться про тяглість, наступність, сталість, динаміку та тому подібне, показові в плані унікальної кореляції його (акта) суб'єктів та об'єктів у цілісності її (ПК) полісистеми. Вищезазначена специфікація професійної комунікації корелює з прагматичним виміром, оскільки тут мовиться про ефективність того чи іншого впливу.

Останній покликаний вирішити / врегулювати або, навпаки, інтенсифікувати / ескалувати політичні конфлікти, попередити/спричинити низку криз відповідної сфери. Причому широкий спектр проблематики ПК є специфічним і має інтегровану природу, набуваючи все більшої актуальності на тлі низки девіантних (атомізаційних, дискримінаційних та інших) тенденцій сучасних суспільств (зокрема, в контексті феномена мови ворожнечі (далі – МВ)) (Бульбенюк, 2024). Так, загальновідомим є те, що ефективність комунікативного акта (тут – професійної кваліфікації) корелює з інтенціональним виміром.

Зокрема, мовиться про зв'язок з мовною прагматикою, оскільки передання інформації, її отримання й інтерпретація мають бути сталими і бути у точно такому ж вигляді, у якому вона була запланована. Внаслідок цього комунікативний акт доцільно позиціонувати, першою чергою, у смислових координатах (Dovhan, 2026). Це пов'язано з тим, що соціальний контракт вибудовується, своєю чергою, в контексті обміну тими чи іншими даними під час боротьби за владу та / або її здійснення (Малишева, 2024). Внаслідок цього ПК доцільно позиціонувати будь-якою (вербальною / невербальною) взаємодією суб'єктів політичного процесу між собою в контексті розподілу владних ресурсів (економічного, політичного, символічного тощо капіталів).

Вищезазначене дозволяє стверджувати унікальну природу ПК як феномена онтологічної реальності: зокрема, її категоріальну специфіку та безпосередній зв'язок із дискурсом (соціальними та / або культурними практиками). Показово, що термін «політичний дискурс» (далі – ПД) природно тлумачать у двох площинах: так, у широкому розумінні в нього включають такі складники (адресата, адресанта, а також зміст повідомлення) (Орденів, 2024). У вузькому розумінні такий вид комунікації позиціоновано дискурсивним різновидом, який має на меті експансію (завоювання), локалізацію (утримання) й матеріалізацію (тут – представлення) політичної влади.

Відповідно, зв'язок представленого дослідження із важливими і науковими завданнями детермінований згаданою диференційованою (першою чергою, категоріальною) природою ПД. Так, категоріальна складність більшою мірою полягає в унікальній ролі дискурсу як проміжної ланки між мовленням і комунікацією, поведінкою і тому подібним – з одного боку, та локалізованим текстом – з іншого. Відтак, безпосередня кореляція з феноменом дискурсу ПК актуалізована у низці праць з прикладної, комп'ютерної та обчислювальної лінгвістики, прагмалінгвістики, соціолінгвістики тощо. Більше того, у вузькому розумінні ПД може бути редукований до тексту або комунікативного акта (розмови) і позиціонований вербальним складником комунікативної дії, актуалізованою у межах мовної прагматики (Бутиріна, Галаджун, Темченко, 2024).

Аналіз досліджень. Вищезазначені частини представленого дослідження засвідчили складний, інтегрований характер аналізованої у ньому проблеми. Так, феномен ПД, параметризація мовного впливу та самобутність мови ворожнечі (далі – МВ) набули особливої актуальності на тлі цілої низки гібридних конфліктів, диджиталізаційних змін, а також зростання політичної поляризації.

Зокрема, в українському науковому просторі у центрі уваги дослідників знаходяться загальні моделі ПК, механізми маніпулятивного впливу, дестабілізація смислу у його межах (Dovhan, 2026), значущість ефективної ПК в умовах демократичного суспільства (Бульбенюк, 2024). Н. Єльнікова та В. Стасюк, А. Кириченко, В. Дикун досліджують самотність комунікативних стратегій під час гібридного протистояння, увиразнюючи роль мовних засобів у боротьбі з мізінформацією, дезінформацією та пропагандою (Єльнікова, 2025; Стасюк, Кириченко, Дикун, 2025).

Показово, що окремі блоки історіографії аналізованої проблеми становлять праці, присвячені стрижневому феномену цього дослідження – МВ. Так, мовиться про працю М. Бутиріної, З. Галаджун, Л. Темченко, де вивчено концептосферу МВ в пропагандистському дискурсі країни-агресора (Бутиріна, Галаджун, Темченко, 2024). У праці М. Михайленко та Н. Піддубної основну увагу зосереджено на лінгвістичній рефлексії (осмисленні) феномена МВ, а також його параметризації в контексті ПД (Михайленко, Піддубна, 2024). Значущими для цього дослідження є праці Н. Кухар та В. Малишевої, у яких ПД проаналізовано через вивчення параметризації вербальної агресії, а також форм її онлайн-реалізації (Кухар, 2024; Малишева, 2024).

Окрім того, згадаємо про праці, у межах яких досліджено механізми конструювання образу ворога, емоційної мобілізації та символічного протиставлення соціальних груп (спільнот). Першою чергою, мовиться про праці О. Холох, І. Суботи, Р. Величковського, а також філософські рефлексії К. Шевчук, у межах яких висвітлено взаємозв'язок між мовою, агресією, насиллям та семантикою війни (Холох, 2024; Субота, 2024; Величковський, 2024). Значущою теоретичною основою для нашого дослідження стали праці Ю. Дем'янчук, С. Орденюк, В. Трофименко та О. Мальованої, у яких ПД представлено складною багаторівневою полісистемою (Дем'янчук, 2024; Орденюк, 2024; Трофименко, 2024; Мальована, 2025).

Показовими є зарубіжні праці, де основну увагу зосереджено на цифрових та мультимодальних формах політичної агресії: зокрема, dysphemism-коментарях у соціальних мережах (Bako, 2026), МВ у політичних мемах (Bellés-Calvera, Bellés-Fortuño, 2026), впливу поляризації на молодь (Paz-Rebollo, Feijoo, Rivera-Guerrero, 2026), мовних гібридних практиках у мережевій комунікації (Tafonao, Tarigan, 2026), а також моделюванню політичного конфлікту за допомогою LLM (Ha, 2026).

Отже, проведений аналіз історіографії засвідчив актуальність та диференційованість досліджуваної проблематики: разом із цим, незважаючи на велику кількість праць, недостатньо висвітленою лишається саме проблема МВ у вимірі мовної прагматики. Заповненню цієї лакуни і присвячено представлене дослідження, у якому проаналізовано параметризацію ПД в контексті стратегій і тактик реалізації МВ.

Вищезазначені частини цього дослідження засвідчили наявність цілої низки праць, у яких вивчено самотність ПД, мовного впливу, вербальної агресії (зокрема, МВ) в його межах. Попри достатньо широкий спектр аналізованої проблематики, деякі її аспекти досі лишаються маловивченими: першою чергою, мовиться про переважання у сучасних студіях уваги до узагальнених механізмів дискредитації, поляризації, пропаганди та іншого. Останні використовують для конструювання образу ворога, що органічно втілюється у параметризації ПК, яку ми дослідимо у цій праці (до прикладу, механізми масової адресації, мобілізаційний потенціал та інше переважно висвітлені фрагментарно).

Показовою є недостатня дослідженість самотності ПК, а також її ролі у поведінкових імпульсах адресата, тобто модель переходу від негативної інтерпретації «Іншого (Інших)» до матеріалізації продукованих адресантом поведінкових патернів. Закономірно потребує подальшого осмислення і роль ПК в процесах дестабілізації смислу (Dovhan, 2026), у яких чільне місце посідає самотність параметризації використовуваних мовних одиниць. Висвітленню особливостей цих аспектів присвячено представлене дослідження, що заповнює ці лакуни.

Метою статті є теоретико-прагматична рефлексія щодо параметризації ПК в контексті актуалізованих стратегій і тактик реалізації МВ. *Предметом* – самотність його (ПД) побутування як гібридного дискурсивного механізму, пов'язаного з функціонуванням МВ, у межах якої формуються поведінкові патерни адресата. Окреслені мета і предмет дослідження закономірно продукують формулювання його завдань:

1. Проаналізувати теоретико-методологічні підходи до вивчення МВ в контексті параметризації ПД.
2. Репрезентувати специфіку мовної прагматики ПД з акцентом на його перлокутивній спрямованості та механізмах впливу на адресата.
3. Ідентифікувати особливості функціонування ПК в умовах гібридизації та інтегрованості комунікативних актів.

4. Охарактеризувати роль мовленнєвих актів у реалізації ПК та формуванні поведінкових реакцій адресата.

5. Окреслити специфіку стратегій і тактик ПД, пов'язаних із конструюванням, поширенням і локалізацією МВ.

Методологічні основи наукового дослідження (визначення основних методів з конкретною вказівкою щодо їх застосування) ґрунтуються на інтегрованому підході, в межах якого поєднано загальнонаукові та спеціальні методи. Використання останніх логічно зумовлено міждисциплінарною природою аналізованого феномена: зокрема, застосовано *дискурс-аналіз*. Останній репрезентативний для інтерпретації ПД як самотнього комунікативного середовища, продуктивного для МВ та виявлення її широкого функціонального спектра. *Прагмалінгвістичний метод* використано задля аналізу мовної прагматики ПД у перлюкувативній спрямованості комунікації у його межах, а також інтенційної спрямованості та механізмів впливу на адресата.

Логічним є використання у межах представленого дослідження *описового методу*, який дозволив систематизувати стратегії і тактики реалізації МВ у ПД. Цей метод також дав змогу узагальнити релевантні теоретико-методологічні підходи до вивчення згаданого феномена, а *метод семантико-прагматичного аналізу*, який актуалізовано задля ідентифікації висловлювань (зокрема, оцінних), емоційно маркованих одиниць тощо, які функціонують у межах ПК. В межах актуалізації інтерпретативного методу було оцінено й розкрито самотність функціонування ПК в умовах гібридизації та інтегрованості комунікативних актів ПД.

Виклад основного матеріалу. Вищезазначене підкреслює значущість представленого дослідження ПД: зокрема, останнє має безпосередній (казуальний, причинно-наслідковий та інший) зв'язок. Причому самотньою є параметризація ПК в цьому контексті: зокрема, її а) інституційна природа; б) унікальність відносин (суб'єктно-об'єктна специфікація); в) варіативність політичних соціалектів; г) подієва локалізація; г) ступінь центральності/маргіальності того чи іншого жанру щодо поля ПД; д) актуалізовані інтенції та інше (Єльнікова, 2025).

Це, своєю чергою, дозволяє говорити про питомі різновиди ПД, які доцільно співвідносити з побутуванням феномена МВ. Так, логічно виокремлюваний *інституційний* різновид, який вибудовується на основі текстів, створених політичними акторами (політиками, громадськими

діячами і такими іншими). Наступним виокремимо *масмедійний*, де агреговано журналістські тексти, розповсюджені за допомогою відповідних каналів (преса, телебачення, соціальні мережі тощо). Нерозривно пов'язаний з вищезазначеними *офіційно-діловий*, детермінований безпосередньо апаратною комунікацією державних інституцій (зокрема, центральних органів виконавчої влади), тобто призначеними для співробітників апарата.

Показовим є функціонування *«громадянського»* різновиду ПД, позначеного функціонуванням текстів, створених громадянами (звернення, запити тощо), які позірно не є учасниками цього дискурсу, проте фрагментарно беруть участь у ньому. *Художній* – різновид згаданого дискурсу, поширеніший на Заході, де представлений так званими політичними мемуарами, циклами лекцій (згадаємо лекції Біла та Хіларі Клінтон). *Науковий* представлений цілою низкою досліджень відповідного дискурсу, здійснюваних, першою чергою, у гуманітарному вимірі (до прикладу, в межах прикладної, обчислювальної та інших лінгвістики) (Кухар, 2024).

Природно, що межі між згаданими різновидами мають дифузну природу і характеризуються значним ступенем умовності: так, ПК є інтегрованою по суті, тому агрегує їх у собі, постійно перетинаючи між собою (Бульбенюк, 2024). Зокрема, ПД у лінгвістичному вимірі привертає увагу унікальною параметризацією – функціональністю щодо МВ (головні функції див. у Табл. 1):

Отже, вищезазначений широкий функціональний спектр засвідчує специфічність параметризації ПД, детермінованої ідеологією (зокрема, моральними / ідеологічними імперативами тощо). Останню використовують у його (згаданого дискурсу) межах для того чи іншого маніпулювання громадською думкою, саме тому логічним є актуалізація у межах ПД МВ як складника широкого спектра інструментарію (Величковський, 2024). Це дозволяє локалізувати специфікацію ПД через виокремлення загальних семантико-прагматичних категорій (див. Табл. 2) (Дем'янчук, 2024):

Таким чином, представлені категорії є значущими щодо самотності та іншого ПД, у параметризації якого чільне місце належить *персуазивності* (прагматико-мовленнєвому впливу, націленому на переконання під час розгортання ПК) та *сугестивності* (впливі на когнітивний простір представника електората (психіку, волю, розум, переконання тощо)). Причому це відбувається шляхом актуалізації обох згаданих характеристик, у межах яких МВ є питомим складником. Останнє пов'язане з тим, що політична діяльність

Таблиця 1

Параметризація ПД

№	Назва функції	Опис
1.	Функція соціального контролю	виконструювання бази для низки поведінкових патернів, уніфікування думок та іншого громадян, пов'язана з маніпулювання суспільною свідомістю
2.	Функція легітимізації чинної влади	формування мотивації для ухвалення громадянами низки рішень у межах вищезазначених патернів задля запланованого розподілу влади, суспільних та інших ресурсів
3.	Функція відтворення влади	збільшення ступеня толерантності, прихильності до чинної влади через ритуалізацію процесу використання певної символіки та такого іншого
4.	Орієнтувальна (світосприйняття) функція	артикулювання самотньої екосистеми цілей і проблем, що призводить до заміщення онтологічної картини реальності політичною
5.	Функція соціальної солідарності	плекання низки соціальних патернів та тому подібного задля інтегрування певних наративів у межах певного суспільства (етносу) або його спільнот/груп
6.	Функція соціальної диференціації	зворотна до попередньої: пов'язана з виокремленням певних груп відносно спільноти (більшості, суспільства), посилює соціальну поляризацію
7.	Агональна функція	продукування та подальше вирішення певного соціального конфлікту, вияв незгоди або протесту проти дій чинної влади
8.	Акціональна функція	використання мобілізації (актуалізація та кооперація однодумців) та наркотизації (відвернення уваги задля присиплення пильності)

Таблиця 2

Семантико-прагматичні категорії ПД

Категорія	Опис
Наративності	засіб виформування запланованого світосприйняття (через актуалізацію низки стратегій, практик, кампаній, ідеологічних та інших конструктів, а також несприйняття опонентів), наслідком якого стає вибудовування унікальної розповіді, де в центрі уваги знаходиться емоційна рефлексія, а не фактаж
МВ	пов'язана зі згаданою дискредитацією (несприйняттям електорату опонентів політичного актора), вищезазначених кампаній та іншого, її продуктивність детермінована формуванням завдяки їй враження адресності повідомлення, що призводить до поляризації електорату (єднання зі «Своїми» проти «Інших») (Михайленко, Піддубна, 2024)
Емотивності	актуалізована додатковим засобом формування у цільовій аудиторії «потрібного» сприйняття щодо тих чи інших фактів, подій та іншого, пов'язана з дискретністю представлених у кампаніях даних
Інформативності	детермінована у межах аналізованого дискурсу широким спектром втілюваних у його межах комунікативних цілей, пов'язаних з навіювання адресатам необхідності тих чи інших політичних рішень / дій, причому факти подаються не цілісно, а фрагментано, зміщуючи акценти й формуючи відповідне «потрібне» сприйняття (наративність викладу)
Інтенційності	пов'язана із зумисністю використання певного засобу (зокрема, МВ) для досягнення поставлених політичних цілей, при цьому співвіднесена з вищезазначеними пунктами, оскільки агрегує їхню функціональну значущість задля згаданого впливу на поведінку у електората
Аксіологічності (оцінність)	позначена диференційованістю покладених у межах ПД смислів (стратифікація, ранжування тощо) (Dovhan, 2026), внаслідок чого МВ базують на негативній оцінці діяльності (побутування) опонентів / попередників, що відбувається через виконструювання прогнозованого ставлення до певної політичної події (Бульбенюк, 2024)
Конвенційності	втілена у шаблонності, клішованості, термінологічній ритуалізації (стереотипізації та іншого) поведінки електорату: безпосередньо корелює з функціонування МВ на інтенсифікації низки упереджень (расових, гендерних і так далі), що спричинює його поляризацію й атомізацію
Модальності	представлена ставленням до онтологічної дійсності відносно мовної та національної картини громадян, а також зумисним впливом на останню шляхом інтегрування тих чи інших наративів і такого іншого, безпосередньо корелює з актуалізацією МВ
Інтер- та інтермедіальності	втілена у мережі відносин між суспільними й мовними структурами, втілених в універсалізованому за природою тексті (трансльованих покладених смислах), а також узагальненні властивостей культурних продуктів (текстів і медіа), вибудовування висловлювання на рівні змісту
Соціокультурності	Імплементованої у полісистему сприйняття актуальних суспільних реалій (лакун тощо), що знову-таки позірно формує адресність ПК, а оповідь у його межах – наративною (див. пункт 1)

сутнісно є більшою мірою дискурсивною, що пов'язано з параметризацією політичних подій як таких, що є мовленнєвими за своєю природою (Гордійчук, 2024).

Відтак, це дозволяє позиціонувати ПД у координатах будь-яких мовленнєвих утворень,

суб'єктів / об'єктів та іншого, які належать до відповідної сфери. Окреслений підхід є продуктивним, оскільки передбачає аналіз політичного мовного матеріалу з урахуванням соціокультурних, темпоральних та інших особливостей параметризації останнього. Зокрема, у межах пред-

ставленого підходу особливо виразною є згадана суттєва роль ПД, виконувана у його межах через привернення уваги, актуалізацію відповідної емотивності, переконання адресата і такого іншого (Мальована, 2025).

Тут локалізуємо кореляцію ПД з мовною прагматикою: остання репрезентована у згаданій адресності продуктованих у межах нього даних, які, природно, зумовлені не лише формально (використовуваними мовними та немовними засобами: зокрема, МВ), а й репрезентативно (способами представлення інформації). Першою чергою, така самобутня параметризація згаданого середовища дозволяє позиціонувати його особливим типом інституційного дискурсу, спеціалізованим різновидом ПК. Разом із цим, ПД лімітований функціонально: мовиться про соціальні функції комунікантів та специфічну роль соціального контракту в його межах.

Причому вищезазначені віхи регламентовані як за формою, так і за змістом: дотримання / порушення цих норм (зокрема, в контексті МВ) є особливо показовим, оскільки пов'язане з досягненням певних цілей (Стасюк, Кириченко, Дикун, 2025). Саме тому актуальність представленого дослідження пов'язана з роллю і значущістю локалізації та вивчення пізнавальних (когнітивних) механізмів. Останні є основою мисленнєвої діяльності як політичних акторів, так і членів електорату: так, у цьому ключі поняття ПД доцільно позиціонувати як складник принципово нової парадигми лінгвістичного знання – *когнітивно-дискурсивного*.

Внаслідок цього проблема аналізу ПД має особливу актуальність, оскільки він позначений динамічним впливом на суспільну свідомість, формуванням і актуалізацією покладених поведінкових патернів тощо. Відповідно, локалізація екстра- та лінгвістичної параметризації цього дискурсу є особливо продуктивною та показовою щодо функціонування у його межах МВ. Зокрема, у межах останньої говоримо про низку системоутворюючих ознак, актуалізованих питомих концептів та самобутньої параметризації. Саме тому підхід, репрезентований у цьому дослідженні, в межах якого ПД розглядається в контексті девіантних процесів, є продуктивним для дослідження феномена МВ.

Зокрема, останній розглядається небезпечним явищем, що пов'язано з націленістю МВ на атомізацію, поляризацію, маргіналізацію, поширення девіацій та інше суспільства. До всього, вона (МВ) особлива показова в контексті своєї самобутньої природи – диференційованого комуніка-

тивного процесу, виконструйованого у кореляції політичних суб'єктів. Зокрема, параметризація останнього пов'язана з маніпулюванням громадською думкою, виформуванням певної концептосфери щодо відповідних кампаній тощо. Метою таких кампаній є різного роду легітимаційні зміни щодо чинної (чи певної) політичної сили (влади) і такого іншого. Характерно, що функціональна самобутність ПД полягає у специфічній актуалізації мови задля формування екосистеми переконань (Dovhan, 2026), стимулювання «потрібного» вибору й управління масовою свідомістю.

Відтак, саме тому МВ органічно актуалізована у межах ПД: так, вона не лише каталізує згадані процеси, а й трансформує їх під наявні у середовищі умови задля досягнення максимального рівня прагматизму. Показово, що у межах згаданого дискурсу особливо продуктивними є поляризація й протиставлення: продуктування негативного образу «Іншого (Інших)» на противагу «Я (Ми)». Продуктивність окресленої поляризації переважно пов'язана з формуванням вищезазначеного ворожого образу, дискредитацією опонентів (знеціненням результатів їхньої роботи, статусу та такого іншого), а також згаданою легітимацією агресії (зокрема, за допомогою МВ).

Причому окреслені тактики і стратегії реалізовані через мобілізацію емоційно забарвленої лексики, підміну понять і маніпуляцій, цькування тощо. Внаслідок вищезазначеного відбувається інтенсифікація «потрібних» поведінкових патернів, що призводить до каталізування ворожих настроїв, радикалізації політичної боротьби і тому подібного. Так, згадаємо постійні закиди Дональда Трампа щодо невдалої, кволої та непослідовної політики його попередників – Барака Обами та Джо Байдена.

Таке виконструйовування образу ворога є продуктивним задля вищезазначеної поляризації та протиставлення: «Я (Ми)» та «Він (Вони)» дозволяють політичним акторам здобути більший ступінь лояльності, виправдовуючи протистоянням невдалу політику, непопулярні кроки і таке інше. Природно, що такий деструктивний вплив на суспільне місце є специфічним процесом, у якому чільне місце посідають циклічні (потоківі) за природою когнітивні процеси (стереотипізація, радикалізація і так далі).

Останні лише посилюють соціальну напругу, використовуючись у дезінформаційних, мізінформаційних та пропагандистських кампаніях (до прикладу, російської федерації в Україні), активно послуговуючись МВ (Холох, 2024). Власне, продуктивність імплементації МВ у ПД і складає

значущість протидії цьому феномену: зокрема, шляхом удосконалення нормативно-правових механізмів виявлення, протидії та запобігання. Разом із цим, вагому роль у таких процесах закономірно має лінгвістичний аналіз ПД, який дозволяє локалізувати питомі механізми смислової кореляції (зокрема, дестабілізації смислу (Dovhan, 2026).

Мовиться також про проблему меж ПД, які не є очевидними: це пов'язано з тим, що у вузькому значенні його розуміють виключно як простір побутування державних інституцій і тому подібного. У широкому ж значенні позиціонують будь-яким типом комунікації, що пов'язана з ПК, мета якої пов'язана з боротьбою, утриманням і так далі влади. Обидва типи розуміння ПД логічно дозволяють інтерпретувати його, в контексті феномена МВ, саме *знаковим утворенням*, при цьому йому (утворенню) притаманна двошарова природа. *Перший шар* – реальний, тобто позначений актуалізацією тексту у відповідній ситуації професійного спілкування (ПК). *Другий* – віртуальний, позначений використанням вербальних / невербальних знаків, головною особливістю яких є приналежність до категоріально-понятійного апарата.

Мовиться про те, що вони обслуговують відповідну галузь, є складником тезауруса прецедентних висловлювань, а також компонентами моделей типових мовленнєвих дій. Останні вміщують певні уявлення про типові жанри спілкування, а також межі допустимих мовних дій у межах соціального контракту. Показовою у цьому плані є самотутня параметризація ПД (*фундаменталізм аргументації, масованість адресата, схильність до театралізації, імплементація динамізму, своєрідний езотеризм*), нерозривно пов'язана з феноменом МВ (Шевчук, 2024).

Так, природно, що питомою функцією вищезазначеного дискурсу є *формування суспільної думки*, а також *реалізація влади*. Разом із цим, додатковими стають *соціальний контроль і легітимація влади*, базовані на переконанні електорату у потребі реалізації «потрібних» поведінкових патернів («правильних» дій та оцінок). Внаслідок цього доцільно будь-яку форму вияву ПД як онтологічного явища заломлювати саме у призмі *конструктивних* (підґрунтям яких є низка морально-етичних та інших норм) і *деструктивних* (спрямованих виключно на реалізацію певних політичних цілей) виявах.

Вищезазначене дозволяє розглядати параметризацію МВ в контексті реалізованої неї функції *викривленого інформування суспільства щодо актуальних політичних питань*. Формою таких повідомлень переважно є інтерв'ю,

прес-конференції тощо, що є складником *інституційного виміру*, оскільки вони реалізовані в межах формалізованих комунікативних практик та регламентованої взаємодії. Соціальні мережі політичних акторів сутнісно представляють *персоналізований та гібридний сегмент* ПК, позаяк у них політичний актор реалізує параметризацію безпосереднього продуцента контенту. Зокрема, в межах створення останнього відбувається офіційна самопрезентація з логікою особистого блогу, оперативного реагування та постійної взаємодії з електоратом.

Власне, МВ є продуктивною у межах ПД саме через своєрідність своєї архітектури (структурна самотутність), оскільки вона є неоднорідною, непрямо пов'язаною та багатоплановою в контексті смислу (Dovhan, 2026). Зокрема, функціональна широта ПД пов'язана з рисами різних типів дискурсу (інтегративністю цього середовища), що інтенсифікує застосування у його межах строкатих дискурсивних практик. Вони покликані динамізувати процес маніпулювання суспільною думкою, підштовхнути до актуалізації поведінкових патернів тощо. Причому конструкт ПД нерозривно пов'язаний із загальною концепцією дискурсу, внаслідок чого витлумачення останнього доцільно вибудовувати на тезі про його специфічність у просторі масової комунікації.

Окреслена ідея продуктивна для аналізу феномена МВ як дієвого інструмента досягнення політичних цілей, що пов'язано з тим, що конституентами ПД є *тексти*. Останні є результатом та засобом (інструментом) низки дискурсивних практик, які підтверджують відтворюваність і наукоємність аналізу ПД на згаданих матеріалах. Репрезентативність і продуктивність цих одиниць для вивчення цього дискурсу пов'язані з тим, що вони дозволяють дослідити самотутність вияву мовної прагматики (інтерпретувати наміри, цілі, актуалізовані мовні засоби тощо) в координатах МВ (Трофименко, 2024).

Таким чином, у межах цього підходу тексти доцільно позиціонувати *дискретними одиницями* відповідного дискурсу, дослідження яких дозволяє категоризувати актуалізовані практики та стратегії в контексті цього феномена. При цьому ПД тоді позиціонуємо осередком мовленнєвих практик та продуктів відповідної діяльності, інтерпретованих саме у вимірі масової комунікації (зокрема, ПК). Продовжуючи цю думку, текст є компонентом цього дискурсу як послідовність знаків різноманітних семіотичних систем (мовних, графічних та інших), використовуваних у кореляції з вибором каналу масової інформації. Текст у такому

розумінні стає дороговказом, що впорядковує та систематизує рух інформаційного потоку в межах відповідного дискурсу. Показовим тут є кратологічний підхід до ПД, який дозволяє позиціонувати його своєрідним осередком даних, який функціонує у відповідному середовищі (Холох, 2023).

Висновки. Отже, ПД є самобутнім середовищем, параметризація якого є унікальною, будучи поєднанням різноманітних інструментів, які умовно поділяємо на конструктивні та деструктивні. Саме до других належить аналізована у цьому дослідженні МВ, яка є феноменом згаданого дискурсу, що стигматизує, дискримінує і так далі представників певних груп, спільнот та інших населення. Сутнісно, цей феномен є небезпечною формою маніпуляції, продукування певних поведінкових патернів, що сприяє суспільній поляризації, атомізації та іншим девіаціям.

Показовою також є базованість ПД на комунікативному процесу (зокрема, ПК), що дозволяє позиціонувати МВ засобом актуалізації політичного тексту як його питомого конституента. Згаданий процес виявляється в актуалізації низки притаманних цьому середовищу мовленнєвих

практик та стратегій конфліктної / консенсусної природи. Причому комунікація у межах ПД аналізована саме в контексті включеності до неї текстів, які виступають у інституційному (інтерв'ю, прес-конференції тощо) та персоналізованому/гібридному (соціальні мережі політичних акторів) сегментах.

Таким чином, актуалізовані у межах ПД комунікативні (мовленнєві) стратегії і тактики є складниками парадигми вербальної / невербальної взаємодії, визначаючи таким чином рівень і мету ПК, а також її ефективність в контексті мовної прагматики щодо конфліктогенних середовищ. Згадані середовища потенційно присутні у межах ПК, локалізуючись компонентом МВ в контексті продукування / управління конфліктами. Зокрема, питома маніпулятивні прийоми (до прикладу, МВ) негативно впливають на ефективність комунікативної взаємодії, проте є ефективними в контексті досягнення цілей ПД. Водночас їх використання спричиняє соціальну поляризацію, експлікацію ворожих настроїв тощо, що позначиться у довгостроковій перспективі, однак є ефективним у короткостроковій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бульбенюк С. До питання про оптимальну модель політичної комунікації для України у поствоєнний час. *Політичні трансформації сучасного суспільства* : зб. матеріалів V Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 22 лютого 2024 р.). Полтава : ПДАУ, 2024. С. 276–279. *ebooks!* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3fh6dfa8> (дата звернення: 24.04.2026).
2. Бутиріна М., Галаджун З., Темченко Л. Концептосфера мови ворожнечі в пропагандистському дискурсі країни-агресора. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: Журналістика*. 2024. № 1(7). С. 59–71. DOI: <https://doi.org/10.23939/sjs2024.01.059>
3. Величковський Р. Війна в Україні : порівняльний аналіз емоційної тональності Telegram-каналів і традиційних ЗМІ. *Грані* : науково-теоретичний альманах. 2024. Том 27, № 6. С. 79–89. DOI: <https://doi.org/10.15421/1724115>
4. Гордійчук О. О. Україна & росія: основні аспекти інформаційної, гібридної та повномасштабної війни. *Політичне життя*. 2024. № 4. С. 61–70. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.4.8>
5. Дем'янчук Ю. І. Лінгвополітична синергетика : становлення та перспективи дослідження. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Серія: Філологія. 2024. Том 27, № 2. С. 75–102. *Електронний репозитарій Львівського державного університету безпеки життєдіяльності* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/4ck7bfh7> (дата звернення: 24.04.2026).
6. Єльнікова Н. Комунікативні стратегії в умовах гібридної війни : особливості українськомовного медіадискурсу. *Мова – кордон національної безпеки* : збірник тез доповідей III Всеукраїнської науково-практичної конференції, 21 лютого 2025 року. Львів, 2025. С. 56–61. *Електронний репозитарій Національного університету цивільного захисту України (eNUCPUIR)* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3yv39mux> (дата звернення: 24.04.2026).
7. Кухар Н. Проблема вербальної агресії в сучасному мовознавчому дискурсі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Філологія (мовознавство). 2024. № 39. С. 87–96. DOI: <https://doi.org/10.31652/2521-1307-2024-39-08>
8. Малишева В. Г. Вербальна агресія в мережевому дискурсі : лінгвопрагматичний аспект : дис. ... д-ра філос. : 03 Гуманітарні науки, 035 Філологія / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2024. 248 с. *Одеський національний університет імені І. І. Мечникова* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/anewaydz> (дата звернення: 24.04.2026).
9. Мальована О. В. Відображення в медіа історичної трансформації української національної ідеї наприкінці 1980-х–у першій половині 2010-х рр. : дис. ... д-ра філософії в галузі знань 03 – Гуманітарні науки за спеціальністю 032 – Історія та археологія / Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2025. 282 с. *Інституційний репозитарій Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/56385h5x> (дата звернення: 24.04.2026).
10. Михайленко М., Піддубна Н. Лінгвістичні аспекти поняття «мова ворожнечі», її функціонування в сучасному політичному дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Випуск 82, Том 1. С. 360–369. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-53>

11. Орденів С. С. Екзистенційна криза індивідуального і соціального у комунікативних практиках постмодерної епохи. *Proceedings of the National Aviation University Series Philosophy Cultural*. 2024. Том 39, № 1. С. 56–61. DOI: <https://doi.org/10.18372/2412-2157.39.18457>
12. Стасюк В., Кириченко А., Дикун В. Мова як інструмент інформаційного впливу у гібридних конфліктах. *Мова – кордон національної безпеки* : збірник тез доповідей III Всеукраїнської науково-практичної конференції, 21 лютого 2025 року. Львів, 2025. С. 124–129. *Електронний репозитарій Національного університету цивільного захисту України (eNUCPUIR)* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3yv39mux> (дата звернення: 24.04.2026).
13. Субота І. Геноцидні стратегії щодо України в російському пропагандистському дискурсі. *Інтегровані комунікації*. 2024. № 1(17). С. 52–60. DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2024.174>
14. Трофименко В. Кіберпростір і держава: точки перетинання. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2024. Том 4, № 63. DOI: <https://doi.org/10.21564/2663-5704.63.315212>
15. Холох О. Методологічні засади формування «образу ворога» у свідомості українських військовослужбовців під час відсічі російської збройної агресії. *Вісник Національного університету оборони України*. 2024. № 5(81). С. 169–180. DOI: <https://doi.org/10.33099/2617-6858-2024-81-5-169-180>
16. Холох О. Феномен «образу ворога» в дискурсі гуманітарних наук. *VII Міжнародна наукова конференція Харківського національного університету Повітряних Сил імені Івана Кожедуба «Сучасна війна : гуманітарний аспект»* : збірник матеріалів, 30 травня 2023 року. Харків : ХНУПС ім. І. Кожедуба, 2023. С. 133–140. *Харківський національний університет Повітряних Сил* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/yz4rhdey> (дата звернення: 24.04.2026).
17. Шевчук К. Естетика та семантика війни : до аналізу зв'язку мови, мистецтва і насилля. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філософія». 2024. № 27. С. 16–20. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/44wvx9a> (дата звернення: 24.04.2026).
18. Bako E. N. Dysphemism Comments on Joko Widodo's X-account : Form, Function and Impact on Digital Political Discourse. *Akrab Juara : Jurnal Ilmu-ilmu Sosial*. 2026. Volume 11, № 1. P. 547–567. DOI: <https://doi.org/10.58487/akrabjuara.v11i1.2759>
19. Bellés-Calvera L., Bellés-Fortuño B. (2026). A multimodal discourse analysis of gender-based hate speech in political memes. *Discourse Approaches to Gender-Based Violence: Deconstructing Social Inequality Through Linguistic Inquiry*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2026. P. 63–92.
20. Dovhan O. Philosophy of the Absurd in the Digital Age: Linguistic Strategies for the Destabilization of Sense. *International Journal of English Linguistics*. 2026. Volume 16, № 2. P. 13–20. DOI: <https://doi.org/10.5539/ijel.v16n2p13>
21. Ha T. Simulating online political discourse using LLMs : A study on social identity and conflict. *Information Processing & Management*. 2026. Volume 62, Issue 2, Part B. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2025.104461>
22. Paz-Rebollo M. A., Feijoo B., Rivera-Guerrero A. Political Polarization, Political Hate Speech and Social Media : The Experience of Spanish Teenagers. *YOUNG Editorial Group*, 2026. DOI : <https://doi.org/10.1177/110330882514145>
23. Tafonao W. S., Tarigan K. E. The Use of Emoji and Lexical Borrowing in Indonesian Social Media Hate Speech in Political Context : a Critical Discourse Analysis. *Muse: Journal of Art*. 2026. Volume 4, № 2. P. 176–180. DOI: <https://doi.org/10.54367/muse.v4i2.6114>

REFERENCES

1. Bulbeniuk, S. (2024). Do pytania pro optymalnu model politychnoi komunikatsii dlia Ukrainy u postvoiennyi chas [On the issue of the optimal model of political communication for Ukraine in the postwar period]. *Politychni transformatsii suchasnoho suspilstva: zb. materialiv V Vseukr. nauk.-prakt. konf.* (pp. 276–279). Poltava: PDAU. Retrieved from <https://tinyurl.com/3fh6dfa8> [In Ukrainian].
2. Butyrina, M., Haladzshun, Z., & Temchenko, L. (2024). Kontseptosfera movy vorozhnechi v propahandystskomu dyskursi krainy-ahresora [The conceptosphere of hate speech in the propaganda discourse of the aggressor state]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika": Zhurnalistyka*, 1(7), 59–71. <https://doi.org/10.23939/sjs2024.01.059> [In Ukrainian].
3. Velychkovskyi, R. (2024). Viina v Ukraini: porivnialnyi analiz emotsiinoi tonalnosti Telegram-kanaliv i tradytsiinykh ZMI [War in Ukraine: Comparative analysis of emotional tone of Telegram channels and traditional media]. *Hrani*, 27(6), 79–89. <https://doi.org/10.15421/1724115> [In Ukrainian].
4. Hordiichuk, O. O. (2024). Ukraina & rosiia: osnovni aspekty informatsiinoi, hibrydnoi ta povnomasshtabnoi viiny [Ukraine & Russia: Key aspects of information, hybrid and full-scale war]. *Politychne zhyttia*, (4), 61–70. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.4.8> [In Ukrainian].
5. Demianchuk, Yu. I. (2024). Linhvopolitychna synerhetyka: stanovlennia ta perspektyvy doslidzhennia [Linguopolitical synergetics: Formation and research prospects]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho linhvistychnoho universytetu. Seriia: Filolohiia*, 27(2), 75–102. Retrieved from <https://tinyurl.com/4ck7bfh7> [In Ukrainian].
6. Yelnikova, N. (2025). Komunikatyvni stratehii v umovakh hibrydnoi viiny: osoblyvosti ukrainskomovnoho mediadyskursu [Communicative strategies in hybrid war conditions: Features of Ukrainian-language media discourse]. *Mova – kordon natsionalnoi bezpeky: zbiryk tez dopovidei III Vseukrainskoi naukovopraktychnoi konferentsii* (pp. 56–61). Lviv. Retrieved from <https://tinyurl.com/3yv39mux> [In Ukrainian].
7. Kukhar, N. (2024). Problema verbalnoi ahresii v suchasnomu movoznavchomu dyskursi [The problem of verbal aggression in modern linguistic discourse]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia: Filolohiia (movoznavstvo)*, (39), 87–96. <https://doi.org/10.31652/2521-1307-2024-39-08> [In Ukrainian].

8. Malysheva, V. H. (2024). Verbalna ahresiiia v merezhevomu dyskursi: linhvoprahmatychnyi aspekt [Verbal aggression in network discourse: Linguopragmatic aspect] (Doctoral dissertation). Odesa National University. Retrieved from <https://tinyurl.com/anewaydz> [In Ukrainian].
9. Malovana, O. V. (2025). Vidobrazhennia v media istorychnoi transformatsii ukrainskoi natsionalnoi idei naprykintsi 1980-kh – u pershii polovyni 2010-kh rr. [Representation in media of the historical transformation of the Ukrainian national idea in the late 1980s – early 2010s] (PhD dissertation). Cherkasy National University. Retrieved from <https://tinyurl.com/56385h5x> [In Ukrainian].
10. Mykhailenko, M., & Piddubna, N. (2024). Linhvistychni aspekty poniattia “mova vorozhnechi”, yii funktsionuvannia v suchasnomu politychnomu dyskursi [Linguistic aspects of the concept of hate speech and its functioning in modern political discourse]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 82(1), 360–369. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-53> [In Ukrainian].
11. Ordenov, S. S. (2024). Ekzystentsiina kryza indyvidualnoho i sotsialnoho u komunikatyvnykh praktykakh postmodernoi epokhy [Existential crisis of the individual and social in communicative practices of the postmodern era]. *Proceedings of the National Aviation University Series Philosophy Cultural*, 39(1), 56–61. <https://doi.org/10.18372/2412-2157.39.18457> [In Ukrainian].
12. Stasiuk, V., Kyrychenko, A., & Dykun, V. (2025). Mova yak instrument informatsiinoho vplyvu u hibrydnykh konfliktakh [Language as a tool of information influence in hybrid conflicts]. *Mova – kordon natsionalnoi bezpeky: zbirnyk tez dopovidei III Vseukrainskoi naukovy-praktychnoi konferentsii* (pp. 124–129). Lviv. Retrieved from <https://tinyurl.com/3yv39mux> [In Ukrainian].
13. Subota, I. (2024). Henotsydni stratchii shchodo Ukrainy v rosiiskomu propahandystskomu dyskursi [Genocidal strategies toward Ukraine in Russian propaganda discourse]. *Intehrovani komunikatsii*, 1(17), 52–60. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2024.174> [In Ukrainian].
14. Trofymenko, V. (2024). Kibersprostir i derzhava: tochky peretynannia [Cyberspace and the state: Points of intersection]. *Visnyk NYuU imeni Yaroslava Mudroho. Seriya: Filosofiia, filosofiia prava, politolohiia, sotsiolohiia*, 4(63). <https://doi.org/10.21564/2663-5704.63.315212> [In Ukrainian].
15. Kholokh, O. (2024). Metodolohichni zasady formuvannia “obrazu voroha” u svidomosti ukrainskykh viiskovosluzhbovtziv [Methodological principles of forming the “enemy image” in Ukrainian soldiers]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu oborony Ukrainy*, 5(81), 169–180. <https://doi.org/10.33099/2617-6858-2024-81-5-169-180> [In Ukrainian].
16. Kholokh, O. (2023). Fenomen “obrazu voroha” v dyskursi humanitarnykh nauk [The phenomenon of the “enemy image” in humanities discourse]. *Suchasna viina: humanitarnyi aspekt: zbirnyk materialiv* (pp. 133–140). Kharkiv. Retrieved from <https://tinyurl.com/yz4rhdey> [In Ukrainian].
17. Shevchuk, K. (2024). Estetyka ta semantyka viiny: do analizu zviazku movy, mystetstva i nasyliia [Aesthetics and semantics of war: On the relationship between language, art and violence]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Seriya “Filosofiia”*, (27), 16–20. Retrieved from <https://tinyurl.com/44wvxc9a> [In Ukrainian].
18. Bako, E. N. (2026). Dysphemism comments on Joko Widodo’s X-account: Form, function and impact on digital political discourse. *Akrab Juara: Jurnal Ilmu-ilmu Sosial*, 11(1), 547–567. <https://doi.org/10.58487/akrabjuara.v11i1.2759>
19. Bellés-Calvera, L., & Bellés-Fortuño, B. (2026). A multimodal discourse analysis of gender-based hate speech in political memes. In *Discourse Approaches to Gender-Based Violence: Deconstructing Social Inequality Through Linguistic Inquiry* (pp. 63–92). Walter de Gruyter. .
20. Dovhan, O. (2026). Philosophy of the absurd in the digital age: Linguistic strategies for the destabilization of sense. *International Journal of English Linguistics*, 16(2), 13–20. <https://doi.org/10.5539/ijel.v16n2p13>
21. Ha, T. (2026). Simulating online political discourse using LLMs: A study on social identity and conflict. *Information Processing & Management*, 62(2, Part B). <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2025.104461>
22. Paz-Rebollo, M. A., Feijoo, B., & Rivera-Guerrero, A. (2026). Political polarization, political hate speech and social media: The experience of Spanish teenagers. *YOUNG*. <https://doi.org/10.1177/110330882514145>
23. Tafonao, W. S., & Tarigan, K. E. (2026). The use of emoji and lexical borrowing in Indonesian social media hate speech in political context: A critical discourse analysis. *Muse: Journal of Art*, 4(2), 176–180. <https://doi.org/10.54367/muse.v4i2.6114>

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 821.161.2.09'06.:94(477)»1921/1939»:341.485]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-54>

Валентина НІКОЛАЄНКО,
orcid.org/0000-0003-0493-3425
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна), nikolaenkov006@gmail.com

МОРАЛЬНІ ІМПЕРАТИВИ ТА СТРАТЕГІЇ ВИЖИВАННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО ГОЛОДОМОР¹

У статті проаналізовано моральні імперативи та стратегії виживання, представлені в сучасній українській художній літературі про Голодомор. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення життєстійкості нації в умовах межового фізичного та психологічного виснаження, що набуває особливого значення в контексті сучасної російсько-української війни.

Авторка класифікує стратегії виживання за рівнем збереження або деструкції моральних імперативів індивіда. Головна увага зосереджується на моделях боротьби за життя, збереженні людської гідності, моральному виборі в умовах геноциду голодом.

Перша група стратегій охоплює форми пасивного та активного спротиву, що не порушують етичних норм. Пріоритетна увага стратегіям групового виживання, які розглядаються як вияв антропоцентризму та емпатії. Друга група стратегій пов'язана з аксіологічною деструкцією та моральним колапсом. У статті проаналізовано ситуації аномії, коли традиційні цінності втрачають свою імперативність під тиском загрози фізичного знищення.

Розглянуто стратегії активного спротиву та рятівництва. На прикладі творів О. Волинської «Коли сонце не сходить», Н. Доляк «Чорна дошка», Л. Кононовича «Тема для медитації», Т. й О. Литовченків «Книга Жахиття. 1932–1938», Т. П'якової «Вік чевоних мурах», С. Талан «Розколоте небо», Н. Чайковської «Очевидець» показано, що збройна боротьба та релігійне подвижництво є найвищими формами збереження моральних імперативів, оскільки вони спрямовані на захист права іншого на життя та збереження нації.

У висновках підсумовано, що сучасна українська художня література про Голодомор не лише фіксує травматичний досвід, а й виступає майданчиком для етичної рефлексії. Вибір між життям і сумлінням, дегуманізація та опір деструктивним явищам дійсності постають як ключові модуси художнього осмислення геноциду.

Ключові слова: Голодомор, моральні імперативи, стратегії виживання, геноцид, аксіологія, резильєнтність, дегуманізація.

Valentyna NIKOLAIENKO,
orcid.org/0000-0003-0493-3425
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature
Zaporizhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine) nikolaenkov006@gmail.com

MORAL IMPERATIVES AND STRATEGIES FOR SURVIVAL IN CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE ABOUT THE HOLODOMOR

This article analyses the moral imperatives and survival strategies depicted in contemporary Ukrainian fiction about the Holodomor. The relevance of the topic stems from the need to rethink the nation's resilience in conditions of extreme physical and psychological exhaustion, which takes on particular significance in the context of the current Russian-Ukrainian war.

¹ Публікація здійснена в рамках проекту EUROTOLERCULTURE: Європейський досвід формування культури толерантності в українській перспективі: освіта, медіа, мистецтво» (номер проекту 101127848 ERASMUS-JMO-2023-HEI-TCH-RSCH), що реалізується за підтримки програми Європейського союзу Еразмус+ за напрямом Модулі Жана Монне. Ця публікація відображає погляди лише її авторів. Водночас програма Європейського союзу Еразмус+ не несе відповідальності за використання цього матеріалу. This publication is done within the project EUROTOLERCULTURE «The European experience of forming a culture of tolerance in the Ukrainian perspective: media, education, art» (project No.101127848 ERASMUS-JMO-2023-HEI-TCH-RSCH) under Jean Monnet Modules Action. The European Commission's support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents, which reflect the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

The author classifies survival strategies according to the degree to which an individual's moral imperatives are preserved or destroyed. The main focus is on models of the struggle for life, the preservation of human dignity, and moral choice in the context of genocide.

The first group of strategies encompasses forms of passive and active resistance that do not violate ethical norms. Attention is paid to strategies of group survival, which are viewed as manifestations of anthropocentrism and empathy. The second group of strategies is associated with axiological destruction and moral collapse. The article analyses situations of anomie, where traditional values lose their imperative nature under the pressure of the threat of physical annihilation.

Strategies of active resistance and rescue are examined. Using the novels of O. Volynska «When the Sun doesn't Rise», N. Doliak «Black Board», L. Kononovych «A Topic for Meditation», T. And O. Lytovchenko «Book of Horror. 1932–1938», T. Piankova «The Age of Red Ants», S. Talan «The Split Sky», N. Chaikivska «Eyewitness» as examples, it is shown that armed struggle and religious martyrdom are the highest forms of preserving moral imperatives, as they are aimed at defending another's right to life and the preservation of the nation.

The conclusions summarise that in contemporary ukrainian literature about the Holodomor not only records the traumatic experience but also serves as a platform for ethical reflection. The choice between life and conscience, dehumanisation, and resistance to the destructive phenomena of reality emerge as key modes of artistic interpretation of genocide.

Key words: Holodomor, moral imperatives, survival strategies, genocide, axiology, resilience, dehumanisation.

Постановка проблеми. Сучасне літературознавство розглядає Голодомор як злочин проти людяності, що корелює із соціогуманітарними підходами до вивчення геноциду. Моральні імперативи (соціальні, особистісні, релігійні, етичні) в період панування тоталітарного радянського режиму «переформатовувались» під запити панівної ідеологічної системи, руйнуючи світоглядну модель, досвід, переконання українського суспільства. Одна з найактивніших фаз цього процесу припадає на 1932–1933 роки, коли населення України, позбавлене засобів для існування, перебувало в пошуках форм виживання. Саме конфлікт між стратегією виживання та аксіологічними засадами актуалізують сучасні українські письменники в літературі про Великий голод.

Художнє осмислення ціннісних світоглядних засад автори репрезентують як складну систему моральних імперативів, де поведінкові патерни: підтримка, допомога, порятунок тощо – є складниками набору ідентичностей Я (див.: Desrochers, 2002), означуючи межі між особистістю й масою, Я та не-Я, між збереженням людської сутності та моральною деградацією. У цьому смислі толерантність, милосердність, жертвність не лише складники моралі індивідуума, а й ознаки його резильєнтності та форми протистояння тоталітаризму, що утверджувався шляхом руйнування особистісних, родинних і суспільних цінностей.

Система фізичного знищення людини вкупі з «вбивством» людяності призводила до знищення важливих засадничих чинників соціальної системи, оскільки індивідуальні чесноти, суспільні цінності й ідеали витіснялися дійсністю. Підґрунтям протистояння особистості системі є фізичне й екзистенційне виживання, що засвідчує вибір людини між життям і смертю, прийняттям насилля та збереженням сумління. У художніх

текстах простежується питання дегуманізації особистості, її пасивного толерування терору й спротиву деструктивним явищам дійсності.

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою осмислення співвіднесення стратегій виживання й аксіологічних імперативів в умовах крайнього фізичного, духовного й морального виснаження як модусів життєстійкості. Концептуального значення заявлена тема набуває і з огляду на тривале суспільно-екзистенційне протистояння України та Росії й нинішню війну.

Отже, **метою** дослідження є окреслення стратегій виживання та їх вплив на моральні імперативи індивіда й соціуму на прикладі сучасної художньої літератури про Великий голод.

Аналіз досліджень. Вивчення Голодомору належить до категорії міждисциплінарного наукового аналізу. Найчисленніший корпус досліджень маємо в галузі історії, з-поміж яких значна кількість праць присвячена питанням вивчення документів і свідчень Голодомору (Г. Боряк, Т. Боряк, С. Плохій), концепції геноциду і тоталітаризму (Д. Будков, Дж. Мейс, Г. Мокрушина, Р. Конквест, В. Солдатенко), чинників (С. Віткофт, Р. Девіс, П. Соболев), особливостей організації (Г. Папакін), причин, втрат і наслідків (Я. Калакура, С. Кульчицький, В. Литвин, А. Маслюк, Р. Теслюк), жіночого й дитячого досвіду (Л. Гриневич, І. Шугальова) тощо. Не менш науково вагомими є й студії Голодомору в інших галузях, зокрема юридичних (М. Антонович, Є. Захаров, Р. Мур), соціологічних (Б. Кемпбелл, Б. Шоу), психологічних (В. Горбунова, І. Жмурін, В. Климчук), культурології (А. Ассман) тощо, котрі, як і напрацювання в літературознавчій площині (Т. Конончук, Л. Романенко, Н. Тимошук, О. Томчук, О. Пухонська), насамперед відрефлексовують тему Голодомору через призму травми, пам'яті, постпам'яті, гено-

циду, антитоталітаризму тощо. Порушений аспект у наукових розвідках згадується побіжно, що й засвідчує його наукову продуктивність.

Виклад основного матеріалу. Я. Калакура, Г. Капустян зауважували стосовно поступового зміщення фокусу уваги науковців у площину соціально-психологічних, морально-етичних і ментальних вимірів наслідків Голодомору (див. : Калакура, 2017 : 17; Капустян, 2000 : 190), що найвиразніше проявляється в художній літературі.

А. Маслюк виокремлює 5 різновидів депривуючих чинників у межовій ситуації обмеження прав і неможливості задоволення базових фізіологічних і психологічних потреб людини під час Голодомору: комунікативно-інформаційний, фізіологічний (харчовий), просторовий, духовний і традиційний (Маслюк, 2020 : 239). Вибір стратегії виживання залежить від них і впливає на моральні засади індивіда.

Наталія Доляк, Леонід Кононович, Тетяна П'янкова, Світлана Талан, Наталія Чайковська та ін. у художньому просторі своїх творів активують усі ці психотравмувальні чинники, демонструючи труднощі збереження балансу між «природою» й «етикою», пропонуючи поліаспектне осмислення порушеної проблеми. Вибір персонажем алгоритму дій в умовах тотальних обмежень ґрунтується на мотивації, яка залежить від різних внутрішніх і зовнішніх факторів.

Збереження життя в непридатних для існування умовах у цих творах – головна мета художньої рефлексії письменників, яка має різні варіанти. З-поміж низки стратегій виживання найбільш універсальною, що знаходить реалізацію і в літературному наративі про Голодомор, є та, за якої персонажі, вступаючи в боротьбу за життя власне та своїх близьких і дотримуючись особистісних та суспільних моральних імперативів, не шкодять іншим: не посягають на чужу власність, як, наприклад, Варя Черножукова та її батько Павло Серафимович (див. : Талан, 2015), Ганна Рибка (див. : П'янкова, 2022), сім'я Юстини й Тихона (див. : Чайковська, 2023) та інші.

Формами внутрішнього опору є й виїзд чи втеча з голодного села з метою порятунку чи працевлаштування в місті на будівництві, заводі, фабриці, шахті тощо й допомоги сім'ї (наприклад, «Бондарчуки, і Пономаренки, і Сидоренки – були добрі господарі, але не мали змоги сплатити непосильні податки, тож, не чекаючи покарання, тихенько розпродали свої господарства й поночі втекли з села разом із дітьми» (Талан, 2015, 159)).

Одним із найпоширеніших способів цієї стратегії є саботаж заготівельних планів, особливо

понаднормових: приховування зерна та інших продуктів, продаж чи забій худоби, переписування «зайвої» землі на родичів тощо («Труна матері ще ціла, тож можна поставити на неї корито і все там сховати» (Талан, 2015, 219); «у місті... людей сила-силенна. Усі хочуть щось продати. Багато худоби ведуть, вирішили ліпше продати, ніж у колгосп віддати» (Чайковська, 2023, 76)).

Ці форми внутрішнього опору увиразнюють усі інші стратегії виживання, у яких аксіологічні цінності порушуються.

Приклади стратегії групового виживання бачимо насамперед через призму зображення сімей, котрі з втратою можливостей забезпечення базових потреб намагаються зберегти кожного члена своєї родини. Взаємодопомога й підтримка згідно з родинними принципами стосується не окремої сім'ї, а всього роду: батьки–діти–брати, сестри–онуки–племінники та інші. Родинний альтруїзм засвідчує не лише бажання підтримати дорогих людей, допомогти їм, а й зберегти рід, залишатися його частиною, собою («– Ходи, я тебе медом нагодую... Бери. Їж, поки є. Я жував хліб із медом..., а баба гомоніла... До мене теж приходили... Відрізали город по саму клуню... Добре, хоч мед заховала...» (Чайковська, 2023, 63–64)). Старше покоління чи батьки могли пожертвувати собою заради дітей, що є найвищим рівнем самопожертви («Через мене і вам їсти не хватає... далі надрізі відмовляється ... їсти... навіть води не п'є... У потемках наша баба до Бога одходить...» (П'янкова, 2022, 25–26)).

Конструктивні групові стратегії виживання в громадах у художньому наративі про упокорення голодом рідкісні. Однак вони засвідчують дієвість утопічних ідей, які, наприклад, висловлював І. Франко в повісті «Захар Беркут» про силу єдності громади. Так, у повісті О. Волинської «Коли сонце не сходить» (написаної за пошуків від невідомої жінки історією свого роду) у школі, попри директиви нової влади, таємно годують сільських дітей, що зберегло життя більшості школярів й дало шанс на виживання тим із них, хто лишився без опіки батьків під час колективізації й Голодомору (див. : Волинська О., 2024). Тож колективна солідарність, спрямована на збереження фізичного життя дітей, забезпечує збереження своєї громади, засвідчує сталість і дієвість її моральних засад, що ґрунтуються антропоцентризмі й емпатії.

Аксіологічні цінності найчастіше піддаються деструкції в межових ситуаціях і станах, коли індивід позбавлений вибору. За таких умов Божі заповіді, на яких формувалася морально-світоглядна

система українців, зазнають аномії. І возлюбив ближнього, як самого себе, не вбивай, не кради, не пожадай нічого, що є власністю ближнього твого тощо втрачають свою актуальність, бо, порушуючи їх, можна, наприклад, нагодувати власних дітей (Ольга Чорножукова вбиває свояка і батька, щоб врятувати дітей (Талан, 2014, 339–340)), а перелюб може забезпечити якщо не сите життя родини, то хоча б наявність продуктів харчування (наприклад, Тамара, якій Свирид не може нічого дати, «лише лантух із зерном чи картоплею, або гречки мірку та консерву радянську іноді. Більше нічого. А вона і не просить» (П'янкова, 2015, 11); відмова від дитини – зберегти їй життя (Ольга Чорножукова віддає свого Василька в поводитирі бандуристу Данилу (Талан, 2014, 243)).

Інші стратегії виживання спрацьовують за рахунок життя іншого. Маємо на увазі прийняття пропозицій режиму й активну діяльність у статусі його представника: голови колгоспу, очільника сільради, комсомольця, «буксирника», трупаря тощо. Вони виконавці, які зреалізували план упокорення голодом і репресіями: доносами, арештами, ув'язненнями, депортаціями, конфіскацією майна тощо («Після першого наїзду червоної валки... у Стецюка забрали останнього коня. А ще приглянувся буксирникам бик, на прізвисько Звір... Від табунців гусей та курей лишилося на все сімейство по одній птасі...» (Доляк, 2021, 136)). Такий вибір життєвої позиції засвідчує крах моральних устоїв особистості.

Повна моральна дезінтеграція настає, коли людина, доведена до межового стану депривації тривалим виснажливим голодом, вбиває іншу людину заради їжі чи споживає померлих (про випадки канібалізму йдеться в більшості творі про Голодомор).

Окремо варто виокремлювати стратегії активного опору: збройного спротиву й рятівництва. У художньому письменстві про 1932–1933 роки вони рідко інтерпретовані, хоча в умовах воєнного сьогодення їхню роль важко переоцінити. У романі Л. Кононовича «Тема для медитації» Юр-старший захищає свої права і свободи від будівників комунізму зі зброєю в руках. Чоловік переконаний, що інших шляхів боротьби в україн-

ців немає: пасивний опір – смерть повільна, духовна; активний – має два варіанти наслідків, один із яких воля, другий – смерть у бою (Кононович, 2004). Отець Олександр Глаголев разом із тими, кого він урятував під час єврейських погромів 1905 року, рятує доведених до відчаю селян, яким удалося втекти з села, де влада займається радянською («Новоявлений мешканець бодай трохи від'ївся і перестав нагадувати ожилый труп» (Литовченки 2020, 56–57)). Соля Баша допомагає зберегти життя молодшим представникам роду Рибок, до руйнування життя яких причетна не лише тоталітарна система, а і її чоловік – гвалтівник Досі (П'янкова, 2015, 238–242). Стратегії опору й рятівництва забезпечують збереження моральних імперативів на особистісному й цивілізаційному рівнях, оскільки домінантною цінністю є збереження нації і права на життя іншого.

Висновки. Отже, одним із важливих аспектів сучасної української художньої літератури про Голодомор є питання моральних імперативів та стратегій виживання особистості в умовах обмеження прав і неможливості задоволення базових фізіологічних та психологічних потреб людини, яке засвідчує фокусування уваги на антропоцентричних та аксіологічних гранях дослідження. З-поміж програм виживання персонажів, репрезентованих у текстах, зазначеної тематики, виокремлюємо конструктивні та деструктивні. До першої групи відносимо ті, за яких особистості чи групі людей вдається зберегти свою суб'єктність і гуманістичну сутність, попри загрозу їх існуванню. Близькими до них є стратегії опору, сенсом котрих є збереження національної цілісності та права людини на життя. Другу групу формують найбільш активовані в умовах геноциду стратегії виживання, що позначені аксіологічною аномією, крахом чи й колапсом, за яких моральний переступ і злочин стають засобами виживання.

Поліаспектність порушеної теми дає підстави говорити про перспективи її дослідження, адже запропонована розвідка лише схематично окреслює стратегії виживання в екстремальних умовах, які ні в реальній, ні в художній дійсності в чистому вигляді не існують і не піддаються однозначним оцінкам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волинська О. Коли сонце не сходить. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. 200 с.
2. Desrochers Stephan, Andreassi Jeanine, Thompson Cynthia. Identity Theory. *WCBT Faculty Publications*. 255. URL: https://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/wcob_fac/article/1265/&path_info=Andr_Identity_Theory.pdf
3. Доляк Н. Чорна дошка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 368 с.
4. Калакура Я. Морально-психологічний і ментальний вимір наслідків Голодомору 1930-х років в Україні. *Історична пам'ять*. 2017. Вип. 37. С. 16–22.

5. Капустян Г. Голод і селянська ментальність. *Голод-геноцид 1933 року в Україні: історико-політологічний аналіз соціально-демографічних наслідків* : матеріали Міжнародної наук.-теоретичної конференції, м. Київ 28 листопада 1998 р. Київ-Нью-Йорк : Вид-во Коць, 2000. С. 179–190.
6. Кононович Л. Тема для медитації. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.
7. Маслюк А. М. Різновиди депривуючих чинників подій голодоморів в Україні першої половини XX століття. *Наукові записки Інституту психології імені Г. С. Костюка АПН України*. 2020. № 38. С. 238–246.
8. Литовченки Т. і О. Книга Жахиття. 1932–1938. Харків : Folio, 2020. 203 с.
9. П'янова Т. Вік червоних мурах. Київ : Наш формат, 2022. 256 с.
10. Талан С. Розколоте небо. Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 352 с.
11. Чайковська Н. Очевидець : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 224 с.

REFERENCES

1. Volynska, O. (2024). Koly sontse ne skhodyt [When the Sun doesn't Rise]. Kyiv : Vydavnytstvo Lira-K. 200. [in Ukrainian].
2. Desrochers, S., Andreassi, J., Thompson, C. (2002). Identity Theory [Identity Theory] WCBT Faculty Publications. 255. URL: https://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/wcob_fac/article/1265/&path_info=Andr_Identity_Theory.pdf
3. Doliak, N. (2021). Chorna doshka [Black Board]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub «Klub simeinoho dozvillia», 368. [in Ukrainian].
4. Kalakura, Ya. (2017). Moralno-psykholohichni i mentalnyi vymir naslidkiv Holodomoru 1930-kh rokiv v Ukraini. [Moral-psychological and Mental Measurement Consequences of the Famine of 1930s in Ukraine]. Istorychna pamiat. 2017. 37. 16–22 [in Ukrainian].
5. Kapustian, H. (2000). Holod i selianska mentalnist [Famine and Peasant Mentality]. Holod-henotsyd 1933 roku v Ukraini: istoryko-politologichnyi analiz sotsialno-demohrafichnykh naslidkiv : materialy Mizhnarodnoi nauk.-teoretychnoi konferentsii, m. Kyiv 28 lystopada 1998 r. Kyiv-Niu-York: Vyd-vo Kots, 2000. 179–190. [in Ukrainian].
6. Kononovych, L. (2004). Tema dlia medytatsii [A Topic for Meditation]. Lviv: Kalvariia. 240. [in Ukrainian].
7. Lytovchenko, T. i O. (2020). Knyha Zhakhittia. 1932–1938 [Book of Horror. 1932–1938]. Kharkiv: Folio. 203. [in Ukrainian].
8. Masliuk, A. M. (2020). Riznovydy depriuvuiuchykh chynnykiv podii holodomoriv v Ukraini pershoi polovyny KhKh stolittia [Varieties of Depriving Factors of Famine Events in Ukraine in the First Half of the 20th Century]. Naukovi zapysky Instytutu psykholohiiimeni H. S. Kostiuksa APN Ukrainy. 38. 238–246. [in Ukrainian].
9. Piankova, T. (2022). Vik chervonykh murakh [The Age of Red Ants]. Kyiv: Nash format. 256. [in Ukrainian].
10. Talan, S. (2015). Rozkolote nebo [The Split Sky]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia». 352. [in Ukrainian].
11. Chaikovska, N. (2023). Ochevydets [Eyewitness]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia». 224. [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 004.777+075]004.774

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-55>

Василь ПОШТАР,

orcid.org/0009-0004-0808-9852

*аспірант кафедри загального та германського мовознавства, провідний інженер-програміст
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника,
(Івано-Франківськ, Україна) vasyl.poshtar.22@pnu.edu.ua*

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА ФОРМУВАННЯ ВІРУСНИХ ЧЕЛЕНДЖІВ: СТРАТЕГІЇ ВЗАЄМОДІЇ

У статті досліджено феномен вірусних челенджів у соціальних медіа як один із ключових проявів сучасної цифрової культури, що формується на перетині технологічних інновацій, комунікативних практик та масової творчості користувачів. Актуальність проблеми зумовлена тим, що соціальні медіа перетворилися на провідний канал формування суспільних настроїв, де вірусні челенджі виконують функцію одночасно розважального, комунікативного та маркетингового інструмента. Метою дослідження є з'ясування механізмів формування челенджів і визначення стратегій взаємодії учасників цього процесу. Використано методи контент-аналізу, порівняльного аналізу й кейс-стаді, що дозволили узагальнити сучасні наукові підходи й окреслити чинники популярності челенджів. Виявлено, що вирішальну роль відіграють ефект наслідування, прагнення до групової ідентичності, емоційна залученість та простота відтворення дій. Особливу увагу приділено ролі алгоритмів платформ, які сприяють лавиноподібному поширенню контенту. Проаналізовано стратегії взаємодії між користувачами, інфлюенсерами та брендами, які забезпечують широку медійну присутність і комерційну інтеграцію челенджів. Наведено приклади глобальних та локальних ініціатив, серед яких Ice Bucket Challenge, танцювальні флешмоби TikTok і українські воєнні челенджі, що поєднують гумор, патріотизм та елементи соціальної мобілізації. Наукова новизна полягає у комплексному аналізі вірусних челенджів не лише як культурного феномену, а й як інструмента стратегічних комунікацій у цифровому середовищі. Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його висновків для побудови ефективних маркетингових та соціальних кампаній у соціальних мережах.

Ключові слова : соціальні медіа, вірусні челенджі, цифрова культура, вірусний маркетинг, інфлюенсери, стратегії взаємодії.

Vasyl POSHTAR,

orcid.org/0009-0004-0808-9852

*PhD student at the Department of General and Germanic Linguistics, Lead Software Engineer
Vasyl Stefanyk Carpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) vasyl.poshtar.22@pnu.edu.ua*

THE INFLUENCE OF SOCIAL MEDIA ON THE FORMATION OF VIRAL CHALLENGES: INTERACTION STRATEGIES

The article examines the phenomenon of viral challenges in social media as one of the key manifestations of contemporary digital culture, which is formed at the intersection of technological innovations, communication practices, and mass creativity of users. The relevance of the issue is due to the fact that social media has become the leading channel for shaping public opinion, where viral challenges serve as an entertainment, communication, and marketing tool. The purpose of the study is to identify the mechanisms of challenge formation and determine the strategies of interaction between participants in this process. Content analysis, comparative analysis, and case studies were used to summarize current scientific approaches and identify the factors contributing to the popularity of challenges. It was found that the decisive role is played by the imitation effect, the desire for group identity, emotional involvement, and the ease of reproducing actions. Particular attention is paid to the role of platform algorithms that contribute to the avalanche-like spread of content. The strategies of interaction between users, influencers, and brands that ensure broad media presence and commercial integration of challenges are analyzed. Examples of global and local initiatives are given, including the Ice Bucket Challenge, TikTok dance flash mobs, and Ukrainian military challenges that combine humor, patriotism, and elements of social mobilization. The scientific novelty lies in a comprehensive analysis of viral challenges not only as a cultural phenomenon but also as a tool for strategic communication in the digital environment. The practical significance of the study lies in the possibility of using its findings to build effective marketing and social campaigns on social networks.

Key words: social media; viral challenges; digital culture; viral marketing; influencers; interaction strategies.

Постановка проблеми. Сучасний інформаційний простір дедалі більше нагадує нескінченний потік образів, відео та повідомлень, що конкурують між собою за людську увагу. У цьому потоці особливе місце посідають так звані вірусні челенджі – короткі інтерактивні дії, які користувачі масово відтворюють, поширюючи їх у соціальних медіа. На перший погляд, це лише гра чи спосіб розваги, однак глибше вивчення показує, що феномен челенджів виходить далеко за межі інтернет-жартів. Вони здатні впливати на соціальні настрої, мобілізувати спільноти навколо певних ідей, формувати нові моделі поведінки та навіть змінювати підходи до маркетингових комунікацій (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, 2022: 45; Feijoo та ін., 2023: 301; Tan, 2022: 18).

Проблема дослідження полягає у тому, що процес поширення челенджів здається водночас стихійним і керованим. З одного боку, челендж виникає наче «знизу» – від окремого користувача, який зняв відео і запустив хвилю повторень. З іншого боку, дослідження демонструють, що великі бренди та інфлюенсери часто цілеспрямовано створюють або підтримують тренди, аби використати їхню популярність у власних інтересах. Такий дуалізм породжує цілу низку питань: чи можемо ми говорити про челенджі як про спонтанну форму цифрового фольклору, чи радше як про витончений інструмент маніпуляції увагою?

Ще один аспект проблеми стосується механізмів вірусності. Чому одні челенджі охоплюють мільйони людей, а інші залишаються непоміченими? Які психологічні та культурні чинники роблять одне відео привабливішим за інше? Чи можна передбачити вірусний ефект заздалегідь? Відповіді на ці запитання поки що залишаються неповними. Більшість наукових досліджень зосереджені або на загальних характеристиках соціальних медіа, або на вивченні окремих кейсів, але системного бачення стратегій взаємодії між різними учасниками цього процесу бракує (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, 2022: 45; Чулкова, 2025: 112; Feijoo та ін., 2023: 301).

Проблемність теми посилюється ще й тим, що челенджі не існують у вакуумі. Вони інтегровані в алгоритми платформ, які визначають, що саме користувач побачить у своїй стрічці. Алгоритмічна логіка TikTok чи Instagram здатна як підштовхнути челендж до мільйонів переглядів, так і залишити його на периферії цифрової уваги. Таким чином, для розуміння феномену необхідно враховувати не лише соціальні та культурні, а й технологічні чинники.

Крім того, челенджі мають амбівалентний характер: вони можуть нести як позитивний заряд

(об'єднувати людей навколо благодійних ініціатив, як у випадку з Ice Bucket Challenge), так і становити ризик, коли користувачі відтворюють небезпечні дії заради «лайків». У період суспільних криз – зокрема, у час війни в Україні – челенджі набувають особливої ваги: вони стають формою колективної психологічної підтримки, каналом патріотичної мобілізації або способом гумористичного «виживання» в умовах стресу. Водночас вони можуть використовуватися й для поширення дезінформації чи відволікання уваги від важливих проблем (Asad та ін., 2022: 47; Guo та ін., 2021: 128; Jiang та ін., 2021: 6).

Отже, проблема полягає не лише у тому, щоб описати челенджі як культурне явище, а й у тому, щоб зрозуміти складні стратегії взаємодії між усіма залученими сторонами: звичайними користувачами, інфлюенсерами, брендами, медіа-платформами та навіть політичними акторами. Дослідження цього процесу дозволить пояснити, чому вірусні практики набувають такого значного впливу на суспільство, і як вони трансформують саму логіку сучасної комунікації.

Саме тому постановка проблеми полягає у необхідності комплексного підходу: поєднання культурологічного, комунікативного, психологічного та технологічного аналізу. Лише така багатопланова перспектива дозволяє зрозуміти, як саме соціальні медіа не лише відображають, а й активно формують наші уявлення, цінності й поведінкові моделі через вірусні челенджі (Liang, Yoon, 2022: 22; Tan, 2022: 15).

Мета і завдання статті. Метою статті є спроба подивитися на феномен вірусних челенджів у соціальних медіа не лише як на розвагу чи механічний процес повторення, а як на складну систему комунікативних стратегій, що формують нові моделі соціальної поведінки й взаємодії. Авторська ідея полягає в тому, що челенджі – це своєрідні "лабораторії" цифрової культури, де перевіряються на міцність стереотипи, цінності й моделі взаємодії в онлайн-середовищі.

На відміну від більшості наукових досліджень, які обмежуються описом механізмів вірусності, у даній статті акцент зроблено на розумінні стратегій, за допомогою яких користувачі, бренди та інфлюенсери не просто беруть участь у челенджах, а активно трансформують їх у засіб культурного самовираження й комерційного впливу (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, 2022: 52; Feijoo та ін., 2023: 305; Ortega-Barón та ін., 2022: 11).

У цьому контексті завданням статті є виявлення ключових факторів, що визначають здатність челенджу перерости зі спонтанної ініціативи в

масштабний культурний феномен; з'ясування ролі алгоритмів платформ у підтриманні цього процесу; аналіз моделей поведінки користувачів, які сприяють поширенню контенту; а також окреслення того, як глобальні й локальні челенджі відбиваються соціальні, політичні та культурні контексти свого часу. Окремо важливою є спроба ввести у науковий обіг низку прикладів українських ініціатив, які в умовах війни отримали нове символічне наповнення і стали елементами суспільної мобілізації.

Такий підхід дозволяє не тільки доповнити існуючі уявлення про природу вірусних челенджів, а й запропонувати нові аналітичні рамки для дослідження цифрових практик як інструментів впливу на громадську думку й культурні процеси.

Предмет та об'єкт дослідження. Об'єктом дослідження виступає сучасний комунікативний простір соціальних медіа, в межах якого зароджуються, поширюються та модифікуються вірусні челенджі (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, 2022: 50; Feijoo та ін., 2023: 308; Ortega-Barón та ін., 2022: 12).

Саме соціальні платформи стають тим середовищем, де індивідуальна активність користувача перетворюється на масову практику, здатну виходити за межі локальних спільнот і формувати глобальні тенденції.

Предметом дослідження є специфічні механізми й стратегії взаємодії, які забезпечують успішність челенджів: від особливостей побудови контенту й алгоритмічних факторів видимості до соціально-психологічних мотивів учасників і ролі брендів та інфлюенсерів у цьому процесі. Фокус цієї статті спрямований не лише на опис явища, а на з'ясування того, як у цифровому просторі взаємодіють технологія, культура та людська креативність, утворюючи нову модель поширення інформації, що здатна впливати як на індивідуальну поведінку, так і на колективні культурні коди.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Вірусні челенджі, що з початку 2020-х років стали невід'ємною частиною цифрового простору, виявляють нові закономірності функціонування сучасної культури та комунікації. На перший погляд, вони виникають спонтанно: користувач викладає відео з короткою дією, рухом чи жартом, і ця ідея швидко підхоплюється іншими. Проте більш детальний аналіз свідчить про те, що за видимою випадковістю стоїть цілий комплекс соціально-психологічних, алгоритмічних і культурних чинників, які зумовлюють лавиноподібне поширення таких практик. Участь у челенджі стала сучасним

аналогом колективних ритуалів, але тепер вони існують у віртуальному середовищі, набуваючи значення символічних актів спільної присутності (Liang, Yoon, 2022: 24; Tan, 2022: 17).

У 2020-х роках саме TikTok перетворився на головну арену для запуску і масштабування вірусних трендів. Танцювальні флешмоби на основі популярних пісень, таких як «Savage Love» від Jason Derulo чи «Renegade», стали глобальними феноменами. Їхня популярність пояснюється поєднанням кількох факторів: простота відтворення рухів, привабливість музичного супроводу, можливість інтерпретації танцю під власний стиль і миттєва реакція алгоритму, який підхоплює масовість виконання. Алгоритми TikTok побудовані так, щоб заохочувати повторюваний контент: коли система фіксує збільшення кількості відео з однією мелодією або дією, вона активно пропонує їх у стрічці «For You». Це створює ефект резонансу, і навіть пересічний користувач відчуває, що його внесок може бути помічений мільйонами.

Окремим вектором стали челенджі з елементами гумору й самоіронії, наприклад «Flip the Switch», де учасники міняються одягом і ролями під час зміни освітлення. Подібні тренди розкривають соціальну потребу у грі з ідентичностями, у можливості показати себе з іншого боку. Соціальні мережі тут виконують роль сцени, де буденність перетворюється на виставу. Люди, які ніколи не займалися акторством чи танцями, отримують змогу відчути себе учасниками культурного процесу глобального масштабу (Feijoo та ін., 2023: 307; Ortega-Barón та ін., 2022: 13).

Важливою рисою челенджів 2020-х стало поєднання розваги з просвітницьким або благодійним елементом. Під час пандемії COVID-19 виникали челенджі, що мали на меті нагадати про необхідність носити маски, мити руки чи залишатися вдома. Наприклад, «Stay at Home Challenge» у TikTok і Instagram спонукав користувачів показувати креативні способи проведення часу в ізоляції: від домашніх танців до кулінарних експериментів. Таким чином, через ігрову форму транслювалося серйозне соціальне послання. Це свідчить, що вірусні челенджі стали новим каналом громадської комунікації, здатним охоплювати аудиторії швидше, ніж традиційні ЗМІ (Brand Communications in TikTok, 2023: 22; Раменська та ін., 2023: 39; Tan, 2022: 20).

Не менш цікавими є тренди, пов'язані з візуальними ефектами. TikTok запропонував користувачам широкий набір фільтрів і AR-ефектів, які миттєво інтегрувалися у челенджі. «Don't Rush Challenge», де учасники торкалися камери пензли-

ком і змінювали образи, став символом нової естетики цифрової гри з візуальністю. Такі практики демонструють, що технологія не просто супроводжує культуру, а стає її органічною частиною: вірусність можлива лише тоді, коли користувачі відчують легкість і доступність інструментів для творчості.

Значну роль у поширенні челенджів відіграють інфлюенсери та знаменитості. Їхня участь стає сигналом легітимності тренду. Коли у «Blinding Lights Challenge» взяли участь актори, спортсмени та навіть державні службовці, він вийшов далеко за межі TikTok і перетворився на глобальний культурний код. Це підтверджує, що сучасні челенджі функціонують у гібридному просторі: вони одночасно є ініціативою «знизу», що народжується серед звичайних користувачів, і комунікаційним інструментом «зверху», який активно підхоплюють відомі постаті та бренди (Раменська та ін., 2023: 42; Tan, 2022: 21).

Не можна оминути і феномен комерціалізації челенджів. Бренди зрозуміли, що найефективніше рекламувати продукт не через пряму рекламу, а через органічну інтеграцію в тренд. Прикладом є #GuacDanceChallenge, започаткований у TikTok на замовлення мережі Chipotle, який спонукав користувачів танцювати з авокадо в руках. Кампанія принесла компанії рекордні продажі страв із авокадо. Це доводить, що челендж може бути не лише культурним феноменом, а й інструментом стратегічного маркетингу.

Український контекст 2020-х демонструє ще цікавіший зріз. Після початку повномасштабної війни у 2022 році TikTok і Instagram стали майданчиком для мобілізаційних і патріотичних челенджів. Користувачі створювали флешмоби з українськими піснями, військовими гаслами чи символічними жестами підтримки. Челенджі на кшталт танців під «Червону калину» чи відео з жестовими символами «Паляниця» отримували мільйони переглядів і ставали не лише актами культурної самоідентифікації, а й способом міжнародної комунікації. Українські тренди інтегрувалися у глобальний простір TikTok, формуючи нову хвилю інформаційного опору, який підкріплювався творчістю та самоіронією. Це свідчить, що челендж може бути інструментом не лише розваги, а й інформаційної боротьби, каналом солідарності у часи кризи (Badola, 2023: 34; Sidorenko Bautista та ін., 2023: 742; Steel та ін., 2023: 5).

Науковий аналіз виявляє кілька важливих закономірностей. По-перше, успішність челенджу визначається простотою та доступністю: завдання має бути настільки легким, щоб кожен користувач

міг його виконати за кілька секунд. По-друге, важливим є емоційний заряд: челендж, що викликає сміх, здивування чи співпереживання, має набагато більше шансів стати вірусним. По-третє, вирішальне значення мають алгоритми, які підхоплюють хвилю повторів і перетворюють її на масовий тренд. По-четверте, довговічність челенджу забезпечується можливістю його варіацій та адаптації до різних культурних і національних контекстів. Саме завдяки цьому глобальні флешмоби знаходять локальні інтерпретації, а локальні ініціативи можуть набувати світового масштабу.

Вірусні челенджі 2020-х років уже не можна розглядати лише як прояви розважальної культури – вони перетворилися на індикатори глибших соціальних процесів, відображаючи водночас кризові явища, суспільні очікування та нові форми колективної солідарності. У цьому контексті варто підкреслити кілька ключових тенденцій (Feijoo та ін., 2023: 310; Guo та ін., 2021: 130; Jiang та ін., 2021: 8).

По-перше, цифрові практики останніх років виявили зростання екзистенційного виміру вірусних челенджів. Якщо ранні приклади (на кшталт Harlem Shake чи Mannequin Challenge) були радше грою з формою та колективною креативністю, то у 2020–2022 рр. ми спостерігаємо, як челенджі починають відображати глибші травми та пошуки сенсів. Наприклад, #BlindingLightsChallenge на TikTok виник як розважальний танцювальний тренд, проте в умовах пандемії він трансформувався у спосіб підтримати зв'язок у часи соціальної ізоляції. Подібно й до цього, українські флешмоби та челенджі воєнного часу виконують уже не функцію розваги, а роль емоційної терапії й культурної пам'яті (Guo та ін., 2021: 132; Jiang та ін., 2021: 9; The Role of TikTok in Students' Health and Wellbeing, 2023: 15).

По-друге, спостерігається чітка орієнтація на візуальні наративи й коротку форму. Алгоритми TikTok, Instagram Reels та YouTube Shorts сприяють тому, що вірусний контент має бути максимально лаконічним, візуально виразним і здатним за кілька секунд викликати сильну емоцію. У цьому контексті вірусність стає не лише технологічним феноменом, але й когнітивним: мозок сучасного користувача, перенавантажений інформацією, реагує на найяскравіші, найемоційніші й найнесподіваніші стимули.

По-третє, значну роль відіграє гейміфікація соціальної взаємодії. Челендж – це завжди гра, але в умовах 2020-х ця гра набуває додаткового виміру: вона стає засобом формування особистого бренду. Виконання челенджу означає приєднання до спільноти, що має певний культурний код, і

водночас можливість заявити про себе, проявити креативність і залучити нових підписників. Саме тому челенджі так активно використовуються маркетологами й брендами: вони перетворюються на інструмент вбудованої реклами, де користувач виступає співтворцем контенту.

По-четверте, 2020-ті продемонстрували зростаючу роль етичних і соціальних аспектів у формуванні челенджів. На відміну від розважальних флешмобів 2010-х, сучасні вірусні практики часто несуть у собі елемент соціальної відповідальності. Достатньо згадати #BlackLivesMatter Challenge, який не тільки мобілізував підтримку у світі, а й продемонстрував, як соціальні медіа здатні трансформуватися у простір політичної боротьби. Подібним чином українські челенджі, пов'язані з війною, набули неочікуваної ваги: від пісенних флешмобів, які популяризують українську культуру, до благодійних відеоакцій зі збором коштів для ЗСУ. У цьому сенсі челендж перетворюється на соціокультурний феномен, що має безпосередній вплив на реальне життя.

По-п'яте, не можна оминати увагою глобально-локальний характер вірусних практик. У 2020-х челенджі мають подвійне життя: вони миттєво поширюються світом завдяки алгоритмам, але водночас набувають локальних особливостей, адаптуючись до культурних кодів конкретних країн. Наприклад, всесвітньо популярний #JerusalemDanceChallenge отримав в Україні власні інтерпретації, зокрема у виконанні військових чи студентських колективів, що надало йому нового сенсу. Таким чином, вірусний челендж водночас є глобальним культурним продуктом і локальною практикою, яка відображає ідентичність спільноти (Sidorenko Bautista та ін., 2023: 744; Steel та ін., 2023: 7; The Role of TikTok in Students' Health and Wellbeing, 2023: 17).

І нарешті, слід відзначити роль алгоритмічної екології соціальних медіа, яка визначає не тільки швидкість поширення, але й "життєвий цикл" вірусних челенджів. Алгоритми підсилюють ті практики, які вже отримали достатню кількість взаємодій, створюючи ефект "снігової кулі". Це зумовлює конкуренцію між трендами: ті, що не встигли "зловити хвилю", зникають так само швидко, як і з'явилися. Наукове значення цього факту полягає у можливості досліджувати алгоритми не лише як технічні механізми, а як співтворців культурних процесів.

Особливу увагу в контексті нашої теми заслуговують українські челенджі, які в останні роки вийшли далеко за межі розважальної сфери й отримали потужне символічне навантаження. Якщо у

світовому вимірі челенджі часто зводяться до танцювальних флешмобів чи жартівливих завдань, то в Україні їхнє змістове наповнення визначалося війною, боротьбою за ідентичність і пошуками нових форм солідарності. Кожен вірусний тренд, що зароджувався у вітчизняному сегменті TikTok, Instagram чи YouTube, відбивав не лише креативність користувачів, а й спільний досвід виживання й опору.

Один із найвиразніших прикладів – поява патріотичних музичних челенджів. Виконання пісень «Ой у лузі червона калина», «Стефанія» гурту Kalush Orchestra чи «Доброго вечора, ми з України» стало не просто культурною розвагою, а актом масової мобілізації. Тисячі користувачів знімали відео, де співали або танцювали під ці композиції, і тим самим формували новий пласт цифрового фольклору, що поширювався світом швидше, ніж будь-яка офіційна кампанія. Вірусність у цьому випадку працювала на створення образу України як країни незламної, сучасної й креативної (Kysliuk, 2021: 57; Sidorenko Bautista та ін., 2023: 746; Steel та ін., 2023: 9).

Важливим явищем стали і благодійні челенджі, пов'язані зі збором коштів для Збройних сил України. Користувачі соцмереж придумували символічні дії: від віджимань чи пробіжок до арт-перформансів – і закликали аудиторію робити пожертви на армію. У цьому проявився новий тип громадянської активності, коли кожна дія, навіть на перший погляд буденна чи ігрова, набувала соціального значення. Соціальні медіа уможливили ситуацію, за якої креативні відео перетворювалися на реальний фінансовий ресурс для держави.

Не менш цікавою є хвиля освітньо-просвітницьких челенджів, які стосувалися популяризації української мови та культури. У TikTok поширювалися ролики на кшталт «переходжу на українську» чи «читаю вірші Шевченка», і це виглядало не як примусова кампанія, а як щире бажання користувачів поділитися своїм вибором. Учасники таких челенджів робили акцент на особистих історіях: як вони змінили мовні практики, які книги чи пісні їх надихнули. Це сприяло відчуттю єдності та створювало позитивний образ української ідентичності серед молоді.

Окремо варто згадати тренди, що виникали в середовищі військових і волонтерів. Відео українських захисників, які танцюють під популярні пісні чи жартують на передовій, миттєво набували вірусності. Ці челенджі мали подвійну функцію: з одного боку, вони слугували способом психологічного розвантаження для самих учасників, з іншого – формували образ українського війська

як сильного, людяного і близького до суспільства. Для міжнародної аудиторії такі відео стали доказом стійкості нації, а для внутрішньої – символом єдності армії й народу.

Українські челенджі також засвідчили потужну здатність локальних практик виходити на глобальний рівень. Достатньо згадати, як світові зірки долучалися до флешмобів на підтримку України, поширюючи українські пісні чи символіку. Це ще раз довело: вірусність – не лише розвага, а й механізм культурної дипломатії, здатний впливати на міжнародний порядок денний.

Зрештою, український досвід показав, що челендж може виконувати роль народної хроніки війни. У коротких відео фіксується все: від повсякденності життя в укриттях до святкування перемог на фронті. Учасники цих практик створюють цифровий архів епохи, який має не менше значення, ніж офіційні документи. Саме тут виявляється головна особливість українських вірусних челенджів – вони одночасно є формою культурного опору, емоційної терапії, просвітницькою платформою й каналом міжнародної комунікації (Badola, 2023: 36; Sidorenko Bautista та ін., 2023: 748; Steel та ін., 2023: 11).

Висновки і перспективи подальших розробок у даному напрямку.

У ході дослідження було з'ясовано, що сучасні тенденції розвитку челенджів у соціальних мережах виходять далеко за межі розважального контенту, трансформуючись у потужний інструмент комунікації, культурної репрезентації та навіть громадянської активності. Аналіз показав, що український сегмент онлайн-простору не лише інтегрує глобальні тренди, а й продукує власні

формати, які швидко набувають поширення та формують нові практики взаємодії молодіжних і професійних спільнот. Унікальність українських челенджів полягає у поєднанні національних культурних кодів із універсальною логікою цифрової культури, що дозволяє по-новому поглянути на роль медіаконтенту в умовах суспільних трансформацій (Демидова, Чміль, Новаківський, 2024: 91; Раменська та ін., 2023: 44; Tan, 2022: 22).

Водночас проведений аналіз довів, що явище челенджів потребує подальшого наукового осмислення. Зокрема, залишаються відкритими питання їхнього впливу на формування ідентичності молоді, на конструювання соціальної пам'яті та на вироблення нових форм колективної дії. Окремої уваги заслуговує й комерційний вимір цього феномену – челенджі дедалі активніше інтегруються у маркетингові стратегії брендів, однак межа між органічною ініціативою користувачів і нав'язаною кампанією часто залишається розмитою.

Перспективи подальших досліджень убацькуються у міждисциплінарному аналізі челенджів, що дозволить поєднати інструменти медіазнавства, соціології, культурології та психології. Також актуальним є вивчення динаміки розвитку локальних українських челенджів у порівнянні з глобальними трендами, а ще – аналіз їхнього впливу на міжнародний імідж України. У перспективі це може стати підґрунтям для розробки рекомендацій щодо ефективного використання челенджів у комунікаційних стратегіях державних інституцій, громадських організацій і креативних індустрій (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, 2022: 55; Feijoo та ін., 2023: 312; Ortega-Barón та ін., 2022: 15).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Viral challenges as a new form of museums' activity in social media. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*. 2022. № 14(1). С. 57–75. DOI: 10.24917/20837275.14.1.5
2. Asad K., Ali F., Awais M. Personality traits, narcissism and TikTok addiction: A parallel mediation approach. *International Journal of Media & Information Literacy*. 2022. Vol. 7, № 2. P. 293–304. DOI: 10.13187/ijmil.2022.2.293
3. Badola P. Russia and Ukraine: A Content Analysis of "The World's First TikTok War". Master's thesis. University of Michigan, 2023. 50 p.
4. Олтаржевський Д. О., Попаз І. М. Бренд-комунікації в TikTok: аналіз тематики та форматів відео українських компаній. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2023. Вип. 83. С. 11–26. DOI: 10.17721/2522-1272.2023.83.11. (дата звернення: 08.10.2025).
5. Чулкова А. В. Вплив соціальних медіа на традиційні засоби масової інформації: короткі відео як новий формат. *Філологічні студії*. 2025. DOI: 10.32782/2710-4656/2025.1.2/31.
6. Демидова В., Чміль Г., Новаківський К. Моніторинг аудиторії соціальних мереж у бізнес-комунікаціях. *Економіка та суспільство*. 2024. № 63. С. 1–11. DOI: 10.32782/2524-0072/2024-63-129
7. Feijoo B., Sádaba C., Segarra-Saavedra J. Viral challenges as a digital entertainment phenomenon among children: Perceptions, motivations and critical skill softminors. *Communications*. 2023. Vol. 49, № 4. P. 578–599. DOI: 10.1515/commun-2022-0044
8. Guo Y., Shachat J., Walker M. J., Wei L. Viral social media videos can raise pro-social behaviours when an epidemic arises. *Journal of the Economic Science Association*. 2021. Vol. 7. P. 120–138. DOI: 10.1007/s40881-021-00112-4
9. Jiang Y., et al. Problematic social media usage and anxiety among university students during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. Article 612007. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.612007

10. Кислюк К. Особливості репрезентації української ідентичності в соціальній мережі TikTok. *Культура України*. 2021. №73. С.45–54. DOI:10.31516/2410-5325.073.05
11. Liang Y. Q., Yoon S. Uncovering the cognitive, psychological, and social mechanisms affecting TikTok's reuse intention. *Journal of Social Media in Society*. 2022. Vol. 11, № 1. P. 1–23. DOI:10.1177/20594364221131134
12. Раменська С. Є., Чернявська А. Р., Котовська Н. В. Маркетинг у соціальних мережах: сучасний виклик. *Маркетинг і цифрові технології*. 2023. Т. 7, № 1. С. 43–51.
13. Ortega-Barón J., Machimbarrena J. M., Montiel I., González-Cabrera J. Viral internet challenges scale in preadolescents: An exploratory study. *Current Psychology*. 2022. DOI:10.1007/s12144-021-02692-6
14. Rogowska A. M., Cincio A. Procrastination mediates the relationship between problematic TikTok use and depression among young adults. *Journal of Clinical Medicine*. 2024. Vol.13, №5. Article1247. DOI: 10.3390/jcm13051247.
15. SidorenkoBautistaP.,Alonso-LópezN.,PainoAmbrosioA. TikTokas anew paradigm for information in the Ukrainian war. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. 2023. Vol. 29, № 2. P. 737–748. DOI: 10.5209/esmp.84815
16. Шипуліна Ю. С., Коломієць А. О. Покрокова розробка маркетингової стратегії для бізнесу в соціальних мережах. *Ефективна економіка*. 2024. № 4. DOI: 10.32702/2307-2105.2024.4.25.
17. Steel B., Parker S., Ruths D. The invasion of Ukraine viewed through TikTok: A dataset. *arXiv preprint*. 2023. arXiv:2301.08305. URL: <https://arxiv.org/abs/2301.08305> (дата звернення: 08.10.2025).
18. Tan H. Influence of TikTok challenge on brand interaction and viral marketing. *Frontiers in Business, Economics and Management*. 2022. Vol. 17, № 1. P. 313–316. DOI:10.54097/30cxgfl4

REFERENCES

1. Viral challenges as a new form of museums' activity in social media. (2022). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 14(1), 57–75. <https://doi.org/10.24917/20837275.14.1.5>
2. Asad, K., Ali, F., Awais, M. (2022). Personality traits, narcissism and TikTok addiction: A parallel mediation approach. *International Journal of Media & Information Literacy*, 7(2), 293–304. <https://doi.org/10.13187/ijmil.2022.2.293>
3. Badola, P. (2023). Russia and Ukraine: A content analysis of "The World's First TikTok War" (Master's thesis). University of Michigan.
4. Oltarzhevskiy D. O., Popaz I. M. (2023) Brend-komunikatsii v TikTok: analiz tematyky ta formativ video ukrainskykh kompanii [Brand communications in TikTok: thematic and formats analysis of videos of Ukrainian companies] *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 83, 11–26. <https://doi.org/10.17721/2522-1272.2023.83.11> [in Ukrainian].
5. Chulkova A. V. (2025). Vplyv sotsialnykh media na tradytsiini zasoby masovoi informatsii: korotki video yak novyi format [The influence of social media on traditional mass media: short videos as a new format]. *Filologichni studii*. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.1.2/31> [in Ukrainian].
6. Demydova V., Chmil H., Novakivskiy K. (2024). Monitorynh audytorii sotsialnykh merezh u biznes-komunikatsiakh. *Ekonomika ta suspilstvo*, 63, 1–11. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-129>. [in Ukrainian]
7. Feijoo, B., Sádaba, C., Segarra-Saavedra, J. (2023). Viral challenges as a digital entertainment phenomenon among children: Perceptions, motivations and critical skills of minors. *Communications*, 49(4), 578–599. <https://doi.org/10.1515/commun-2022-0044>.
8. Guo, Y., Shachat, J., Walker, M. J., Wei, L. (2021). Viral social media videos can raise pro-social behaviours when an epidemic arises. *Journal of the Economic Science Association*, 7, 120–138. <https://doi.org/10.1007/s40881-021-00112-4>.
9. Jiang, Y., et al. (2021). Problematic social media usage and anxiety among university students during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12, Article 612007. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.612007>.
10. Kysliuk K. (2021) Osoblyvosti reprezentatsii ukrainskoi identychnosti v sotsialnii merezhi TikTok [Features of Ukrainian identity representation in TikTok social media]. *Kultura Ukrainy*, 73, 45–54. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.05>. [in Ukrainian].
11. Liang Y. Q., Yoon S. (2022) Uncovering the cognitive, psychological, and social mechanisms affecting TikTok's reuse intention. *Journal of Social Media in Society*, 11(1), 1–23. DOI:10.1177/20594364221131134
12. Ramenska S. Ye., Cherniavska A. R., Kotovska N. V. (2023). Marketynh u sotsialnykh merezhakh: suchasnyi vyklyk [Marketing in social networks: a contemporary challenge]. *Marketynh i tsyfrovi tekhnolohii*, 7(1), 43–51. [in Ukrainian].
13. Ortega-Barón, J., Machimbarrena, J. M., Montiel, I., González-Cabrera, J. (2022). Viral internet challenges scale in preadolescents: An exploratory study. *Current Psychology*. DOI:10.1007/s12144-021-02692-6
14. Rogowska A. M., Cincio A. (2024). Procrastination mediates the relationship between problematic TikTok use and depression among young adults. *Journal of Clinical Medicine*, 13(5), 1247. <https://doi.org/10.3390/jcm13051247>
15. Sidorenko Bautista, P., Alonso-López, N., Paino Ambrosio, A. (2023). TikTok as a new paradigm for information in the Ukrainian war. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 29(2), 737–748. <https://doi.org/10.5209/esmp.84815>.
16. Shypulina Yu. S., Kolomiets A. O. (2024). Pokrokovy rozrobka marketynhovoї stratchii dlia biznesu v sotsialnykh merezhakh [Step-by-step development of a marketing strategy for business in social networks]. *Efektivna ekonomika*, 4. <https://doi.org/10.32702/2307-2105.2024.4.25>
17. Steel, B., Parker, S., Ruths, D. (2023). The invasion of Ukraine viewed through TikTok: A dataset. *arXiv preprint*, arXiv:2301.08305. <https://arxiv.org/abs/2301.08305>.
18. Tan, H. (2022). Influence of TikTok challenge on brand interaction and viral marketing. *Frontiers in Business, Economics and Management*, 17(1), 313–316. DOI:10.54097/30cxgfl4

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 821.161.2.09Гоголь:821.162.1.09 + 340:82
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-56>

Ірина РОЖДЕСТВЕНСЬКА,
orcid.org/0000-0003-0572-9362

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземної філології, перекладу та професійної мовної підготовки
Університету митної справи та фінансів
(Дніпро, Україна) rozhdestvenska@umsf.dp.ua

ГОГОЛЬ МОВОЮ ПРАВА: ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Стаття присвячена сучасним інтерпретаціям творчості Миколи Гоголя в польсько-українському культурному та інтелектуальному просторі, зокрема її переосмисленню крізь призму правового дискурсу у фейлетонах М. Свуженя. Актуальність дослідження зумовлена посиленням інтересу до проблеми культурної та національної ідентичності Гоголя в умовах сучасних політичних трансформацій, зокрема російсько-української війни, коли постає письменника стає предметом ідеологічних і культурних дискусій у Польщі та Україні. Метою статті є з'ясування того, як у циклі фейлетонів «Право Гоголя» М. Свужень актуалізує гоголівські смисли та яким чином через правову метафорику моделює сучасний соціокультурний простір, а також визначення ролі Гоголя як інтертекстуального коду в польсько-українському діалозі. Теоретичну основу дослідження становлять концепції літературної комунікації та рецепції тексту (О. Білецький, М. Гловінський, Ю. Лотман, Р. Майснова), які акцентують на активній ролі читача та культурного контексту у формуванні смислу художнього твору. У статті також враховано підхід до інтерпретації «Вибраних місць із листування з друзями» М. Гоголя як дискурсивного тексту з нормативно-повчальною стратегією (Р. Лужний). У процесі аналізу доведено, що цикл фейлетонів М. Свуженя, стилізовано під кодекс, у якому літературний і юридичний дискурси взаємодіють як способи моделювання соціальної реальності. Показано, що гоголівські сюжети функціонують як інтертекстуальні моделі, через які автор осмислює історичні та сучасні проблеми, зокрема механізми конфлікту, примирення та суспільної комунікації. Особливу увагу приділено прагматичним стратегіям тексту – іронії, очудненню та метанаративності, які формують специфічну комунікативну ситуацію взаємодії автора і читача. У висновках зазначено, що рецепція Гоголя у Свуженя виходить за межі літературної інтерпретації та набуває характеру культурного моделювання, у якому право, історія та література постають як взаємопов'язані дискурси. Гоголь у цьому контексті виступає не лише як класик, а як інструмент переосмислення українсько-польських культурних взаємин і простору спільної історичної пам'яті.

Ключові слова: ідентичність, літературна комунікація, медіація, Микола Гоголь, фельетон.

Iryna ROZHDESTVENSKA,
orcid.org/0000-0003-0572-9362

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology, Translation,
and Professional Language Training
University of Customs and Finance
(Dnipro, Ukraine) rozhdestvenska@umsf.dp.ua

GOGOL THROUGH THE LANGUAGE OF LAW: THE POLISH-UKRAINIAN CONTEXT

This study examined how Gogol's literary heritage is reinterpreted within the Polish-Ukrainian cultural and intellectual context through the lens of legal discourse in M. Sworzeń's feuilleton cycle *The Law of Gogol*. Based on theories of literary communication, reception aesthetics, and semiotics of culture (O. Biletskyi, M. Głowiński, R.M. Mayenowa, and Yu. Lotman), it explores the perceptions and practices of reading Gogol in contemporary Polish essays and how these differ from traditional philological and national-centered interpretations. The study aimed to reveal how Gogol's texts function as a "lost code" that is reactivated in modern cultural reinterpretations, particularly in legal and quasi-legal narrative frameworks. The major aim of this study was to track the transformation of Gogol's literary discourse into a model of socio-legal reflection in Sworzeń's feuilletons. It was undertaken to learn more about the mechanisms through which legal language becomes a metaphorical tool for interpreting history, morality, and social relations. The study also sought to put more flesh on the idea of intertextual dialogue between law, literature, and history, demonstrating how these domains intersect in the construction of cultural meaning. The paper therefore explored writers' perceptions and their perspectives and beliefs about Gogol's relevance in contemporary cultural debates, particularly: his role as a mediator of historical memory, his ambivalent cultural identity, and the ethical dimension of his literary legacy. The results show how Sworzeń's feuilleton cycle transforms Gogol's narratives into a legal-discursive model that organizes social reality through irony, grotesque, and defamiliarization. The study shows the importance of intertextuality through the blending of literary and juridical codes in shaping cultural interpretation. Our analysis indicates that Gogol is no longer read solely as a classical author but as a dynamic interpretative framework for Polish-Ukrainian dialogue. Apparently, the idea of a stable national reading of Gogol in research results should be questioned, as his work continuously generates multiple, shifting meanings across cultural contexts.

Key words: feuilleton, identity, literary communication, mediation, Nikolai Gogol

Постановка проблеми. Дискусії про ідентичність Миколи Гоголя у польській культурі тривають і сьогодні, однак питання його української ідентичності як окрема наукова й соціокультурна проблема стало актуальним лише в останнє десятиліття, спроби розглянути це явище визначають нове прочитання постаті письменника.

В контексті російсько-української війни проблема переосмислення канону у зв'язку з розірваною ідентичністю письменника знову постає як одна з основних у польсько-українському гоголівському дискурсі. Наприклад, байопік С.Фролов (2026), жанровий зміст якого передбачає фокус на переосмисленні стереотипів про героя біографії, починається дискусією між польськими та українськими інтелектуалами про моральне право читати класику, в тому числі твори М.Гоголя після досвіду насильства під час цієї війни.

С.Фролов відзначає важливість власного досвіду сприйняття постаті Гоголя через образ, сформульований Оксаною Забужко як “зрадника, подібного до в’язня” (Frołow, 2026:10), оскільки, обравши мовою творчості російську, письменник став частиною імперського літературного простору, що стало водночас його творчою стратегією і формою культурної несвободи. На думку О.Забужко, сьогодні читання класики, в тому числі і творів М.Гоголя, повинно стати формою деконструкції, бо слід враховувати, як культура може маскувати імперську реальність.

На думку одного з провідних польських славістів Г.Ж.Пшебінди, навпаки, покладання вини на класичну літературу ХІХ ст. не наблизить нас до належного покарання справжніх злочинців (Frołow, 2026:10).

Медіатором у цьому питанні виступає Ю. Андрухович, залучений С.Фролов до дискусії, який вважає, що постать Гоголя залишається суперечливою і багатозначною, позначаючи собою протистояння в ідеологічній, політичній, літературній та побутовій площинах. Як зазначає Ю.Андрухович, Гоголя можна розглядатися або як українського патріота, який «несвідомо проник у ДНК імперії, щоб підважити її зсередини і зруйнувати», або інтерпретувати його як переконаного імперця (Frołow, 2026:11). Залежно від того, чи дивимося ми на Гоголя з прогресивної чи консервативної точки зору, можна побачити у ньому космополіта, який обрав життя в Європі, дистанціюючись від Петербурга, або ж, навпаки, ксенофоба-панслависта й самоука-містика, одержимого православною ідеєю (Frołow, 2026:11).

Отже, проблема, як читати Гоголя сьогодні, як класика російської літератури чи як українського

письменника, залишається невирішеною. Насамкінець С.Фролов зміщує акцент від політичного до антропологічного виміру, наголошуючи, що постать Миколи Гоголя перед усе характеризується глибокою внутрішньою роздвоєністю, яку неможливо звести до проблеми національного.

Вочевидь, сучасне сприйняття творчості і постаті М.Гоголя не вичерпується дискусіями про національну і культурну ідентичність, часом воно трансформується у простір дискурсивного аналізу, що враховує історичний досвід польської та української культур, перед усе імперське минуле. У межах такого підходу гоголівські тексти прочитуються крізь призму правових категорій, як це робить М.Свожень у циклі фельєтонів «Право Гоголя» (Sworzeń, 2016).

У цій статті зосередимося на циклі фелетонів М.Свожня «Право Гоголя» (2016), опублікованому на правничому порталі «Обсерватор конституційни» www.obserwatorkonstytucyjny.pl/, який дозволить окреслити, які гоголівські смисли польська література розглядає як актуальні. Вибір цих творів пояснюється тим, що цикл фелетонів «Право Гоголя» поширює контекст інтерпретації творчості Гоголя: від біографії молодого письменника, якій була присвячена книга подорожніх есеїв М.Свожня «Опис країни Гог» (Sworzeń, 2011), що стала як путівником по Україні Гоголя, так і своєрідним паратекстом до польського перекладу «Вибраних місць....», до коментаря всієї творчості М.Гоголя мовою права у фелетонах.

Аналіз досліджень. Теоретичною основою статті, присвяченій історії прочитання творчості М.Гоголя у сучасному контексті, вважаємо теорію О.І.Білецького про роль читача в історії літератури, який зазначав, що «твір є художнім чи нехудожнім, першорядним чи другорядним тільки у свідомості читачів; це вони відкривають у ньому красу, це вони створюють його „ідею“, ідею, яку не підозрює той, хто пише» (Цит.за: Козлик, 2020: 157). Теорію літературної комунікації у польському літературознавстві розробляв М. Гловінський, який зазначав, що структура художнього твору впливає на спосіб його інтерпретації, формує специфічну комунікативну ситуацію та задає образ читача. (Głowiński, 1977:65). Р.Майєнова підкреслювала, що множинність смислів тексту існує завдяки тому, що ми включаємо текст в контексти, що нас оточують; чим більше описаних у тексті ситуацій ми здатні розпізнавати як знакові явища, і чим щільнішою є система зв’язків, яку ми вибудовуємо всередині твору, тим глибшим і змістовнішим стає його інтерпретація (Mayenowa, 1979: 157). Отже, можливості інтер-

претації тексту зумовлюються комунікативною ситуацією. Оскільки, як зазначають дослідники, смисл художнього твору формується не всередині тексту, а в динамічній взаємодії між текстом і читачем у просторі культури, не можна оминути роботи Ю.М.Лотмана про діалог як механізм смислоутворення (Lotman, 1989).

Отже, у цьому контексті стає значущим зауваження Р.Лужного про те, що у «Вибраних місцях...» М.Гоголь обирає дискурсивний тип висловлювання, який претендує на безпосередній вплив на свідомість читача задля реалізації головного завдання книги – окреслення образу ідеального суспільства (Łużny, 1994). У нашому дослідженні обстоюється теза про те, що М. Сwoжень використовує книгу Гоголя як «текст із втраченим кодом», процес створення нових кодів відбувається як інтерпретації дійсності, при чому актуалізується передусім етичний потенціал книги. Звертаючись до гоголівського дискурсу, М.Сwoжень акцентує увагу на ідеї морального виправлення суспільства, трансформуючи текст Гоголя у модель рефлексії над вадами суспільства та можливостями їх подолання.

Проблему вивчення творчості М.Гоголя з перспективи ХХІ ст. ставили у своїх наукових розвідках як українські дослідники (Булаховська, 2011), так і польські літературознавці Е.Касперський (Kasperski, 2012), А.Костюлек (Kościółek, 2004), М.Марковський (Markowski, 2016), К.Самсель (Samsel, 2017), П.Вашкевич-Левандовська (Waszkiewicz-Lewandowska, 2012), однак до есеїстики М.Сwoжєня у сучасному польському гоголезнавстві звертався лише К.Самсель.

Мета статті – на прикладі циклу фейлетонів М.Сwoжєня «Право Гоголя» з'ясувати форми та види впливу творчості Гоголя на українсько-польський діалог, визначити смислову домінанту в його сприйнятті на сучасному етапі. Для цього треба виявити паралелі фейлетонів М.Сwoжєня з творами М.Гоголя, спосіб організації комунікації автора фейлетонів з читачем, проаналізувати, як реалізується комунікативна стратегія тексту.

Виклад основного матеріалу. Цикл фейлетонів М.Сwoжєня «Право Гоголя» складається з сорока коротких текстів, у яких коментар до Гоголя підпорядковано сучасному прочитанню та осмисленню його творчості й вписано її передусім у спільний польсько-український історико-правовий простір – спочатку Речі Посполитої, згодом імперії, потім сучасний.

Відразу слід зазначити, що визначальною рисою циклу фейлетонів М. Сwoжєня є структурна подібність до «Вибраних місць із листування з друзями» М. Гоголя. Цикл складається з

сорока коротких текстів, назви яких є алюзіями до окремих розділів «Вибраних місць із листування з друзями». Усі заголовки мають форму «Про...» і виразний повчальний характер, наприклад: «Про шкідливість надміру інформації», стилізовані під казуси («Про митну службу», «Про хабарництво»). Назви фейлетонів у формі «Про...» одночасно відсилають до книги М.Гоголя та імітують побудову за моделлю статті закону, кожен з фейлетонів має номер, означений римськими цифрами, що є подібним до статей або пунктів кодексу.

У циклі фельетонів змінюється роль читача: на відміну від звичайного читача, іще не знайомого з усіма творами М.Гоголя, з яким ідентифікував себе оповідач «Опису країни Гог», автор фельетонів позиціонує себе як метачитач, тобто обізнаний читач, професійний письменник і професійний правник, який на сторінках періодичного видання представляє свою позицію у формі аналітичних та літературно-критичних суджень. Можемо передбачати, що перед нами узагальнюючі враження про творчість М.Гоголя.

Однак цикл сконструйовано як модель, створену за авторською письменницькою логікою, і хоча автор є професійним правником, він не описує реальне право, а укладає художню систему категорій, «уявний кодекс», що регулює майже все людське життя та через який можна побачити суспільство. Заголовки як паратексти покликані формувати сприйняття текстів у процесі читання, тому автор пропонує читачеві цикл, що його можна поділити на п'ять великих розділів, присвячених основним принципам моралі («Про хабарництво»; «Про відповідальність за тварин»); приватному і господарському праву («Про заповіти», «Про картярські борги»); державному управлінню («Про обіг документів»); системам контролю і нагляду («Про необхідність говорити правду»); зовнішнім стосункам («Про посередництво у матримоніальних справах»).

Тексти фельетонів лише наслідують форму юридичного письма, перетворюючи її на інструмент художнього мислення. Отже, ми маємо справу з есеїстичними роздумами, що інтерпретують соціальну та інституційну реальність. Автор використовує мову права як спосіб організації спостережень над суспільством, бюрократією, мораллю та повсякденним життям. Застосування в есеїстиці імітації юридичного дискурсу є удаванням, насправді це метафоричний опис світу, в якому суспільство мислиться як сукупність норм, процедур і уявних правил. Отже, залучення форми статей або пунктів кодексу можна інтерпретувати як прийом очуднення, що змушує читача сприй-

мати звичну реальність у проблематизованому, незвичному ракурсі.

Головним лейтмотивом, що об'єднує всі тексти циклу, є «право Гоголя», однак у фейлетонах М.Свожєня вирізняємо паралелі з не тільки з «Вибраними місцями...», а й з іншими творами М. Гоголя. Отже, можемо припустити, що мова права стає інструментом літературного моделювання реальності та її гротескного спотворення. Хоча автор фейлетонів не вживає слова «гротеск», М. Свожєнь передає зміст окремих епізодів із творів Гоголя як анекдоти, події відтворюються відповідно до гоголівської оптики. При цьому достовірність зображуваного супроводжується авторським коментарем із позиції сьогодення.

Отже, розгляньмо на прикладах, як М.Свожєнь використовує гоголівську оптику у своїх творах. Фейлетони за визначенням є невеликими за обсягом текстами, що виключають можливість розгорнутого аналізу проблеми, тому оповідь, як правило, присвячено одному мотиву з творів М.Гоголя. Як зазначає К.Щєсьняк (Szczęśniak, 2008:60), цей жанр вирізняється не тільки своїм обсягом, темою чи сюжетом, а способом комунікації між автором і читачем. У фейлетоні ми бачимо, не що сказано, а як сказано, з якою метою і з якої позиції. Отже, фейлетон завжди передбачає певну гру з адресатом: автор ніби вступає в розмову, провокує, іронізує, переконує. Наприклад, фейлетон «Про угоди» (*Artykuł XXV. O ugodach*) будується навколо мотиву порозуміння, а його інтертекстуальним джерелом є «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» (Гоголь, 2008).

Вступ тут виключно авторський:

Chociaż wiele się teraz mówi o Ukrainie i jej przyszłości, cofnę się kilka wieków wstecz. W połowie września minie kolejna rocznica ugody hadziackiej z roku 1658, która była politycznym projektem wielkiej klasy: miało oto powstać Księstwo Ruskie jako trzeci – obok Korony i Litwy – pełnoprawny podmiot Rzeczypospolitej z własnym hetmanem, wojskiem, urzędami, trybunałem, przywilejami dla kozackiej szlachty, prawosławiem zrównanym z wyznaniem katolickim, z własnymi senatorami. Nic z tego nie wyszło. Uгода została na papierze. Mało o niej wiemy, nie wspominając o pytaniu, gdzie jest ów Hadziacz (też nie miałem pojęcia, póki nie trafiłem w tamte strony) (Sworzeń, 2022). –Текст присвячено Гадяцькій угоді як великому, але нереалізованому політичному проекту, який є символом альтернативного шляху розвитку української історії. У наведеному уривку прагматика фейлетону проявляється як конструювання комунікативної ситу-

ації, де автор не просто інформує, а формує спосіб бачення реальності через гру з мовою права і очікуваннями читача. Прагматика фрагмента ґрунтується на поєднанні кількох комунікативних стратегій, серед яких особливо виразними є метанаративність, іронія та очуднення. По-перше, автор не лише представляє історичну інформацію, а й рефлексує над процесом її актуалізації в сучасному дискурсі, що надає тексту метанаративного характеру. По-друге, виникає іронічний ефект завдяки контрасту між масштабністю політичного проєкту Гадяцької угоди та його фактичною нереалізованістю, а також через підкреслено особистісний коментар щодо обмеженості знання. Водночас реалізується стратегія очуднення, у межах якої історичні події та навіть географічні реалії постають як культурно віддалені й проблематизовані об'єкти пізнання. У результаті формується комунікативна ситуація, в якій читач залучається до спільного процесу інтерпретації історичного матеріалу, що посилює його прагматичну взаємодію з текстом.

Тримати увагу читача дозволяє використання форм оповіді, запозичених з творів М.Гоголя, наприклад, анекдотів, історій, коментарів, які виступають композиційним центром фельстону. Історію сварки Івана Івановича з Іваном Нікіфоровичем М.Свожєнь використовує як анекдот:

Jak wiemy, dwaj przyjaciele od serca pożarli się na całego i wnieśli na siebie sążniste pozwy do sądu w Mirgorodzie. Całe miasto wiedziało o toczącej się od dwóch lat sprawie, zaś miejscowym władzom była ona nie w smak, gdyż obaj panowie byli dobrze znani i nie wiadomo było, jak wesprzeć jednego bez szkody dla drugiego.

Автор фейлетону не зосереджується на скарзі як окремому мовленнєвому жанрі (Loewe, 2013; Wierzbicka, 1983; Wygwas, 2002), який є основою конфлікту в повісті Гоголя, вона існує як імпліцитний прагматичного механізму, що організує конфліктні ситуації. Але в подальшому автор фейлетону зосереджується над механізмами угоди в історичному та літературному вимірах, у якій творчість Гоголя виконує функцію моделі. Зіставлення Гадяцької угоди з епізодом з «Повісті про двох Іванів» вибудовує паралельну смислову структуру, в якій обидва випадки виявляють неефективність процедур примирення. Важливу роль відіграє тут іронія, яка демаскує парадокс: ритуал медіації замість реального примирення виявляється прихованим насильством та примусом. Водночас застосована стратегія очуднення призводить до того, що звичні практики посередництва постають як гротескні й неприродні, спонукаючи до

їх повторного осмислення як проблемних явищ. *Gdy stanęli bezradnie pod drzwiami zamkniętymi na klucz, na sygnał horodniczego, obecni zerwali się z miejsc i... To, co nastąpiło dalej, Gogol nazywa czymś normalnym w podobnych sprawach: „W Mirgorodzie jest to zwykły sposób godzenia powaśnionych”. Zwykły sposób, zależy dla kogo!, my nadal nic nie wiemy... Gogol więc tłumaczy nam jak dzieciom, że to „przypomina nieco grę w piłkę” (chyba się nie pomyłę, jeśli powiem, że szło mu o „dwa ognie”). Z jednej strony ustawił się horodniczy, z drugiej – jego pomocnicy, a pośrodku – dwaj osaczeni. Używając języka procedury cywilnej można rzec tak: obie strony procesu naciskane były z obu stron, faktycznie zaś – były popychane coraz to mocniej ku sobie, a to szturchaniem w plecy, a to sółką pod żebro. Niektórzy z gości byli już po kielichu, wobec czego ich zapal był odpowiednio większy. Ostatecznie powstała wokół nich szczelna obręcz (któż nie zna weselnych zabaw z parą nowożeńców pośrodku), bronić się dalej Iwanom nie było jak, gdyż oblegały ich osoby urzędowe w towarzystwie małżonek, których rączki też dopomagały w tej zbożnej sprawie. Nie ma twierdź niezdobytą... <...> No cóż! Całe to wodzenie się w kręgu na podobieństwo Greka Zorby zakończyło się mało piękną katastrofą... (Sworzeń, 2016).* – У наведеному фрагменті гоголівське примирення замінено сучасним терміном «медіація», а сам ритуал медіації постає як складно організована сцена, у якій формальна процедура примирення перетворюється на колективно інсценований акт примусу до згоди. Медіація відбувається не як нейтральне посередництво, а як публічний, майже театралізований ритуал: учасників конфлікту збирають у спільному просторі, створюють контрольовану ситуацію взаємного споглядання, після чого під тиском оточення та представників влади здійснюється примус до фізичного жесту примирення.

Tyle o dwóch ugodach z różnych epok: z XVII i XIX wieku. Obie zostały na papierze – pierwsza w archiwalnym dokumencie, druga na kartach dzieła Gogola. Przy obu papier nie zastąpił dobrej woli – jej miejsce jest wciąż bliżej serca niż dłoni trzymającej pióro, długopis, myszkę komputera... (Sworzeń, 2016). – Звернення до повісті Гоголя доводить, як література може функціонувати як спільний інтерпретаційний код для польської та української культур. Як писав про повісті «Миргорода» В.Звиняцьковський, історія у Гоголя не відтворюється безпосередньо, а міфологізується (Звиняцьковський, 2018), так само у фейлетоні М.Свожєня історична подія важлива своєю комунікативною ситуацією, у якій читача переконують способи її жанрового оформлення. Таким чином, у фейлетоні запропоновано модель, у якій історія, література й право розглядаються як взаємопов'язані дискурси, а справжнє порозуміння постає не як результат формальних угод, а як процес спільного переосмислення минулого.

Висновки. Польський літературознавець Е.Касперський зазначав: «Микола Гоголь безсумнівно випередив свій час. Завдяки читанню його творів і наша власна епоха постає більш прозорою та зрозумілою» (Kasperski, 2012:25). Отже, рецепція гоголівської творчості у фейлетонах М. Свожєня виявляється на рівні сюжетів, мотивів та проблематики. М.Свожєнь використовує дискурсивні можливості «Вибраних фрагментів» і, спираючись на твори Гоголя, виносить на обговорення важливі суспільні проблеми, в тому числі українсько-польського культурного діалогу. Подальші дослідження дадуть змогу з'ясувати, яким чином звернення до творчості М.Гоголя дозволяє переосмислити як історичні, так і сучасні контексти українсько-польських стосунків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булаховська Ю. Л. М. В. Гоголь і польська література. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 7. С. 246–254. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2011_14_7_45
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування.. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С.308–318
3. Звиняцьковський В.Я. Історичне ядро «Миргорода» у світлі жанрово-міфологічних очікувань ХVIII – першої третини ХІХ ст. та документованої історії України. *Гоголезнавчі студії*: Вип. VII (24). Ніжин : ФОП Лук'яненко В. В. ТПК «Орхідея», 2018. С. 64–101
4. Козлик І. Літературознавчий аналіз художнього тексту/твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії. Брно, 2020. 235 с.
5. Гоголь М.В. Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем/ Пер. М. Рильського; Зібрання творів : у 7 т. / Микола Гоголь ; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.] ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 2008 – 2012. Т. 2 : Миргород / упоряд. П. В. Михед. 2008. 235 С.
6. Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass., and London: Belknap Press, Harvard University Press. 1979. 300 pp.
7. Frołow S. Zagadka Gogol. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2026. S. 448
8. Głowiński M. Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1980 . Tom 71. Numer 4. S. 59 - 71
9. Głowiński M. Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1977

10. Gogol M. Wybrane fragmenty korespondencji z przyjaciółmi, wstęp, przekład i przypisy Feliks Netz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015.
11. Kasperski E. „W groteskowym tygłu. O pisarstwie Mikołaja Gogola – z perspektywy XXI wieku”. *Tekstualia*, vol. 2, no. 29, 2012, pp. 5-26.
12. Kościółek, A. Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi. *O ideowych poszukiwaniach Mikołaja Gogola*. Toruń, 2004.
13. Loewe, I. Gatunki perswazyjne w komunikacji społecznej. *Roczniki Humanistyczne*, 2012. Nr 60(06).S.169–179.
14. Lotman, Yu. M. The Semiosphere. *Soviet Psychology*. 1989. №. 27(1). C. 40–61. <https://doi.org/10.2753/RPO1061-0405270140>
15. Łużny R. Mikołaj Gogol w kręgu problemów etyki i kultury, [w:] *Tarnowskie Studia Teologiczne*, Tom XIII, 1994. s.83-94
16. Markowski M. Projekt Gogola. *Literatura na Świecie*. 2016, nr 9/10 s. 364-385
17. Mayenowa M. R. Poetyka teoretyczna : zagadnienia języka. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 451 s.
18. Netz F. Po co nam Gogol? Gogol M. Wybrane fragment korespondencji z przyjaciółmi, wstęp, przekład i przypisy Feliks Netz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015. S. 5–18
19. Samsel K. Cyprian Norwid i Mikołaj Gogol. W poszukiwaniu „tertium comparationis”. W: Inwalida intencji. *Studia o Norwidzie*, tenże, Warszawa 2017, s. 180-209.
20. Szczesiak K. Pragmatyczne aspekty felietonów na przykładzie „Biletu miesięcznego” Andrzeja Żuławskiego. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae*, 2008. Tom 26. S. 57 - 72
21. Sworzeń M. Opis krainy Gog. Warszawa: Biblioteka «Więzi», 2011. S.256
22. Sworzeń M. Prawo Gogola. *Obserwator Konstytucyjny*. 2016. <https://marian-sworzen.pl/publicystyka/>
23. Wierzbicka A., *Genry mowy*. W: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*. Red. T.Dobrzyńska. Wrocław, 1983.
24. Wyrwas, Katarzyna. *Skarga jako gatunek mowy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002. S.137
25. Waszkiewicz-Lewandowska P. Od Małorosjanina do bohatera, czyli Hohol Jewhena Małaniuka. *Tekstualia : palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe*. 2012. Nr 2. S. 67-73

REFERENCES

1. Bulakhovska Yu. L. (2011) M. V. Gogol i polska literatura. [Mykola Gogol and Polish literature] *Mova i kultura*, 14(7), 246–254. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2011_14_7_45 [in Ukrainian].
2. Bakhtin M. (1996) Vyslovliuvannia yak odynitsia movlennievoho spilkuвання. [Utterance as a unit of speech communication] In: *Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* / ed. M. Zubrytska. Lviv: Litopys, pp. 308–318 [in Ukrainian].
3. Zvyniačkovskiy V. Ya. (2018) Istorychne yadro «Myrhoroda» u svitli zhanrovo-mifolohichnykh ochikuvan XVIII – pershoi tretyny XIX st. ta dokumentovanoi istorii Ukrainy. [The historical core of “Mirgorod” in the light of genre-mythological expectations of the 18th – first third of the 19th century and documented history of Ukraine] *Hoholieznachchi studii*, 7(24), 64–101. Nizhyn: FOP Lukianenko V. V., TPK “Orkhidea” [in Ukrainian].
4. Kozlyk I. (2020) Literaturoznachchy analiz khudozhnogo tekstu/tvoru v umovakh suchasnoi mizhnaukovoi ta mizhdhaluzevoi vzaємodii. [Literary analysis of a literary text/work in the conditions of modern interdisciplinary interaction] *Brno*, 235 p. [in Ukrainian].
5. Gogol M. V. (2008–2012) Povist pro te, yak posvaryvsia Ivan Ivanovich z Ivanom Nykyforychem. [The Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich] In: *Zibrannia tvoriv: u 7 t.* / ed. M. H. Zhulyiynskiy et al. Kyiv: Naukova dumka, vol. 2: Myrhorod / comp. P. V. Mykhed, 2008, 235 p. [in Ukrainian].
6. Fanger Donald. (1979). *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge, Mass., and London: Belknap Press, Harvard University Press. 300 pp.
7. Frołow S. (2026). *Zagadka Gogol*. [The Enigma of Gogol]. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy. 448 p. [in Polish].
8. Głowiński M. (1980). Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej. [Linguistic Mimesis in Literary Expression]. *Pamiętnik Literacki*, vol. 71, no. 4, pp. 59–71 [in Polish].
9. Głowiński M. (1977). Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej. [Styles of Reception. Essays on Literary Communication]. Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].
10. Gogol M. (2015). Wybrane fragmenty korespondencji z przyjaciółmi. [Selected Passages from Correspondence with Friends], intro., trans. and notes by Feliks Netz. Warszawa: Wydawnictwo Sic! [in Polish].
11. Kasperski E. (2012). W groteskowym tygłu. O pisarstwie Mikołaja Gogola – z perspektywy XXI wieku. [In the Grotesque Crucible: On the Works of Nikolai Gogol from the Perspective of the 21st Century]. *Tekstualia*, vol. 2, no. 29, pp. 5–26 [in Polish].
12. Kościółek A. (2004). Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi. O ideowych poszukiwaniach Mikołaja Gogola. [Selected Fragments from Correspondence with Friends. On the Ideological Searches of Nikolai Gogol]. Toruń [in Polish].
13. Loewe I. (2012). Gatunki perswazyjne w komunikacji społecznej. [Persuasive Genres in Social Communication]. *Roczniki Humanistyczne*, no. 60(6), pp. 169–179 [in Polish].
14. Lotman, Yu. (1989). M. The Semiosphere. *Soviet Psychology*. №. 27(1). C. 40–61. <https://doi.org/10.2753/RPO1061-0405270140>

15. Łużny R. (1994). Mikołaj Gogol w kręgu problemów etyki i kultury. [Nikolai Gogol in the Circle of Problems of Ethics and Culture]. Tarnowskie Studia Teologiczne, vol. 13, pp. 83–94 [in Polish].
16. Markowski M. (2016). Projekt Gogola. [Gogol Project]. Literatura na Świecie, no. 9–10, pp. 364–385 [in Polish].
17. Mayenowa M. R. (1979). Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka. [Theoretical Poetics: Issues of Language]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 451 p. [in Polish].
18. Netz F. (2015). Po co nam Gogol? [Why Do We Need Gogol?]. In: Gogol M. Wybrane fragmenty korespondencji z przyjaciółmi. [Selected Passages from Correspondence with Friends]. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, pp. 5–18 [in Polish].
19. Samsel K. (2017). Cyprian Norwid i Mikołaj Gogol. W poszukiwaniu „tertium comparationis”. [Cyprian Norwid and Nikolai Gogol: In Search of “Tertium Comparationis”]. In: Inwalida intencji. Studia o Norwidzie. Warszawa, pp. 180–209 [in Polish].
20. Szcześniak K. (2008). Pragmatyczne aspekty felietonów na przykładzie „Biletu miesięcznego” Andrzeja Żuławskiego. [Pragmatic Aspects of Feuilletons on the Example of “Monthly Ticket” by Andrzej Żuławski]. Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio FF, vol. 26, pp. 57–72 [in Polish].
21. Sworzeń M. (2011). Opis krainy Gog. [Description of the Land of Gog]. Warszawa: Biblioteka «Więzi». 256 p. [in Polish].
22. Sworzeń M. (2016). Prawo Gogola. [Gogol’s Law]. Obserwator Konstytucyjny. Available at: https://marian-sworzen.pl/publicystyka/ (https://marian-sworzen.pl/publicystyka/) [in Polish].
23. Wierzbicka A. (1983). Gatunki mowy. [Speech Genres]. In: Dobrzyńska T. (ed.) Tekst i zdanie. Zbiór studiów. [Text and Sentence: A Collection of Studies]. Wrocław [in Polish].
24. Wyrwas K. (2002). Skarga jako gatunek mowy. [Complaint as a Speech Genre]. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 137 p. [in Polish].
25. Waszkiewicz-Lewandowska P. (2012). Od Małorosjanina do bohatera, czyli Hohol Jewhena Małaniuka. [From Little Russian to Hero, or Hohol by Yevhen Malaniuk]. Tekstualia, no. 2, pp. 67–73 [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)



Ольга РУДЬ,

orcid.org/0000-0002-5985-2422

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови і літератури
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна), olgarud2017@ukr.net

СЕНСОРНА ЛЕКСИКА В РОМАНІ «СОЛО ДЛЯ СОЛОМІЇ» ВОЛОДИМИРА ЛИСА

Одним із засобів репрезентації чуттєвого досвіду людини є сенсорна лексика, яка вербалізує різні відчуття, забезпечує їх осмислення й інтерпретацію в мовній свідомості. У художньому тексті сенсоризми служать для характеристики персонажів, відтворення їхніх емоційних станів, створення образності та виразності.

Стаття присвячена лексико-семантичному, граматичному та функційному аналізу сенсоризмів у романі «Соло для Соломії» Володимира Лиса. Диференціація лексико-семантичних груп сенсорної лексики та їх аналіз дозволили впорядкувати різноманітні мовні одиниці за типами чуттєвого сприйняття, простежити закономірності їх функціонування у тексті роману, що сприяло виявленню домінантних сенсорних кодів твору.

Звукова лексика є своєрідним емоційним фоном і сюжетним маркером роману: звуки природи, людського голосу, побутових явищ формують особливий акустичний простір твору, підкреслюють внутрішній стан героїні роману. Виділено і проаналізовано лексико-семантичні групи іменникових дієслівних, прикметникових акустем.

Пряму одоративну ознаку в романі передає іменник запах, семантичний потенціал якого реалізується в контексті, що визначає емоційно-оцінний характер цієї лексеми. Аналіз запахової лексики дав змогу виокремити найуживаніші лексико-семантичні групи одоративів: назви, що передають запахи рослинного та предметного світу, людські запахи тощо.

Репрезентація чуттєвого досвіду смаку вирізняється значним різноманіттям мовних засобів, незважаючи на обмежену кількість у мові прямих найменувань смакових відчуттів. Автор активно використовує густативні прикметники, іменники, прислівники. Однією із базових у системі густативної семантики є опозиція «солодкий – гіркий», яка репрезентує контрастні полюси смакового сприйняття й у метафоричних значеннях стає універсальним засобом концептуалізації як тілесного досвіду, так і емоційно-екзистенційної сфери людини.

Зауважено, сенсорна лексика є невід'ємною складовою ідіостилю Володимира Лиса. Через систему чуттєвих образів розкривається унікальність світобачення письменника, емоційна глибина та естетична своєрідність його творчості.

Ключові слова: сенсоризми, звукопозначення, акустемі, одоративна лексика, густативи, Володимир Лис.

Olga RUD,

orcid.org/0000-0002-5985-2422

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Ukrainian Language and Literature Department
Sumy State Pedagogical University named after AS Makarenko
(Sumy, Ukraine), olgarud2017@ukr.net

SENSORY LEXICAN IN THE NOVEL “SOLO FOR SOLOMIA” BY VLADIMIR LYS

One of the means of representing human sensory experience is sensory vocabulary, which verbalizes various sensations and ensures their comprehension and interpretation within linguistic consciousness. In literary texts, sensorial units are used to characterize characters, convey their emotional states, and create imagery and expressiveness.

The article is devoted to the lexical-semantic, grammatical, and functional analysis of sensorial units in the novel *Solo for Solomia* by Volodymyr Lys. The differentiation of lexical-semantic groups of sensory vocabulary and their analysis made it possible to systematize heterogeneous linguistic units according to types of sensory perception, to trace regularities in their functioning within the text of the novel, and thus to identify the dominant sensory codes of the work.

Sound-related vocabulary serves as a kind of emotional background and narrative marker of the novel: the sounds of nature, the human voice, and everyday phenomena create a specific acoustic space of the text and emphasize the protagonist's inner emotional state. Lexical-semantic groups of nominal, verbal, and adjectival acoustic units have been identified and analyzed.

The direct olfactory feature in the novel is expressed by the noun *smell*, whose semantic potential is realized in context, defining the emotional and evaluative character of this lexeme. The analysis of olfactory vocabulary made it possible to distinguish the most frequent lexical-semantic groups of odoratives: names denoting smells of the natural (plant) world, material objects, human body odors, and others.

The representation of gustatory sensory experience is characterized by a considerable variety of linguistic means, despite the limited number of direct lexical names for taste sensations in language. The author actively employs gustatory adjectives, nouns, and adverbs. One of the basic oppositions in the system of gustatory semantics is "sweet – bitter," which represents contrasting poles of taste perception and, in metaphorical usage, becomes a universal means of conceptualizing both bodily experience and the emotional-existential sphere of human life.

It is noted that sensory vocabulary is an integral component of Volodymyr Lys's idiolect. Through the system of sensory images, the uniqueness of the writer's worldview, the emotional depth, and the aesthetic distinctiveness of his artistic style are revealed.

Key words: sensorisms, sound designations, acoustemas, odorative vocabulary, gustatives, Volodymyr Lys.

Постановка проблеми. Навколишній світ людина пізнає за допомогою органів чуття, які забезпечують її первинний контакт з дійсністю: з перших днів життя людина сприймає кольори, звуки, запахи, смаки й тактильні враження, поступово структуруючи отриманий досвід і формуючи уявлення про світ. Як наголошує Т. Яблонська, «сенсорні процеси безпосередньо забезпечують найтісніший пізнавальний контакт людини з об'єктивним світом й служать підґрунтям для подальшої ментальної обробки й мовного позначення» (Яблонська, 2014: 83).

Одним із засобів репрезентації чуттєвого досвіду людини є сенсорна лексика, яка вербалізує різні відчуття, забезпечує їх осмислення й інтерпретацію в мовній свідомості. У художньому тексті сенсоризми служать для характеристики персонажів, відтворення їхніх емоційних станів, створення образності та виразності. Через сенсорну лексику автор моделює індивідуально-авторську картину світу, надаючи їй суб'єктивного забарвлення та психологічної глибини.

Цікавим матеріалом для дослідження в цьому аспекті є роман «Соло для Соломії» Володимира Лиса, в якому сенсорна лексика органічно вpleтена в художню тканину твору. Через систему чуттєвих образів автор не лише відображає внутрішній світ героїні, а й змальовує складні емоційні стани, її інтимні переживання та пошуки справжнього сімейного щастя, що значно поглиблює ідейно-художній зміст роману.

Аналіз досліджень. Сенсоризми як складне і багатовимірне явище привертають увагу вчених різних галузей науки: філософії, соціології, психології, політології тощо. Їхні дослідження мають міждисциплінарний характер, оскільки пов'язані з осмисленням способів сприйняття людиною навколишнього світу, інтерпретації чуттєвого досвіду та його відображення в мисленні, мові, культурі та суспільно-політичних процесах. Це дозволяє розглядати сенсорну лексику не лише як мовне явище, а як важливий компонент формування світоглядних і комунікативних практик людини.

Проблеми перцепції та мовних засобів репрезентації чуттєвих вражень людини є предметом

наукових пошуків сучасних мовознавців таких напрямків, як: когнітивна лінгвістика (А. Гребенюк, В. Калініченко, І. Колегаєва, Т. Семашко), лінгвопрагматика (К. Тулюлюк), психолінгвістика (С. Ігнат'єва, А. Вежицька), лінгвостилістика (О. Волошина, Л. Ставицька, Л. Пустовіт, С. Форманова, К. Яриновська). Вивчення сенсорної лексики проводиться в різних аспектах і на матеріалі багатьох мов залежно від наукових зацікавлень дослідників.

Зокрема, К. Шапочка і В. Москаленко в науковій статті розглянули підходи до визначення поняття «сенсорна лексика», при цьому тлумачать його як «компонент мовної картини світу, вербальну актуалізацію понятійної сфери чуттєвого сприйняття» (Шапочка, Москаленко, 2013: 223).

А. Бовт, аналізуючи особливості перекладу сенсоризмів англійською мовою на прикладі роману М. Матіос «Солодка Даруся», визначає сутність сенсоризмів та їхню роль у художній літературі. Наголошує, що «під сенсоризмами дослідники розуміють номінативні одиниці на позначення сенсорних відчуттів, що утворюються завдяки дії п'яти модусів перцепції (візуального, аудіального, кінестетичного, одоративного, густативного)» (Бовт, 2022: 160).

На матеріалі англійськомовної прози початку ХХ століття К. Тулюлюк вивчає лінгвопрагматику сенсоризмів у гендерному вимірі, водночас лексичні одиниці, що відображають сенсорні враження, розглядає як «лінгвістичні засоби, що сприяють досягненню образності та чуттєвості зображення й відтворення подій, персонажів, ідей у художньому творі» (Тулюлюк, 2016: 5).

Л. Бурич, досліджуючи сенсоризми як репрезентанти авторської світомоделі, за матеріалами колонок Юрія Макарова в журналі «Тиждень» виділяє функції сенсорної лексики – репрезентативну, когнітивну, емотивну, аксіологічну, експресивну, інформативну (Бурич, 2018: 218-226).

Окремі різновиди сенсорної лексики вивчали І. Бабій, Г. Губарева, О. Дзівак, А. Пермінова, Л. Пустовіт, К. Яриновська (зорові сенсоризми), І. Гайдаєнко, С. Михіда, Н. Кобзей, В. Школярєнко, С. Ковпик (смакові сенсоризми), І. Баг-

мут, М. Голянич, С. Гірняк (звукові сенсоризми), В. Дятчук, І. Іншакова, Ю. Поздрань, О. Рудь, Н. Франчук (запахові сенсоризми), О. Волошина, Х. Мелько (тактильні сенсоризми).

Мета дослідження – лексико-семантичний, граматичний та функційний аналіз сенсоризмів у романі «Соло для Соломії» Володимира Лиса. Відповідно до мети окреслено такі **завдання**: виявити та систематизувати сенсоризми в романі «Соло для Соломії» Володимира Лиса; здійснити їх лексико-семантичну характеристику; проаналізувати граматичні та функційні особливості сенсоризмів у художньому тексті; з'ясувати роль сенсорної лексики у формуванні авторської картини світу.

Матеріалом для аналізу слугували текст роману «Соло для Соломії» Володимира Лиса та відібрані з нього приклади сенсорної лексики, зокрема слухової, запахової, смакової (понад 360 мовних одиниць).

Виклад основного матеріалу. Роман «Соло для Соломії» Володимира Лиса є глибоким психологічним і соціальним полотном, у якому художня картина світу значною мірою формується через чуттєве сприйняття. Сенсоризми є одним із важливих мовностилістичних засобів твору, за допомогою яких автор відтворює багатовимірність чуттєвого досвіду людини, поглиблює змістову й емоційну насиченість твору, що сприяє більш глибокому розумінню художнього світу та внутрішнього життя літературних героїв.

У романі В. Лиса «Соло для Соломії» важливу роль у змалюванні художніх образів, передачі внутрішнього світу героїв відіграють звуконайменування. Через акустичну образність письменник створює особливу емоційну тональність твору, підсилює психологізм і поглиблює сенсорне сприйняття історії.

Текстова акустична парадигма роману охоплює різноманітні частини мови – дієслова, іменники, прикметники, прислівники, у семантиці яких закладено ядерний компонент «звук». У ряді випадків цей компонент може бути неочевидним, латентним, проте він актуалізується під впливом синтагматичного оточення, специфіки авторського художнього стилю й інтерпретаційної активності читача (Пасік, 2015: 10).

У досліджуваному тексті поширені іменникові акустери, прямі чи переносні значення яких тісно корелюють із сенсорними виявами навколишньої дійсності: *звук* – «слухове відчуття, що викликається механічними коливаннями; те, що людина чує, сприймає органом слуху» (ВТССУМ, 2005: 449); *голос* – «1. Сукупність різних стосовно висоти, сили і тембру звуків, що їх видає людина (або тварина, яка дихає легеньми) за

допомогою голосового апарата; 2. *перен.* Звуки, що утворюються деякими неживими предметами або характерні для них» (ВТССУМ, 2005: 251); *крик* – «сильний різкий звук голосу» (ВТССУМ, 2005: 586) тощо.

Аналізуючи лексико-семантичне поле звуконайменувань у сучасній українській літературній мові, І. Багмут подає детальну класифікацію лексики на позначення звуку (Багмут, 2007). Спираючись на класифікацію науковця, серед іменникових акустем В. Лиса виділяємо такі лексико-семантичні групи: 1) узагальнене найменування звуку або сукупності звуків: *грюкіт, звук, стугін, шум*, наприклад: «**Звук** наближався, гучнів» (Лис, 2014: 81); «*Спершу шум* почувся надворі, потому в сінях» (Лис, 2014: 100); 2) звуки, утворювані неістотами: а) механізмами, машинами, різноманітними предметами: *постріл, стрілянина, ревище, стук, цокіт*; б) музичними інструментами: *музика*; в) рослинами: *шелест, шарудіння*; г) викликані рухом рідини, повітряних мас: *плескіт, плескання, гуркіт, грім*, наприклад: «У голові раптом застукало дивним **стуком**, наче малюсінські молоточки, тихо не по залізу, а по висхлому дереву» (Лис, 2014: 62); «Тривожно дивилися на небо і вслухалися у далекий, але часами вже чутний **гуркіт**» (Лис, 2014: 125); 3) звуки, утворювані тваринами, птахами: *іржання, повискування, гавкіт, скавуління*, наприклад: «Його раде **повискування** трохи заспокоює Соломіюку» (Лис, 2014: 96); «А з тим і далеке **іржання** почула» (Лис, 2014: 214); 4) звуки, утворювані людиною: *голос, мова, мова-розмова, розмова, розмова-перемова, слова, сварка, крик, поклик; спів, пісня; дихання, зітхання, лепетання, плач, пхінкання, сміх, смішок, хрип, шепіт*, наприклад: «Та **розмова** у них в хаті відбулася десь одразу» (Лис, 2014: 85); «Долинув з глибини лісу **плач**, а чи **спів**» (Лис, 2014: 79); 5) звуки вигукового характеру: *вереск, зойк, крик, поклик, скрик, свист*, наприклад: «Соломіїці здається, що вона чує **зойк** цієї жінки, котра любить свого сина» (Лис, 2014: 82); «І як за клямку вже було взялася, тихий **свист** почула» (Лис, 2014: 161) тощо.

Прикметники, окреслюючи іменникові акустери, уточнюють звукові ознаки за гучністю, інтенсивністю (*зойк безмовний; розмова голосна; крик голосний; свист тихий; смішок тихенький*), тембром (*крик гортанний, тужливий; мова гортанна; поклик тужливий; голос щебетливий, дрижачий, хрипкий, писклявий, басовитий; спів тужний; звук тужливий, закличний*), тривалістю (*звук короткий, протяжний*), вказують на приналежність (*гавкіт собачий, голоси дівочі*),

емоційне забарвлення та стан (музика *жальбна*; *пісня журлива, весела*; *крик розпачливий*; *повискування раде*; *голос сердитий*; *спів назойливий*; *шепіт пристрасний*; *вереск несамопитий*; *звук хижий, розпачливий*; *стугін дивний*; *стук дивний*) тощо. Ці номінативні одиниці не лише відтворюють конкретні звукові характеристики об'єктів або явищ, а й формують багатшарові образи, що поєднують фізичні параметри звучання зі складною емоційно-експресивною палітрою, наприклад: «*Чув звуки, гортанну мову, собачий гавкіт, постріли*» (Лис, 2014: 121); «*Жальбна музика трохи заглушила плач*» (Лис, 2014: 149); «*Все було, як і належить – розчісування ще дівочької коси подружками, і вчорашнє з дівочим віком прощання перед вступом у жіноче життя, пісні журливі й веселі*» (Лис, 2014: 100).

Звукописне світосприймання в романі В. Лиса «Соло для Соломії» ефективно репрезентують дієслова з виразним акустичним семантичним компонентом. Саме ці мовні одиниці здатні не лише називати звукові явища, а й моделювати багатовимірну слухову картину дійсності. Вони увиразнюють просторові й емоційні параметри звучання, передають його інтенсивність, наприклад: «*Деся далеко брехали пси, ледь чутно звіддалік, з приліску, кричала сова, й зовсім нечутно, але боляче, аж лопали перетинки й набухали скроні, кричала Соломіїна душа*» (Лис, 2014: 173). Завдяки таким дієслівним формам у тексті актуалізується слухова модальність сприйняття: читач отримує змогу не просто уявити подію, а ніби «почути» її. Особливо продуктивними в цьому плані є дієслівні конструкції, що поєднують номінацію звуку зі способово-оцінними конкретизаторами (*ледь чутно кричала, зовсім нечутно кричала*), оскільки вони деталізують акустичний образ і посилюють його експресивність.

Проведений аналіз дозволив виділити такі лексико-семантичні групи дієслівних акустем (за класифікацією І. Багмут (Багмут, 2007: 57–65)), що спостережені в тексті роману В. Лиса «Соло для Соломії»: 1) дієслова, що характеризують універсальне звучання, відбиття, поширення звуків: *линати, долинає, покотився, наростає, наливався, пролунав, підлітає, випорхує, звучати, наближався, гучнів, тремтів, прошуміла, озиватися, линати*, наприклад: «*голос її тремтів, проте вже наливався крицею*» (Лис, 2014: 62); «*Звук наближався, гучнів*» (Лис, 2014: 81); 2) дієслова, що характеризують звучання неістот: а) різних механізмів та предметів: *застукало, грюкнула, стукати, скриплять, брязнули, дзенькнули, загримотіли* тощо; б) музичних інструментів: *заграв,*

грати, тощо; в) рослин: *хрустіла, шумить, шелестіти*, тощо; г) рідин, атмосферних явищ: *загуркотіло, шарахає, гримотить, прошуміло, продзвеніло, погуркотіло*, наприклад: «*Листя опале на дорозі-шосейці шелестить*» (Лис, 2014: 78); «*Скриплять двері, заходить мама Соломія*» (Лис, 2014: 145); 3) дієслова, що характеризують звуки, утворювані тваринами, птахами: *каркає, форкає, цокають, заскімлило, цвірінькнула, скиглила, закаркала, квиліла, брехали, кричала, загелготала, пугукнув, сичить, кукурікає, гавкає, ревла, форкає, завалував, скавулів*, наприклад: «*Крутить з радощів хвостом, гавкає радо*» (Лис, 2014: 137); «*Кінь, пізнавши її, радо форкає*» (Лис, 2014: 79); 4) дієслова, що характеризують звуки, утворювані людиною: *казати, тремтить, прошелестіла, бризнув, приснули, скімлила, буркнув, шепче, прошептала, мовити, говорити, промовляти; співати, заспівала*, наприклад: «*Найн! – сказав німець уже твердіше*» (Лис, 2014: 61); «*Отче, – прошептала Соломійка, що вже не бігла, а йшла задихано*» (Лис, 2014: 62); 5) дієслова, які позначають нечленороздільні звуки: *свистіти, заляцала, кричати, прошелестіла; кричати, викрикувала, скрикує, рвати, плакати, ридати, репетувати, пирхати, прошипіла, тенькало, засміялася, регочуть, засокоріли, видушила, гаркнула, заверещала, дрижав, гаркнув, захлипала, заскімлило, гукнула, гукає, запхикає, шморкнула, зітхати, хронів, постогнувала, зітхає, бурмотіла, закашлявся, захрипів, прохрипів, прокашлявся*, наприклад: «*Соломія стиха засміялася*» (Лис, 2014: 249); «*Геник закашлявся*» (Лис, 2014: 76); 6) звучання вигукового характеру: *гикнулося, трах, зойкує, зойкнула, пирхнула, цмокнула, ойкнуло, клацнув, гавкали, тьох, тьох-тьох, бух*, наприклад: «*Хтось тихенько зойкнув*» (Лис, 2014: 100); «*У Соломії серце – тьох-тьох, та з кожною хвилиною вже не тьох, а бух*» (Лис, 2014: 148); 7) дієслова, що вказують на характер комунікативної спрямованості: *гукати, шептали, балакали, покликкала, позвати*, наприклад: «*Ішли, балакали, по боках обдивлялися*» (Лис, 2014: 60); «*Люди перезирилися й стиха перемовлялися*» (Лис, 2014: 149).

У романі В. Лиса прислівники зі звуковою семантикою не лише конкретизують акустичну ознаку, а й підсилюють словесно-художній образ, окреслюючи спосіб, інтенсивність або характер дії чи стану. Прислівники «оживлюють» звукову картину тексту, надаючи їй динаміки, ритмічності й емоційної виразності, наприклад: «*Вона чує, як гучно гукає її серце, готове от-от вискочити з грудей*» (Лис, 2014: 81); «*Жінки регочуть – голосно, розлиристо*» (Лис, 2014: 223).

Акустеми активно залучаються автором роману до процесів метафоризації та персоніфікації. У таких випадках вони виходять за межі прямого позначення звучання і стають важливим інструментом художньо-образного моделювання світу, формуючи індивідуально-авторську звукову картину тексту, забезпечуючи його емоційно-стилістичну насиченість, наприклад: «**Вибухає серце у грудях**» (Лис, 2014: 116); «**Бо ни прихилилася душа: скиглила, квилела, й дедалі дужче та чогось ждала, а чого?»**» (Лис, 2014: 194).

Важливим засобом творення чуттєвої, сенсорно насиченої картини світу в художньому тексті виступає одоративна лексика. Саме завдяки таким мовним одиницям автор має змогу активізувати нюхове сприйняття читача, зобразуваний світ більш відчутним, конкретним і емоційно виразним.

Пряму одоративну ознаку в аналізованому тексті передає іменник *запах*, семантичний потенціал якого реалізується в контексті. Саме контекст визначає емоційно-оцінний характер цієї лексеми: вона може набувати як позитивного, так і негативного значення, пор.: «Вона обійшла сосну, тулилася до прохолодної кори, вдихала **запах** хвої й **запах** смоли» (Лис, 2014: 132); «Вдихнула **запах** махорки» (Лис, 2014: 137).

Одоративні прикметники конкретизують властивості предметів, явищ або середовища через їхню запахову ознаку. Приємні запахові відчуття в аналізованому тексті передаються за допомогою прикметників *пахуща*, *пахучий*, *запашний*, які позначають наявність привабливого, свіжого або насиченого аромату, наприклад: «Бабоньки, їй-бо, по-панськи **пахне. Пахуща, зараза**» (Лис, 2014: 238); «**Бо мусить прийти красивою, чистою і пахучою**» (Лис, 2014: 240); «Вистрибує з брички, високий, ставний та **пахучий** – і до них» (Лис, 2014: 228); «**Пахучі** дікалони» (Лис, 2014: 243). Такі лексеми виконують важливу стилістичну функцію, оскільки допомагають не лише назвати запах, а й передати його емоційне сприйняття, створити відповідний настрій та викликати у читача певні асоціації. Для передачі неприємного запаху автор вживає прикметник *смердючий*: «Значить, десть у схроні своїм **смердючим** сидить» (Лис, 2014: 244). Зауважимо, що образ *смердючого схрону* для героїні роману виходить за межі суто одоративної характеристики. Він набуває символічного значення і відображає її емоційно-оцінне ставлення до «лісових» людей, яке змінюється впродовж її життя.

Поєднання сенсорної образності з метафоричним осмисленням життєвого досвіду дозволяє

В. Лису передати складність стану головної героїні роману. Так, образ *сиру*, який у контексті «*Та свій сир – запашний, солодкий, п'янкий, трішки болісний – вона вже отримала*» (Лис, 2014: 96) виступає метафоричним утіленням кохання, увиразнюється системою епітетів, що апелюють до різних сфер чуттєвого сприйняття – передусім нюхової та смакової. Залучення таких характеристик формує багатосенсорний образ, здатний передавати привабливість, бажаність і спокусливість пережитого почуття. Водночас епітет *трішки болісний*, який контрастує з попередніми позитивними характеристиками, вносить у висловлювання елемент внутрішньої суперечності: отриманий досвід постає водночас привабливим і пов'язаним із певними душевними переживаннями.

Серед засобів вираження запахових характеристик важливе місце посідають одоративні дієслова, які передають процес виникнення, поширення або сприйняття запаху. Саме вони надають описові динамічності, адже репрезентують запах як певну дію, стан. Значну групу одоративів у романі В. Лиса становлять дієслова, семантика яких пов'язана з виділенням, поширенням чи відчуттям запаху: *запахне, запахла, запахло, пахло, смерділа, чути*. Через уживання цих лексем автор моделює особливу чуттєву атмосферу твору, увиразнює емоційні стани героїв і надає описам більшої експресивності, наприклад: «... *господиня, котра смерділа від страху, й запропонувала ліпшу кімнату*» (Лис, 2014: 70).

Аналіз лексики, що позначає запахи, дав змогу виокремити в романі найуживаніші лексико-семантичні групи одоративів. Передусім це назви, що передають запахи рослинного світу – квітів, дерев, трав та інших рослин: *запахне квітка, запахла квітка травною, пахли цвіт і молоде листя, запах хвої, запах смоли* тощо. Наприклад: «Бабуся порадила помаленьку намочити квітку в холодній воді, мовляв, **запахне. І квітка справді запахла – дивно й терпко, наче вдихнула краплю вина, чимось приправленого, якоюсь травною. На джмелівку їхню ще був схожий запах**» (Лис, 2014: 68). Такі одиниці формують у тексті образи живої природи, передають її свіжість, ніжність і багатство ароматів.

Окрему групу становлять запахи предметного світу. До них належать лексеми, що називають запахи різноманітних предметів і матеріалів, запахи їжі та напоїв, що пов'язані з традиційним побутом і культурою: *махорка, сіно, бражка самограйна, дим, вино, парфуми, одеколон* тощо. Наприклад: «**Пахло** від нього сіном, махоркою, може, й трішки бражкою самограйною, а більше

цим не по-зимовому теплим вечором» (Лис, 2014: 95); «**Пахло** від неї вином і парфумами» (Лис, 2014: 201). Ці одоративи розширюють семантичний простір тексту, вводючи до нього елементи міського середовища (*вино, парфуми*), викликаючи асоціації з родинним устроєм і коханням.

Особливий вимір одоративної картини світу формують людські запахи. В. Лис досить часто описує запах коханих чоловіків Соломії через запахи окремих частин тіла, наприклад: «Вди-хала Соломія **запах** його губ і шкіри. Й не тільки горілку **чула** та одеколон. Він, її коханий, **пахнув** особливо. **Так міг пахнути** тільки справжній чоловік» (Лис, 2014: 251). Такі деталі допомагають конкретизувати запах і водночас поглибити емоційність художнього образу: відчуття *запаху «його губ і шкіри»* акцентує на тілесній близькості та чуттєвості переживання героїні, підкреслює глибину емоційного зв'язку між закоханими. Показово, що Соломія розрізняє кілька рівнів запаху: з одного боку, це конкретні, соціально марковані аромати – горілка й одеколон, що можуть натякати на буденність, звички чи традиційність чоловічого середовища. З іншого боку – вона виокремлює «особливий» запах, що набуває для героїні позитивної, майже сакралізованої семантики. Запах тут трансформується в оцінну категорію, стає маркером маскулінності, сили, привабливості: «**так міг пахнути тільки справжній чоловік**».

У романі чоловічі образи нерідко супроводжуються одоративними характеристиками з різкою вираженою, переважно негативною конотацією – запахами вина, горілки, поту, махорки. Такі деталі не є випадковими: вони виконують важливу художню функцію, допомагаючи глибше розкрити психологічний портрет персонажів і сформувати до них відповідне емоційне ставлення. У фрагменті «Чоловік поруч, від якого **чути** важким потом і махоркою, притягує її до себе» (Лис, 2014: 242) одоративні компоненти не лише підкреслюють грубість, тілесність чоловіків, що увиразнює прикметник *важким*, а й передають внутрішній стан героїні – напруження і страх.

У системі сенсорної образності роману Володимира Лиса виокремлюється густативна (смакова) лексика. В українській мові кількість прямих найменувань смакових відчуттів є відносно обмеженою, однак репрезентація чуттєвого досвіду смаку вирізняється значним різноманіттям мовних засобів. Для його передачі автор активно використовує прикметники (*солоні, смачний, кисле, пекуча, гіркий, солодке*), іменники (*кислинка, гіркота*), прислівники (*солодко, гірко*).

Інтенсивність смакових вражень у системі густативних прикметників реалізується за допомогою суфіксів *-ющ-* (*смачнюючий*), *-еньк-* (*кисленької, солоденький*), наприклад: «Тихо зітхнув і сказав, що квас вельми **смачний**. **Смачнюючий**. Так і сказав дивне те слово – **смачнюючий**» (Лис, 2014: 151); «*І журавлини **кисленької** заготовили*» (Лис, 2014: 250). Прикметники з семантикою смаку розкривають якісні характеристики напоїв (*квас, самогонка*), різноманітних ягід і фруктів (*яблуко, малина, журавлина*), наприклад: «*Налив у склянку **пекучої** рідини [самогонки], випив, яблуком **кислим** закусив*» (Лис, 2014: 257); «*У них **смачна** така малина!*» (Лис, 2014: 250).

Однією із базових у системі густативної семантики є опозиція «солодкий – гіркий», яка репрезентує контрастні полюси смакового сприйняття. У метафоричних значеннях ця опозиційна пара виходить за межі смакової характеристики й стає універсальним засобом концептуалізації як тілесного досвіду, так і емоційно-екзистенційної сфери людини. Ця лексика «дуже близька до базових концептів “радість” і “нещастя”» (Ковпик, 2013: 541). У романі «Соло для Соломії» лексеми *гіркота, гіркий, гірко* метафоризують емоційний біль, душевне потрясіння, наближаючись до значення «страждання», «душевна рана», наприклад: «*І **гіркота** хлопнула йому в душу*» (Лис, 2014: 72); «*Він зайшовся **гірким** істеричним сміхом*» (Лис, 2014: 94); «***гірко** думає Соломія*» (Лис, 2014: 66). Водночас лексеми *солодкий, солодко* формують метафоричний простір затишку, комфорту, тілесної насолоди, психологічної безпеки, навіть певної ілюзорності, наприклад: «*Наче в кокони якому йшла, загорнута у щось легке, невидиме, але начеб **солодке***» (Лис, 2014: 134); «***солодке** покривало*» (Лис, 2014: 94); «*таке **солодке** дихання*» (Лис, 2014: 122); «***солодко** потягнувшись*» (Лис, 2014: 97); «*голос при тім дрижав **солодко***» (Лис, 2014: 150).

На поєднанні контрастних густативних ознак актуалізується складна, внутрішньо напружена смислова конструкція: «*Та то було щастя, що **гірчило**. Вона відчувала ту **гуркоту** на губах*» (Лис, 2014: 135). Вислів «*щастя, що **гірчило***» репрезентує оксиморонне поєднання: *щастя* – традиційно маркер позитивного, приємного, «солодкого» емоційного досвіду; дієслівна форма *гірчило* вводить відтінок неприємності, болю, розчарування. Формується амбівалентний образ переживання, у якому щастя не є повним, а супроводжується внутрішнім дискомфортом, передчуттям втрати. Фраза «*відчувала ту **гуркоту** на губах*» демонструє перенесення абстрактного емоційного стану у сферу тілесного досвіду: *гіркота* локалізується

на губах, тобто у зоні безпосереднього смакового сприйняття. Виникає ефект матеріалізації почуттів, коли емоції «переживаються тілом».

Висновки. Аналіз тексту роману «Соло для Соломії» Володимира Лиса засвідчив широке вживання сенсорної лексики, зокрема слухової, запахової та смакової. Сенсоризми є багатофункціональною системою, яка поєднує естетичну, емоційну та символічну складові. Звукові, смакові та запахові образи не лише збагачують художню тканину твору, а й формують його унікальну атмосферу, сприяють розкриттю характерів героїв, поглиблюють ідейно-художній зміст.

Диференціація лексико-семантичних груп сенсорної лексики та їх аналіз дозволили впорядку-

вати різноманітні мовні одиниці за типами чуттєвого сприйняття, простежити закономірності їх функціонування у тексті роману. Це сприяло виявленню домінуючих сенсорних кодів твору та розумінню того, які саме відчуття є провідними у формуванні художньої картини світу.

Сенсорна лексика є невід'ємною складовою ідіостилу Володимира Лиса. Через систему чуттєвих образів розкривається унікальність світобачення письменника, емоційна глибина та естетична своєрідність його творчості.

Перспективним вважаємо аналіз лексики на позначення зорових відчуттів як важливого складника сенсорної образності роману «Соло для Соломії» Володимира Лиса.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багмут І. В. Лексико-семантичне поле звуконайменувань у сучасній українській літературній мові (склад, структура, парадигматика). Дис. канд. філологічних наук 10.02.01 – українська мова. Київ, 2007. 236 с.
2. Бовт А. Ю. Особливості перекладу сенсоризмів англійською мовою на прикладі роману М. Матіос «Солодка Даруся». *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries : Scientific monograph*. Volume 1. Riga, Latvia : "Baltija Publishing", 2022. С. 159-186. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/207/5704/11984-1?inline=1> DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-7> (дата звернення: 14.04.2026).
3. Бурч Л. Сенсоризми як репрезентанти авторської світомоделі. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. 2018. Випуск 43. С. 218–226.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
5. Ковпик С. Функції густативної лексики у творі літератури. *Філологічні студії*. Вип. 9. 2013. С. 539–546.
6. Лис В. С. Соло для Соломії : роман / передм. Т. Прохаска. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 368 с.
7. Пасік Н. Вербалізація акустичної парадигми в акварелі Михайла Коцюбинського «На камені». *Наш український дім : наук.-популярний часопис для вчителів України та діаспори*, № 1. Ніжин, 2015. С. 10–13. URL: http://www.ndu.edu.ua/storage/2017/nash_ukr_dim/nash_ukr_dim_1-15.pdf (дата звернення: 14.04.2026).
8. Тулюлюк К. В. Лінгвопрагматика сенсоризмів у гендерному вимірі (на матеріалі англійськомовної прози початку ХХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Чернівці, 2016. 20 с.
9. Шапочка К., Москаленко В. Поняття «сенсорна лексика» у лінгвістичному аспекті. *Мова і культура*. 2013. Вип. 16, т. С. 221–224. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_1_37 (дата звернення: 14.04.2026).
10. Яблонська Т. Сенсорна лексика як вербальна актуалізація понятійної сфери «чуттєве сприйняття» в сучасній українській мові. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2014. Вип. 35. С. 82–84.

REFERENCES

1. Bahmut, I. V. (2007) Leksyko-semantychne pole zvukonaimenuvan u suchasni ukrainiskii literaturnii movi (sklad, struktura, paradyhmatyka). [Lexical-semantic field of sound nominations in the modern Ukrainian literary language (composition, structure, paradigmatics)]. Dys. kand. filolohichnykh nauk 10.02.01 – ukrainska mova. Kyiv. 236 s. [in Ukrainian].
2. Bovt, A. Yu. (2022) Osoblyvosti perekladu sensoryzmiv anhliiskoiu movoiu na prykladi romanu M. Matios «Solodka Darusia». [Peculiarities of Translating Sensorisms into English Based on the Novel Sweet Darusia by M. Matios]. *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries: Scientific monograph*. Volume 1. Riga, Latvia: Baltija Publishing. S. 159–186. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/207/5704/11984-1?inline=1> DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-7> (data zvernennia: 14.04.2026) [in Ukrainian].
3. Burych, L. (2018) Sensoryzmy yak reprezentanty avtorskoi svitomodeli. [Sensorisms as Representatives of the Author's World Model]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya Zhurnalistyka*. Vyp. 43. S. 218–226 [in Ukrainian].
4. Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrayinskoi movy (z dod. i dopov.) [A Large Explanatory Dictionary of Modern Ukrainian Language (with add.)]. / Comp. and Chief Ed. V. T. Busel. Kyiv; Irpin: VTF "Perun", 2005. 1728 s. [in Ukrainian].
5. Kovpik, S. (2013) Funktsii hustatyvnoi leksyky u tvori literatury. [Functions of Gustatory Vocabulary in a Literary Work]. *Filolohichni studii*. Vyp. 9. S. 539–546 [in Ukrainian].
6. Lys, V. S. (2014) Solo dlia Solomii: roman. [Solo for Solomiia: a novel]. Peredm. T. Prokhaska. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia». 368 s. [in Ukrainian].

7. Pasik, N. (2015) Verbalizatsiia akustychnoi paradyhmy v akvareli Mykhaila Kotsiubynskoho «Na kameni». [Verbalization of the Acoustic Paradigm in Mykhailo Kotsiubynskyi's Watercolor «On the Stone»]. *Nash ukrainskyi dim: nauk.-populiar. chasopys dlia vchyteliv Ukrainy ta diaspori*, № 1. Nizhyn. S. 10–13. URL: http://www.ndu.edu.ua/storage/2017/nash_ykr_dim/nash_ykr_dim_1-15.pdf (data zvernennia: 14.04.2026) [in Ukrainian].
8. Tuliuliuk, K. V. (2016) Linhvoprahmatyka sensoryzmiv u hendernomu vymiri (na materialy anhliiskomovnoi prozy pochatku XX stolittia) [Linguopragmatics of sensorisms in the gender dimension (based on early 20th-century english-language prose)]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Chernivtsi. 20 s. [in Ukrainian].
9. Shapochka, K., Moskalenko, V. (2013) Poniattia «sensorna leksyka» u linhvistychnomu aspekti. [The concept of “sensory vocabulary” in the linguistic aspect]. *Mova i kultura*. Vyp. 16, t. 1. S. 221–224. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_1_37 (data zvernennia: 14.04.2026) [in Ukrainian].
10. Yablonska, T. (2014) Sensorna leksyka yak verbalna aktualizatsiia poniatiinoi sfery «chuttieve spryiniattia» v suchasni ukrainskii movi. [Sensory vocabulary as a verbal actualization of the conceptual sphere of “sensory perception” in the modern ukrainian language.]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka. Filolohichni nauky*. Vyp. 35. S. 82–84 [in Ukrainian].

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)



UDC 37.02:159.9:811.111

DOI DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-58>

Tetiana STAROSTENKO,

orcid.org/0000-0003-2343-105X

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the English Philology Department

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

(Kharkiv, Ukraine) Tinatroickaja@gmail.com

Alyona SHEVCHENKO,

orcid.org/0000-0002-9953-1906

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of English Speech and Writing

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

(Kharkiv, Ukraine) alyonageorgievna@gmail.com

MENTAL PROGRAMMING IN ENGLISH LANGUAGE TEACHING: ENCODING SOCIETY THROUGH LINGUISTIC PATTERNS

This article examines mental programming as a deliberate mechanism through which prescribed perceptions, values, and behavioral patterns are encoded into society, with a particular focus on its operation in English language teaching (ELT). The study starts with the historically grounded understanding that language has never functioned as a neutral medium of communication but has consistently served as an instrument for shaping collective consciousness.

The study addresses the largely unexamined prescriptive dimension of contemporary ELT materials. While the field of Neuro-Linguistic Programming, developed by Richard Bandler and John Grinder, has been extensively applied to improve motivation, rapport, and communicative competence in language classrooms, comparatively little critical attention has been directed toward the hidden agenda embedded in the materials through which language instruction is delivered. The article argues that structured linguistic input in the ELT classroom functions not merely as a vehicle for fostering communicative competence but as a channel for conveying officially sanctioned readings of pressing social matters, imperceptibly structuring the conceptual frameworks through which learners construct and interpret their experience of the world.

The purpose of the study is to trace the mechanisms by which mental programming operates in English language teaching by analyzing the framing strategies employed in widely used coursebooks and thematic handouts. Through close reading of discussion prompts, reading texts, and vocabulary themes drawn from materials targeting advanced learners, the article identifies recurring patterns of linguistic anchoring, selective framing, and ideological foreclosure. Specific examples drawn from ESL handouts addressing vegetarianism, fossil fuel dependency, marijuana legalization, and moral relativism demonstrate how open-ended discussion questions are constructed to lead learners toward predetermined conclusions, presenting ideologically charged positions as the natural outcome of critical thinking.

The analysis reveals a consistent and recurrent structure of normative inscription across the examined materials. Pre-loaded discussion questions, strategically sequenced reading texts, and emotionally weighted personal narratives collectively function to normalize specific worldviews while marginalizing or entirely omitting alternative perspectives. The study arrives at the conclusion that the ELT classroom constitutes a consequential site of cultural and conceptual transmission, and that given English's sustained position as the prevailing global medium of instruction, the normative content embedded in its pedagogical materials demands the same degree of rigorous analytical scrutiny accorded to any mechanism of large-scale societal influence. Prospective avenues for investigation encompass cross-platform mapping of value-laden patterns across ESL resources, comparative examination of thematic framing strategies as deployed across distinct national educational markets, and the elaboration of substantive methodological instruments to guide the design of conceptually balanced pedagogical resources.

Key words: *mental programming, linguistic framing, ideological encoding, ELT materials, cognitive architecture, predetermined conclusions.*

Тетяна СТАРОСТЕНКО,

orcid.org/0000-0003-2343-105X

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології

Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна) *Tinatroitckaja@gmail.com*

Альона ШЕВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-9953-1906

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри практики англійського усного та писемного мовлення
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна) *alyonageorgievna@gmail.com*

МЕНТАЛЬНЕ ПРОГРАМУВАННЯ В НАВЧАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: КОДУВАННЯ СУСПІЛЬСТВА ЧЕРЕЗ МОВНІ ПАТЕРНИ

Стаття розглядає ментальне програмування як цілеспрямований механізм, за допомогою якого приписані сприйняття, цінності та поведінкові патерни кодуються в суспільній свідомості, з особливою увагою до того, як цей механізм функціонує у викладанні англійської мови. Дослідження ґрунтується на історично підтверджені розумінні того, що мова ніколи не виконувала роль нейтрального засобу комунікації, а постійно слугувала інструментом формування колективного мислення.

Дослідження звертається до значною мірою невивченого приписового виміру сучасних навчальних матеріалів з англійської мови. Попри те, що галузь нейролінгвістичного програмування, розроблена Річардом Бендлером та Джоном Гріндером, широко застосовується для підвищення мотивації, налагодження взаємодії та розвитку комунікативної компетентності у мовних аудиторіях, порівняно мало критичної уваги приділяється прихованій ціннісній спрямованості матеріалів, характеру їхньої наповненості, засобами яких здійснюється навчання мови. У статті стверджується, що структуровані мовні дані у навчальному середовищі з англійської мови функціонують не лише як засіб формування комунікативної компетентності, а й як канал передачі офіційно схвалених інтерпретацій актуальних суспільних питань, непомітно структуруючи концептуальні рамки, в межах яких учні конструюють і осмислюють свій досвід взаємодії зі світом.

Метою дослідження є простеження механізмів, за допомогою яких ментальне програмування реалізується у викладанні англійської мови, шляхом аналізу стратегій фреймінгу, що застосовуються у широко використовуваних підручниках і тематичних роздаткових матеріалах. Через детальне прочитання дискусійних запитань, текстів для читання та лексичних тем із матеріалів для учнів просунутого рівня у статті виявляються повторювані патерни мовного анкерування, вибіркового фреймінгу та світоглядного обмеження. Конкретні приклади з навчальних матеріалів з англійської мови, присвячених вегетаріанству, залежності від викопного палива, легалізації марихуани та моральному релятивізму, демонструють, як відкриті дискусійні запитання конструюються таким чином, щоб спрямовувати учнів до наперед визначених висновків, подаючи догматично заряджені позиції як природний результат критичного мислення.

Аналіз виявляє послідовну та повторювану структуру нормативного закріплення в досліджуваних матеріалах. Наперед сформульовані дискусійні запитання, стратегічно впорядковані тексти для читання та емоційно насичені особисті оповіді в сукупності функціонують як засіб нормалізації певних світоглядів, одночасно маргіналізуючи або повністю замовчуючи альтернативні точки зору. Дослідження доходить висновку, що навчальна аудиторія з англійської мови є важливим осередком культурної та концептуальної трансмісії, і що з огляду на ставлення до англійської мови як провідного глобального засобу навчання нормативний зміст, закладений у її педагогічних ресурсах, потребує такого ж рівня ретельного аналітичного вивчення, що й будь-який механізм масштабного суспільного впливу. Перспективні напрями дослідження охоплюють міжплатформне картування ціннісно навантажених патернів у ресурсах з англійської мови як іноземної, порівняльний аналіз стратегій тематичного фреймінгу на різних національних освітніх ринках, а також розробку ґрунтовних методологічних інструментів для проєктування концептуально збалансованих педагогічних ресурсів.

Ключові слова: ментальне програмування, мовний фреймінг, концептуальне кодування, матеріали для навчання англійської мови, когнітивна архітектура, наперед визначені висновки.

Problem statement. Before the emergence of Cognitive Linguistics, human civilization intuitively regarded language as a codified system of impact, reflected in a range of sacred texts and ritual traditions. The Bible, transmitted in Hebrew, Greek, and later Latin, was understood as a carefully

preserved linguistic code in which specific words carried transformative authority. The opening of the Gospel of John, “In the beginning was the Word,” suggests that language itself is the very origin of reality. The translation of the Bible into English was strongly resisted by the Church, which viewed it as a

breach of its sacred linguistic code. The *Wycliffe Bible* (1382–1395), translated from the Latin Vulgate, and William Tyndale's New Testament (1526), transmitted from the original Greek texts, were the first official attempts to render the sacred text into the vernacular and were deemed to undermine the structures of authority.

Old Church Slavonic, preserved in the Eastern Orthodox tradition as a sacred language distinct from everyday use, imbues acts of service with a sense of divinity. In a similar way, the runic alphabets of the Germanic and Norse traditions, represented by the Elder Futhark, were never purely a writing system but carried symbolic, spiritual, and psychological weight, understood as forces activated through sound and inscription. Together, these examples illustrate forms of the intentional use of linguistic systems to influence thought, belief, and behavior.

The concept of Neuro-Linguistic Programming (NLP) was molded in the 1970s by American researchers Richard Bandler and John Grinder at the University of California, Santa Cruz. Rooted at the intersection of psychology and communication, NLP explores the connection between the mind, language, and learned behavioral patterns. The authors argue that human thinking, communication, and actions are not rigid, but can be deliberately modified and guided. In recent decades, these ideas have been used in English language teaching, shaping approaches to strengthening teacher – student relationships, addressing different learning styles, easing language-related anxiety, and creating supportive, positive classroom environments.

The analysis of the main studies and publications.

N. Perumal and G. Shanmuhavelu, in their article *“Examining neuro-linguistic programming practice in English language teaching: A systematic review and qualitative meta-synthesis”* (2026), examine how Neuro-Linguistic Programming techniques, such as anchoring, reframing, and rapport-building, affect English language teaching outcomes. They prove that NLP improves learners' motivation, emotional intelligence, and language skills (Perumal, Shanmuhavelu, 2026). Thakre with a team of authors in publication *“Neuro linguistic programming: An effective tool for teaching of English as a second language”* retrace how Neuro-Linguistic Programming can improve both the teaching and learning of English as a second language, focusing on how understanding the brain's processing of language can develop learners' four core skills, represented by listening, speaking, reading, and writing (Thakre et al., 2023).

Statement of the task. The present article aims to retrace mental programming as a system deliberately

employed to encode society with prescribed perceptions, values, and behavioral patterns, and to examine how this mechanism operates within English language teaching. Building on the historical view of language as a tool for guiding collective perception and shaping consciousness, the study suggests that structured linguistic input in the ELT classroom serves not only as a medium for language learning but also as a way of fostering shared conceptual frameworks through which learners are guided to interpret reality in a specific manner. The article explores how intentionally structured language vectors learners institutionally endorsed interpretations of socially important issues such as gender, global warming, and related contemporary issues, shaping not only their communicative competence but the very cognitive architecture through which they perceive and engage with the world.

Presentation of the main material. Modernism believed that truth would be visible to the elite (the educated, the rational, the scientifically literate, the artistically enlightened), thereby creating a natural hierarchy. Postmodernism gave the idea of multiple truths. The post-postmodern character of the contemporary epoch moves a step further as it does not simply accept the multiplicity of truths but seeks to integrate and act upon them. The ‘truth’ (represented by behavioural norms, societal culture, familial interface) is created and ‘traded’ through social networks, mass media, advertisement slogans, YouTube, movies, books, coursebooks, and educational establishments.

Bandler and Grinder, in their book *Frogs into Princes: Neuro Linguistic Programming*, which is a transcript of introductory NLP training workshops conducted by the authors, talk about a range of techniques: a) sensory experience (how people process the world through visual, auditory, and kinesthetic representational systems, and how to detect this through eye movements and language patterns); b) anchoring (how to connect emotional states to triggers and use this to help people change personal history and behavior); c) reframing (how to communicate with unconscious parts of a person to find new behavioral choices). The book uses the word *programming* to describe the behavioral patterns people run automatically, much like a computer: *“We call ourselves modelers. What we essentially do is to pay very little attention to what people say they do and a great deal of attention to what they do. And then we build ourselves a model of what they do. We are not psychologists, and we're also not theologians or theoreticians. We have no idea about the “real” nature of things, and we're not particularly interested*

in what's "true." *The function of modeling is to arrive at descriptions which are useful.*" (Grinder, Bandler, 1979: 10).

American TESOL Institute in the article "Techniques to Teach English with Neuro-Linguistic Programming (NLP)" (2023) stress that NLP sits at the intersection of three core elements: *neuro* (how we think and perceive the world through our senses), *linguistic* (how language shapes and influences those around us), and *programming* (how our behaviours and reactions affect both ourselves and others).

Pic. 1. (American TESOL Institute, 2023).

Let's take a coursebook for Advanced level students by Hugh Dellar, "Outcomes Advanced", second edition. Each topic in this syllabus directly connects to the essence of mental programming. Grammar structures (conditionals, wish/if only, cleft sentences) train the brain to reframe reality and think in possibilities (e.g. "what could be" rather than just "what is"). Vocabulary themes (e.g. relationships, conflict, society, science) build the internal mental library we use to label and interpret our experiences. Reading topics (e.g., urban myths, democracy, peace) challenge existing beliefs and reprogram assumptions about the world. Listening tasks (e.g. cultural identity, news stories, science discussions) expose learners to diverse mental models, expanding how they process reality (Dellar, Walkley, 2016). Developing conversations (e.g., giving impressions, defending, challenging overgeneralizations) mirrors NLP's core goal when teaching people to consciously shape how they communicate and influence others. Contemporary British trainers in methodology explicitly highlight the need to shift from systematic grammatical and lexical acquisition to pattern learning. On the one hand, such an approach will quickly equip learners with the necessary lexical and grammatical tools to communicate in the target environment; on the other hand, we will end up with an individual unable to communicate beyond the set frames.

English teaching approaches abroad are increasingly shifting from coursebooks to thematic handouts. A closer look at the discussion questions embedded in these materials, however, reveals a delicate but significant ideological framing. Consider the following example: "Why do some people become vegetarians? Put these reasons in order of importance, based on: a) your opinion/experience; b) they feel that meat is expensive; c) they think that vegetarian food is healthier; d) they are worried about animals; f) they are worried about the environment" (Linguahouse, 2019). Notably, the question does not ask *whether* vegetarianism is a valid or preferable choice; on the contrary, it assumes that and asks only *why*. All provided options affirm vegetarianism as the rational

or ethical position, leaving no room for alternative perspectives. This is not a neutral discussion prompt; it is a pre-programmed conclusion dressed as an open question, guiding learners toward a particular worldview under the appearance of critical thinking. The title of the further text (Ex 3 in the handout) is "The meat that ruins our planet" (Linguahouse, 2019: 3). If the discussion question still carries some ambiguity, the article suggested for reading practice removes all doubt. We face an unambiguously charged language, as meat does not *affect*, *impact*, or even *harm* the planet; it *ruins* it. The handout suggests not the language of inquiry or balanced analysis, but the language of *verdict*. The learner arrives at the reading task already positioned as a passive recipient of a predetermined moral conclusion rather than an active critical thinker. What is particularly significant from a pedagogical standpoint is that this framing is cumulative, when the discussion question plants the seed, and the reading text reinforces it, creating a coherent ideological arc within a single handout. This is an instance of linguistic anchoring, in which repeated exposure to loaded language and one-sided framings gradually shape the learner's perception of what is normal, rational, and ethical through the quiet accumulation of assumptions. As a result, cows (a natural and ancient part of the ecosystem) are recast as a primary driver of global warming. Not wars, with their massive and continuous industrial explosions. Not the space industry, with its fuel-intensive launches. These are left conspicuously unaddressed, including, notably, by Greta Thunberg herself, whose seemingly narrow environmental focus has drawn criticism for what it omits as much as for what it champions. Instead, the target is the cow. This selective framing, reproduced uncritically in ESL handouts, does not educate learners about the complexity of environmental issues; instead, it recruits them into a particular narrative, one in which dietary choices are elevated to planetary responsibility while far larger and more politically inconvenient sources of damage remain quietly off the syllabus. Meat is, for much of the world's population, a primary source of complete protein, iron, zinc, and vitamin B12; these are nutrients that are difficult or costly to obtain in sufficient quantities from plant-based diets alone, particularly in lower-income contexts. For indigenous communities, pastoral societies, and populations in cold climates where plant agriculture is limited, meat is not a lifestyle preference but a nutritional necessity shaped by centuries of ecological adaptation. Beyond nutrition, meat holds deep cultural and economic significance across countless societies, from celebratory feasts to livestock-based livelihoods.

Another handout question for the discussion section: *“Why do you think most of the world is still so dependent on fossil fuels, despite greener alternatives? How can people encourage their governments to switch to renewable energy sources, rather than using fossil fuels?”* (Linguahouse, 2026). First, such framing instills the idea that citizens are not only entitled but obligated to steer governmental policy. Second, the question treats the transition to renewable energy as a universally available choice, obstructed only by political will or public apathy. It entirely bypasses the geographical, infrastructural, and economic realities that make such a transition genuinely impossible for vast portions of the world. A landlocked country with limited sun exposure, a northern region dependent on heating, or a developing nation without the capital for green infrastructure faces a reality categorically different from that implied by the question. By erasing this complexity, the handout does not open a discussion; it rather closes one, positioning learners to accept a globalist environmental agenda as rational and universal.

The pattern deepens further with a handout on marijuana, which opens with the discussion question: *“Is marijuana legal anywhere in your country? Why/Why not? What do you think the positive aspects of marijuana use are? Do you believe marijuana should be legal in all countries? Why/Why not?”* (Linguahouse, 2025). The question invites learners to explore the *positive* aspects of marijuana. The accompanying reading text titled *“Marijuana experiences”* (Linguahouse, 2025: 6) stabilizes this orientation through careful narrative construction. Three personal testimonies are presented, and while they vary in tone, the overall arc steers the reader toward a pro-legalization conclusion. Francine’s story, a cancer patient finding relief through marijuana, is emotionally the most compelling and is placed first, anchoring the reader’s sympathy before the other voices are heard. Samuel’s distressing experience in Amsterdam, which is the most honest account of marijuana’s unpredictability and psychological risk, is framed as a personal embarrassment rather than a cautionary medical observation. Charlotte’s story

ultimately resolves positively, with her finding a comfortable relationship with edibles in California, ending the trio of narratives on an affirming note (Linguahouse, 2025).

The ‘needed’ shaping of learners’ worldviews through ESL materials does not stop at dietary choices or drug policy; it extends into the most intimate and culturally sensitive domains of human life, such as morality, religion, family structure, abortion, and the question of whether to have children or pursue a career [<https://www.linguahouse.com/esl-lesson-plans/general-english/morality/preview>]. Handouts on morality invite learners to interrogate ethical absolutes and relativize moral judgments. This makes the ESL classroom an exceptionally powerful site of cultural transmission. It is programming in the sense of overwriting, replacing the learner’s inherited framework with another one without their knowledge or consent.

The conclusion and investigation perspectives.

The examined materials point to a consistent pattern unlikely to be incidental. Language has always been an instrument of power. Today’s learning materials display the encoded systems within the architecture of the question and in the selection of the text or the listening/watching choice. As English continues to function as the dominant global medium of education, the ideological content of its teaching materials demands the same critical scrutiny applied to any instrument of mass influence by teachers, curriculum designers, and learners alike.

Future research directions include a cross-platform analysis of ESL materials to map ideological patterns across topics and levels; comparative studies of how the same themes are framed for different national markets; and empirical investigation into how prolonged exposure to doctrinal materials shapes learner attitudes across cultural backgrounds. Most urgently, the field requires concrete methodological frameworks for ideologically balanced material design, tools that would allow educators to construct discussions that genuinely open thought rather than quietly foreclose it.

BIBLIOGRAPHY

1. American TESOL Institute. Techniques to Teach English with Neuro-Linguistic Programming (NLP). 2023. URL: <https://americantesol.com/blogger/techniques-to-teach-english-with-neuro-linguistic-programming-nlp/>
2. Bandler R., Grinder J. The Structure of Magic I: A Book About Language and Therapy. Palo Alto: Science & Behavior Books, 1975. URL: <https://logoilibrary.com/wp-content/uploads/2019/07/Copy-of-The-Structure-of-Magic-A-Book-About-Language-and-Therapy-1.pdf>
3. Dellar H., Walkley A. Outcomes Advanced Student’s Book. Second Edition. National Geographic Learning, 2016. 214 p.
4. Grinder J., Bandler R. Frogs into Princes: Neuro Linguistic Programming. Moab, UT: Real People Press, 1979. URL: https://mf-syndicate.s3.amazonaws.com/frogs_into_princes.pdf
5. Iran war leads to worldwide energy crisis. Linguahouse. 2026. URL: <https://www.linguahouse.com/esl-lesson-plans/business-english/iran-war-leads-to-worldwide-energy-crisis>

6. Marijuana and health. LinguaHouse. 2025. URL: <https://www.linguaHouse.com/esl-lesson-plans/medical-english/marijuana-and-health>
7. Meat and the environment. LinguaHouse. 2019. URL: <https://www.linguaHouse.com/esl-lesson-plans/general-english/meat-and-the-environment>
8. Perumal N., Shanmuhavelu G. S. N. Examining neuro-linguistic programming practice in English language teaching: A systematic review and qualitative meta-synthesis. Digital Technologies Research and Applications. 2026. Vol. 5. №1. URL: <https://doi.org/10.54963/dtra.v5i1.2095>
9. Thakre N. K., Ansari K., Fatma G., Sarkar R., Rajkumari Y., Mohammed A. M. S. Neuro linguistic programming: An effective tool for teaching of English as a second language. International Journal of Scientific Research in Science and Technology. 2023. URL: <https://doi.org/10.32628/IJSRST2310172>

REFERENCES

1. American TESOL Institute. (2023). Techniques to Teach English with Neuro-Linguistic Programming (NLP). URL: <https://americantesol.com/blogger/techniques-to-teach-english-with-neuro-linguistic-programming-nlp/> (accessed 14 April 2026).
2. Bandler, R., Grinder, J. (1975). The Structure of Magic I: A Book About Language and Therapy. Palo Alto: Science & Behavior Books. URL: <https://logoilibrary.com/wp-content/uploads/2019/07/Copy-of-The-Structure-of-Magic-A-Book-About-Language-and-Therapy-1.pdf> (accessed 14 April 2026).
3. Dellar, H., & Walkley, A. (2016). Outcomes Advanced Student's Book. Second Edition. National Geographic Learning. 214 p.
4. Grinder, J., & Bandler, R. (1979). Frogs into Princes: Neuro Linguistic Programming. Moab, UT: Real People Press. URL: https://mf-syndicate.s3.amazonaws.com/frogs_into_princes.pdf (accessed 14 April 2026).
5. Iran war leads to worldwide energy crisis. (2026). LinguaHouse. URL: <https://www.linguaHouse.com/esl-lesson-plans/business-english/iran-war-leads-to-worldwide-energy-crisis> (accessed 14 April 2026).
6. Marijuana and health. (2025). LinguaHouse. URL: <https://www.linguaHouse.com/esl-lesson-plans/medical-english/marijuana-and-health> (accessed 14 April 2026).
7. Meat and the environment. (2019). LinguaHouse. URL: <https://www.linguaHouse.com/esl-lesson-plans/general-english/meat-and-the-environment> (accessed 14 April 2026).
8. Perumal, N., & Shanmuhavelu, G. S. N. (2026). Examining neuro-linguistic programming practice in English language teaching: A systematic review and qualitative meta-synthesis. Digital Technologies Research and Applications. Vol. 5. №1. URL: <https://doi.org/10.54963/dtra.v5i1.2095> (accessed 14 April 2026).
9. Thakre, N. K., Ansari, K., Fatma, G., Sarkar, R., Rajkumari, Y., & Mohammed, A. M. S. (2023). Neuro linguistic programming: An effective tool for teaching of English as a second language. International Journal of Scientific Research in Science and Technology. URL: <https://doi.org/10.32628/IJSRST2310172> (accessed 14 April 2026).

Дата першого надходження статті до видання: 20.4.2026

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 81'25

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-59>

Olha TALOKHA,

orcid.org/0009-0001-1862-8854

Lecturer at the Department of Foreign Languages
Lviv University of Trade and Economics
(Lviv, Ukraine) olja.talokha@gmail.com

Liliia HRABAR,

orcid.org/0009-0006-7509-4410

Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages
Lviv University of Trade and Economics
(Lviv, Ukraine) grabarlilia4@gmail.com

TRANSLATION OF IDIOMATIC EXPRESSIONS FROM THE ENGLISH LANGUAGE INTO UKRAINIAN

The article describes how language reflects the worldview of its speakers and the way idioms serve as one of the most expressive means of conveying cultural and national peculiarities. Idiomatic expressions are complex lexical units whose meanings are shaped by historical, cultural, and cognitive factors, which often make their translation into other languages challenging. It is exactly the situation where the cover might be completely different from what is inside. The study aims to analyze the specific features of translating idiomatic expressions from English into Ukrainian and to determine effective strategies for their rendering. To analyze idioms and achieve the goal, it is necessary to use two methods: contrastive and descriptive. The contrastive method makes it possible to identify similarities and differences in the process of translation in both language systems. The descriptive method allows the characterization and presents the results. The object of the research is the process of translating idiomatic expressions from English into Ukrainian, while the subject of the study is the strategies for translating idiomatic units from English to Ukrainian. This involves a nuanced examination of linguistic, cultural, and contextual factors that impact the accurate conveyance of meaning and cultural features inherent in idioms. The material of the research includes idiomatic expressions selected from the British National Corpus. The topicality of research lies in the need to identify peculiarities of translation idioms addressing the growing demand for accurate cross-cultural communication and contributing to the enhancement of translation practices. The results of the research reveal the main difficulties in translating idiomatic units, which are connected with their figurative nature, cultural specificity, and contextual variability. The findings may be applied in further studies of phraseological translation, as well as in translation practice and teaching translation studies.

Key words: idioms, idiomatic expressions, translation strategies, idiom translation.

Ольга ТАЛОХА,

orcid.org/0009-0001-1862-8854

викладач кафедри іноземних мов
Львівського торговельно-економічного університету
(Львів, Україна) otalokha@lute.lviv.ua

Лілія ГРАБАР,

orcid.org/0009-0006-7509-4410

старший викладач кафедри іноземних мов
Львівського торговельно-економічного університету
(Львів, Україна) lgrabar@lute.lviv.ua

ПЕРЕКЛАД ІДІОМАТИЧНИХ ВИРАЗІВ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ НА УКРАЇНСЬКУ

Метою статті є дослідження мови як дзеркала, що відображає світогляд її носіїв, а також те, як ідіоми слугують одним із найвиразніших засобів передачі культурних та національних особливостей. Ідіоматичні вирази – це складні лексичні одиниці, значення яких формуються історичними, культурними та когнітивними факторами, що часто ускладнює їх переклад іншими мовами. Це саме та ситуація, коли «обкладинка» може повністю відрізнятись від змісту. Метою дослідження є аналіз особливостей перекладу ідіоматичних виразів з англійської мови на українську та визначення ефективних стратегій їх передачі. Для аналізу ідіом та досягнення мети необхідно було використано два методи: зіставний та описовий. Зіставний метод дозволяє виявити поді-

бності та відмінності в процесі перекладу в обох мовних системах. Описовий метод дозволяє охарактеризувати та представити результати. Об'єктом дослідження є процес перекладу ідіоматичних виразів з англійської мови на українську, тоді як предметом дослідження є стратегії перекладу ідіоматичних одиниць з англійської на українську. Це передбачає комплексне вивчення низки факторів, зокрема лінгвістичних, культурних та контекстуальних, що безпосередньо впливають на точну передачу значення та культурних особливостей, властивих ідіомам. Матеріал дослідження включає ідіоматичні вирази, відібрані з Британського національного корпусу. Актуальність дослідження полягає в необхідності виявлення особливостей перекладацьких ідіом, що задовольняють зростаючий попит на міжкультурну комунікацію та сприяють удосконаленню перекладацької практики. Результати дослідження розкривають основні труднощі перекладу ідіоматичних одиниць, пов'язані з їхньою образною природою, культурною специфікою та контекстуальною мінливістю. Отримані результати можуть бути застосовані в подальших дослідженнях фразеологічного перекладу, а також у перекладацькій практиці та викладанні теорії та практики перекладу.

Ключові слова: ідіоми, ідіоматичні вирази, переклад ідіом, стратегії перекладу.

Relevance of the research topic. Before going directly to the translation matter, it is important to clarify what actually the idiom is. While specific scientists or linguists may not be universally associated with a single definition of idioms, various scholars have contributed to the understanding of idiomatic expressions. The very first idiomatic expressions were borrowed from the Bible and myth, as well as they came to the English language through other cultures (Celtic, Latin, Scandinavian, French, Germanic) (Герцовська, Шпенік, 2021). Nowadays, there are twenty-four thousand (give or take) idiomatic expressions in English only. Not taking into consideration the American linguists' approach that counts proverbs, aphorisms, and even slang to be idioms. In modern linguistics, there are many methods and ways of classifying idiomatic expressions.

Analysis of research and publications. The issue of idiom translation has been extensively explored in modern linguistic and translation studies, with particular attention to semantic, cognitive, and cultural dimensions. Foundational works by scholars such as Charles Fillmore (Fillmore, 2003), George Lakoff, Mark Johnson (Lakoff, 2003), and Raymond W. Gibbs (Gibbs, 1994) emphasize the role of conceptual metaphor, frame semantics, and figurative thinking in the formation and interpretation of idiomatic expressions. These cognitive approaches are further developed in studies by S. Coulson (Coulson, 2001) and Z. Schnell (Schnell, 2007), who highlight the mechanisms of meaning construction and metaphor processing. From a translation perspective, Mona Baker (Baker, 2011) and G. Kovács (Kovács, 2016) provide comprehensive classifications of idioms and outline key strategies for their rendering, including equivalence, paraphrase, and omission.

Ukrainian scholars, including N. Hertsovska, T. Shpenyk, O. Moseychuk, and A. Synhaivska (Герцовська та ін., 2021), contribute to the understanding of idiom classification and cognitive aspects within the Ukrainian linguistic framework. Lexicographic sources, such as the Chambers Dictionary

of Idioms and major English dictionaries (Cambridge, Oxford, Merriam-Webster), alongside corpus resources like the British National Corpus, provide valuable empirical material for analyzing idiomatic usage.

Purpose of the research. This research aims to analyze the intricacies of translating idiomatic expressions, offering insights into the challenges faced during the process and proposing strategies to enhance the accuracy and cultural appropriateness of idiomatic translation between English and Ukrainian.

Presenting of the main material. One may assume that idiom is a piece of language that can be easily classified based on the already-existing rules and frames. Yet the field of linguistics still cannot offer only one explanation of what actually the term idiom stands for. Lakoff (Moseychuk, Synhaivska, 2007) and Johnson (Lakoff, Johnsen, 2003), cognitive linguists, argue that idioms often arise from underlying metaphorical concepts and that understanding these metaphors is crucial for understanding the meaning of idioms. Charles Fillmore (Fillmore, 2003), a prominent American linguist, is known for his work on frame semantics. He emphasizes that idioms often involve specific conceptual frames that govern their meaning. According to Fillmore, understanding these frames is crucial for comprehending the use of idioms in language. Wolfgang Mieder (Mieder, 1993), a renowned scholar in paremiology (the study of proverbs and idioms), has emphasized the cultural and historical aspects of idioms. He views idioms as cultural artifacts that reflect the values, beliefs, and experiences of a particular community or society.

According to Merriam-Webster Dictionary, an idiom is defined as «an expression in the usage of a language that is peculiar to itself either in having a meaning that cannot be derived from the conjoined meanings of its elements (such as up in the air for «undecided») or in its grammatically atypical use of words (such as give way).» The Oxford English Dictionary defines an idiom as «a group of words established by usage as having a meaning not deducible

from those of the individual words (e.g., rain cats and dogs, see the light).» As the Cambridge Dictionary states, idioms are considered «a group of words in a fixed order that has a particular meaning that is different from the meanings of each word on its own.»

In essence, these definitions highlight the unique nature of idioms, emphasizing that their meanings often go beyond the literal interpretations of individual words. Summing up all those definitions, one can say that idiom is a complex inseparable phrase, based on cultural and historical background that makes it difficult to translate.

As it was mentioned before, modern linguistics possesses a lot of methods and ways of classifying idiomatic expressions. The following methods of classifying idioms are the most common:

- by meaning. Idioms classified by meaning may fall into various categories such as expressions related to time, emotions, actions, or specific situations. To exemplify, such idioms as «fire on all cylinders» and «burn the midnight oil» may be grouped based on their shared theme of working hard.

- by emotional saturation. Idioms can be classified as emotionally charged, neutral, or even humorous. For instance, expressions like «hit the roof» or «tickled pink» could be classified as emotionally saturated, representing anger and happiness, respectively. In some dictionaries, one can also see a tag near the expression that may say «offensive» or «vulgar». Depending on the relationship, tags such as «formal» and «informal» could also be implemented.

There is also a distinction between authentic (own) idioms that arose in the process of historical development and borrowed ones. According to the thematic orientation, idioms are divided depending on the profession, and the specifics of human activity. There are a large number of idioms related to weather, finance, music, sports, cooking, housekeeping, sewing, farming, fishing, hunting, etc.

Prominent linguists have left a lot more classifications to ease the study of idioms, such as classification depending of the size of idiomatic expression, historical background, or they can be categorized by taking into account a part of the speech (Kovács, 2016). But the research is leading toward the translation methods which are the key to clear cross-cultural communication.

The main thing in the translation of idioms is to be sure of having this tricky group of words in a text. Coping with translation can be a challenging task because idiomatic expressions often have culturally specific meanings that may not directly be conveyed in other languages. Thus, there are numerous strate-

gies the key aim of which is to provide a proper and clear translation.

The most common methods of translation include the following (Abdelaal, Alazzawie, 2019):

- **searching for a phraseological equivalent with the same meaning and form in the Target Language, hereafter referred to as TL**, – this means that TL may have the same idiomatic expression as the Source Language, hereafter referred to as SL, (for example, «there is no smoke without fire» – «нема диму без вогню»). Some examples of such method are offered further, all vital information is underlined and explained in detail below the table:

Okay, well, since <i>actions speak louder than words</i> , I think we should consider a one-day strike.	Ну що ж, оскільки <i>вчинки говорять голосніше ніж слова</i> , ми повинні обдумати одноденний протест.

Table 1. Example 1

An English «Actions speak louder than words» has a full equivalent in Ukrainian, as could be seen from the example. This proverb means that what a person does is more significant than being a talker. Depending on the context, this expression may be also conveyed as «не по словах судять, а по ділах». In the process of finding a better equivalent, it was discovered that both Ukrainian variants are used to the same extent.

In the annual <i>battle of wits</i> between these two grand masters of chess, <i>nothing is left to chance</i> .	У щорічній <i>«битві умів»</i> між двома гросмейстерами шахів <i>потрібно бути готовим до всього</i> .

Table 2. Example 2

«Battle of wits» can be also conveyed as «запекла дискусія» or «запальна суперечка», but in the sentence above such translation will not be suitable. Here one can see another idiom «Nothing is left to chance». The Merriam-Webster Dictionary explains it as being prepared for random or unpredictable obstacles. In Ukrainian, there is no equivalent at all. This idiom is conveyed in TL but without a play of idiom. So, in general, the target reader will get the point of what the author meant to say, but it was shown without a cover.

- **searching for an idiom with the same meaning yet different form** – TL may hold another expression that differs a bit but conveys the same meaning as Source Language («speak of the Devil» – «про вовка промовка»):

He came <i>within a whisker</i> of losing his job.	Він був <i>на волосинці</i> від втрати роботи.

Table 3. Example 3

This idiom means something would be very close to happening, but in the end, it would not. One more Ukrainian alternative is «бути за крок від».

Can I pay you next week? I'm afraid I'm <i>stone broke</i> now	Чи можу я тобі заплатити наступного тижня? У мене в кишнях вітер гуляє

Table 4. Example 4

One is *stone broke* (sometimes can be «*stony broke*» or «*flat broke*» (Chambers Essential English Dictionary, 2007)) when one has no money or little sum left. In Ukrainian it can be replaced by unit «в кишнях вітер гуляє.»

• **paraphrasing** – this method is often used when there is no correspondence between idiomatic expressions in both languages. Compared with omitting a play on an idiom, paraphrasing is not an «intended» approach. It is applied when an interpreter does not have any equivalent to choose from. This method requires a full understanding of the idiom and how it should be «dressed» in a TL without losing of meaning. An example of this can be the old English idiom «as the crow flies» which in Ukrainian means «прямо/по прямій.»

Who wants tea? Toby, will you <i>be mother</i> ?	Хто хоче чаю? Тобі, налиєш чаю?

Table 5. Example 5

The SL «*be mother*» has no more alternatives in Ukrainian. This expression is used only when one asks someone to pour the tea (or is doing it oneself).

A fantastic holiday, with the chance to eat the very best available in the shops, try out the local wines and generally <i>go native</i> !	Фантастичний відпочинок, з можливістю поласувати найкращим, що пропонують магазини, спробувати місцеві вина та загалом <i>перейняти звичай місцевого населення</i> !

Table 6. Example 6

Besides the meaning conveyed above, «*Go native*» also refers to living the same way as people from a foreign country one is staying in.

He could've got out of prison in a couple of months if he'd <i>kept his nose clean</i> .	Він міг би вийти з в'язниці за пару місяців, якби не <i>наражався на гнів начальства</i> .

Table 7. Example 7

Besides paraphrasing, one could notice the appearance of the negative component in the Ukrainian translation – «не». Thus, one may say there are two techniques combined – paraphrasing and antonymic translation.

• **omission of a play on the idiom** – it involves not attempting to recreate the wordplay or pun in the TL. Here are some examples provided of such professional tricks:

<i>The ball is in your court now</i> , and it's time to make a decision.	Тепер все залежить від тебе – прийшов час приймати рішення

<i>He had a lot on his plate,</i> but instead of feeling overwhelmed, he just <i>dug in with a fork</i> .	У нього було багато справ, але замість того, щоб відчувати перевантаження, він просто <i>взявся за роботу</i> .

Table 7. Example 7 and 8

In the English text, there is a play on the idiom «a lot on his plate,» using the literal image of having a plate of food and then extending it with the action of «digging in with a fork.» In the Ukrainian translation, the wordplay is omitted, and a straightforward translation is provided to convey the general sense of having a lot of work without attempting to replicate the specific play on words. The same scheme can be seen in the first example – the translation mentions nothing about balls or courts, it just shows direct meaning without sugarcoating.

He was all <i>milk and water</i> . He lacked the fire to take a firm hand with the woman.	Він був настільки <i>безхарактерний</i> . Йому не вистачало хоробрості щоб контролювати жінку.

Table 8. Example 9

«*Milk and water*» means not being able to defend oneself, to have a weak spirit. Ukrainian phraseology offers another alternative – «*безхребетний*» (literally «without a spine»). It has a point. The spine is a vital part of the body that holds it. So, without it, a person has no «rod.»

• **omission of the entire idiom** – this technique appears when the translator decides not to include the idiom at all due to linguistic or cultural differences. Sometimes it can be done due to stylistic purposes.

After the setback, he decided to <i>turn over a new leaf</i> and approach his work with a fresh perspective.	Після невдачі він вирішив глянути на свою роботу під іншим кутом.

Table 9. Example 10

In this sentence, the English idiom «*turn over a new leaf*» is completely omitted in the Ukrainian translation. Even though this idiom can be easily conveyed by means of the TL, the interpreter decides to throw it away.

• **antonymic translation** – this method involves replacing an idiom in the SL with its opposite or a contrasting expression in the TL. Such an approach can be used when a direct translation of the idiom might not convey the intended meaning effectively, and an antonymic expression better captures the opposite sense. For example, «*Take it easy*» is translated into Ukrainian as «Не переймайся», where «не» appears to be a negative element.

To exemplify, in the English language, «Nothing if not» works as an emphasis of something:

The farmhouse was <i>nothing if not practical</i> .	Ферма була <i>вкрай</i> практично обладнана.

Table 10. Example 11

In the Ukrainian interpretation cases, there is another version – «у вищій мірі» (Chambers Dictionary of Idioms, 2002). Both Ukrainian options do not have a negation in construction.

'He's a mean so-and-so.' 'He gave me a pair of socks for my birthday.' 'I rest my case!'	«Він такий скупердяй.» «Він подарував мені на день народження пару шкарпеток.» «Мені більше нічого додати!»

Table 11. Example 12

In the English language, this idiom is used in a court of law when a lawyer has finished one's statement. It means that everything has been said before and there is no need to dwell upon the matter.

The League's commercial director is <i>playing his cards close to his chest</i> .	Комерційний директор League не розказує детально про свої справи.

Table 12. Example 13

«Play one's cards close to one's chest» (also can be «Keep one's cards close to one's chest») means not to tell other people much information about how things are going.

The whole affair has been <i>a chapter of accidents</i> from start to finish. We must accept some share of the blame ourselves, of course.	Від початку до кінця вся ця справа була <i>непередбаченим збігом обставин</i> . Певну частку провини ми, звичайно, повинні взяти на себе.

Table 13. Example 14

The phrase above describes a series of mishaps that occur to one person within a short time.

Thus, even the understanding of the meaning of the idiom is quite sophisticated task, not to mention the translation process which offers challenges to interpreters or translators. The challenges in idiom translation have been explored and discussed by various scholars in the field of translation studies. These challenges include:

- cultural perspective. Mona Baker's work (Baker, 2011) in translation studies, including «In Other Words,» highlights the intricate challenge of preserving cultural nuances during translation, especially when dealing with idioms. Idioms often carry culturally specific meanings that might not have direct equivalents in another language. The translator faces the task of not only finding equivalent expressions but also ensuring that the cultural connotations and implications are accurately conveyed.

- semantic equivalence. Peter Newmark's contributions to translation studies emphasize the pursuit of semantic equivalence. Idioms, being culturally embedded and context-dependent, pose challenges in achieving correct meaning transfer (Mubarak, 2017).

Newmark argues that a successful translation of idioms requires not only linguistic equivalency but also an understanding of the cultural and situational contexts in which the idioms are used (Kovács, 2016).

- contextual adaptation. Lawrence Venuti's (Venuti, 1995) theories on translation often center around the concept of domestication and foreignization, highlighting the challenge of adapting texts to the cultural context of the target language. When it comes to idioms, literal translation may fail to capture the cultural context effectively. Venuti suggests that a more contextually adapted approach is necessary to convey the idiomatic expressions appropriately in the target language.

- idiomatic variations. Susan Bassnett's exploration of idiomatic variations across languages (Baker, 2011) contributes to the understanding of the challenges in idiom translation. Idioms may have different forms or variations in different cultures, and translators need to be attuned to these variations to choose the most appropriate expressions in the target language. Bassnett underscores the importance of understanding idioms in their cultural and linguistic diversity.

- creativity in translation. Eugene Nida (Baker, 2011) emphasizes the creative aspect of translation, particularly relevant when dealing with idioms. Idiomatic expressions may not have direct equivalents, and the translator needs to exercise creativity to convey the intended meaning effectively. Nida's perspective underscores the dynamic and interpretative nature of translation, encouraging translators to be creative in finding suitable expressions that resonate with the target audience.

All these scholars collectively contribute to the understanding that idiom translation involves more than linguistic equivalency. Indeed, it requires a nuanced approach that considers cultural, contextual, and creative elements to faithfully convey the intended meaning in the target language.

Conclusions. After conducting the research, one could say that the idiom is a language trick that depending on the context and translator's desire might be conveyed in different ways. No matter how many classifications of idiomatic units already exist, they would not be able to cover all the plethora.

The equivalent translation method is quite exciting from a cultural point of view. It is helpful in defining what two (or more) cultures have in common. English and Ukrainian cultures share many idiomatic units, from short ones to proverbs. There are also a lot of so-called semi-equivalents (when internal form corresponds, but «the cover» differs), and sometimes idioms differ only with a single concept. In other

cases, the concept in SL was blurred when in the TL it looked more precisely, and vice versa.

The antonymic translation approach is a bit more difficult to perform. It could not be applied each time one sees the idiom. But still, many idiomatic units from English to Ukrainian might be easily transferred thanks to this one.

The omitting of a play on an idiom is quite beneficial when the context looks formal and leaving an idiom in the sentence would not correspond to the style.

And the last, paraphrasing, is the harsh one. It requires being absorbed by the idiom – from the meaning to finding other words that would bear the same sense. The interpreter may face difficulties with avoiding too-wordy constructions – a short English idiom could turn into a long Ukrainian description.

To be aware of the power of idioms, it is vital to learn how to read between the lines and how to understand the author without the need to see something more.

BIBLIOGRAPHY

1. Герцовська Н., Шпенник Т. Підходи до класифікації англійських ідіом: тематичний аспект. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2021. № 1. С. 27-39. <https://doi.org/10.24144/2617-3921.2021.19.27-39>
2. Мосейчук О. М., Сингаївська А. В. Ідіоматика в когнітивному аспекті. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2007. № 32. С. 154-157.
3. Abdelaal N., Alazzawie A. Translation Strategies in the Translation of Idioms in Shakespeare's Romeo and Juliet. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. 2019. Vol. 24, №. 5. P. 275–290.
4. Amin Ali Al Mubarak. The Challenges of Translating Idioms from Arabic into English: A Closer Look at Al Imam Al Mahdi University – Sudan. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*. 2017. Vol. 5, №. 1. P. 53-64. DOI: 10.7575/aiac.ijclts.v.5n.1p.53
5. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. London: Routledge, 2011. 353 p.
6. Bhanoo S. What is an Idiom? Definition & Examples. *Oregon State University* : веб-сайт. URL: <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-idiom-definition-examples> (дата звернення: 10.04.2026.)
7. *Cambridge Dictionary* : веб-сайт. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата звернення: 10 квітня 2026 р.)
8. Chambers Dictionary of Idioms: English-Ukrainian semibilingual / за ред. В. В. Руденка. Київ : Всеуито, 2002. 475 с.
9. Chambers Essential English Dictionary. Bologna: Zanichelli, 2007. 528 p.
10. Coulson S. Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 304 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511551352>.
11. Fillmore C. J. Form and Meaning in Language : in 7 vols. Vol. 1 : Papers on Semantic Roles. Stanford : CSLI Publications, 2003. 311 p.
12. Gibbs R. W. Jr. The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding. New York: Cambridge University Press, 1994. 527 p.
13. Kovács G. About the Definition, Classification, and Translation Strategies of Idioms. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*. 2016. №. 3. P. 85–101.
14. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. London: University of Chicago Press, 2003. 256 p.
15. *Merriam-Webster Dictionary* : веб-сайт. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата звернення: 10.04.2026.)
16. Mieder W. Proverbs Are Never Out of Season: Popular Wisdom in the Modern Age. Oxford: Oxford University Press, 1993. 284 p.
17. *Oxford English Dictionary* : веб-сайт. URL: <https://www.oed.com/> (дата звернення: 10.04.2026.)
18. Schnell Z. Metaphor Processing and the Acquisition of Idioms: A Mentalistic Model. *Acta Linguistica Hungarica*. 2007. Vol. 54, №. 1. P. 1–32. DOI: 10.1556/ALing.54.2007.1.?
19. *The British National Corpus* : веб-сайт. URL: <http://phrasesinenglish.org/searchBNC.html> (дата звернення: 10.04.2026.)
20. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London: Routledge, 1995. 368 p.

REFERENCES

1. Hertsovska N., Shpenyk T. (2021) Pidkhody do klasyfikatsii anhliiskykh idiom: tematychnyi aspekt. [Approaches to the classification of English idioms: thematic aspect] *Suchasni doslidzhennia z inozemnoi filolohii*, 1, 27-39. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24144/2617-3921.2021.19.27-39>
2. Moseichuk O. M., Synhaivska A. V. (2007) Idiomatyka v kohnityvnomu aspekti [The cognitive aspects of idiomacy] *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu im. I. Franka*, 32, 154-157. [in Ukrainian].
3. Abdelaal N., Alazzawie A. (2019) Translation Strategies in the Translation of Idioms in Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24 (5), 275–290.
4. Amin Ali Al Mubarak (2017) The Challenges of Translating Idioms from Arabic into English: A Closer Look at Al Imam Al Mahdi University – Sudan. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, 5(1), 53-64. DOI: 10.7575/aiac.ijclts.v.5n.1p.53.
5. Baker M. (2011) In Other Words: A Coursebook on Translation. London: Routledge. 353 p.
6. Bhanoo S. What is an Idiom? Definition & Examples. Oregon State University. Available at: <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-idiom-definition-examples> (accessed: 10 April 2026)
7. Cambridge Dictionary. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/> (accessed: 10 April 2026)

8. Chambers dictionary of idioms: English-Ukrainian semibilingual (V. V. Rudenko, Ed.). (2002). Kyiv: Vseuvyto. 475 p.
9. Chambers Essential English Dictionary (2007). Bologna: Zanichelli. 528 p.
10. Coulson S. (2001) Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction. Cambridge: Cambridge University Press. 304 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511551352>.
11. Fillmore, C. J. (2003). Form and meaning in language (Vol. 1: Papers on semantic roles). Stanford, CA: CSLI Publications. 311 p.
12. Gibbs R. W. Jr. (1994) The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding. New York: Cambridge University Press. 527 p.
13. Kovács G. (2016) About the Definition, Classification, and Translation Strategies of Idioms. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 3, 85–101.
14. Lakoff G., Johnson M. (2003) Metaphors We Live By. London: University of Chicago Press. 256 p.
15. Merriam-Webster Dictionary. Available at: <https://www.merriam-webster.com/> (accessed: 10 April 2026)
16. Mieder W. (1993) Proverbs Are Never Out of Season: Popular Wisdom in the Modern Age. Oxford: Oxford University Press. 284 p.
17. Oxford English Dictionary. Available at: <https://www.oed.com/> (accessed: 10 April 2026)
18. Schnell Z. (2007) Metaphor Processing and the Acquisition of Idioms: A Mentalistic Model. *Acta Linguistica Hungarica*, 54 (1), 1–32. DOI: 10.1556/ALing.54.2007.1.
19. The British National Corpus. Available at: <http://phrasesinenglish.org/searchBNC.html> (accessed: 10 April 2026)
20. Venuti L. (1995) The Translator's Invisibility: A History of Translation. London: Routledge. 368 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 811.124'373.612.2:616-006.04

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-60>**Марія ТЕЛЕКИ,***orcid.org/ 0000-0003-4161-4386*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов

Буковинського державного медичного університету

(Чернівці, Україна) *maria.teleki@bsmu.edu.ua***МЕДИЧНА МЕТАФОРА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ**

Метафора – багатогранне явище, опис якого не може обмежуватися одноразовим висвітленням її багатофункціональної ролі в мові.

Мета дослідження – на матеріалі латинської мови розглянути медичну метафору як вербалізований засіб відображення фахової термінологічної інформації. Об'єкт вивчення – метафоричні термінологічні одиниці терміносистеми онкології.

З впровадженням у медицину новітніх технологій процес пізнання причин захворювання безперервно поглиблюється. Нова інформація фіксується у термінах. Когнітивний механізм метафоризації уможливорює образне сприйняття інформації. Утворення медичної метафори здійснюється як результат ментальних операцій перекладу значень загальнонавчальної лексики. Процес оброблення структур знань опирається на співставленні і порівнянні відомостей про два об'єкти на ґрунті їхніх подібних рис. Термінологічні одиниці занотують інформацію про характерні властивості одного об'єкта через перенесення їх на об'єкт, явище, пов'язані з патологічними процесами в організмі. Метафоризація у галузі онкології базується на когнітивній структурі знань про навколишній світ (рослинний, тваринний, явища природи, узуальні предмети). Медична метафора збагачує об'єм інформації про специфічні ознаки захворювання, вирізняє його з-поміж інших подібних. Термінологічну інформацію репродукують морфологічний та синтаксичний способи творення термінів. Кожна термінологічна одиниця є носієм фахової інформації та каналом її трансляції.

Висновок. Проведений аналіз розширює уявлення про медичну метафору, підтверджує її призначення як засобу вербалізації фахової термінологічної інформації. Медична метафора у стислій формі зосереджує максимум вичерпної інформації, що зужитковується і опрацьовується користувачем медичної термінології.

Ключові слова: медична метафора, інформація, термінологічна інформація, вербалізація.

Mariia TELEKY,*orcid.org/ 0000-0003-4161-4386*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages

Bukovinian State Medical University

(Chernivtsi, Ukraine) *maria.teleki@bsmu.edu.ua***MEDICAL METAPHOR THROUGH THE PRISM
OF TERMINOLOGICAL INFORMATION**

Metaphor is a multifaceted phenomenon, the description of which cannot be limited to a one-time coverage of its multifunctional role in language. The purpose of the study is to consider medical metaphor as a verbalized means of reflecting professional terminological information on the basis of the Latin language. The object of study is metaphorical terminological units of the oncology terminological system. With the introduction of new technologies into medicine, the process of understanding the causes of the disease is continuously deepening. New information is recorded in terms. The cognitive mechanism of metaphorization enables the figurative perception of information. The formation of a medical metaphor is carried out as a result of mental operations of rethinking the meanings of commonly used vocabulary. The process of processing knowledge structures is based on the comparison and comparison of information about two objects on the basis of their similar features. Terminological units record information about the characteristic properties of one object by transferring them to an object, a phenomenon associated with pathological processes in the body. Metaphorization in the field of oncology is based on the cognitive structure of knowledge about the surrounding world (plant, animal, natural phenomena, common objects). Medical metaphor enriches the volume of information about specific signs of the disease, distinguishes it from other similar ones. Terminological information is reproduced by morphological and syntactic ways of creating terms. Each terminological unit is a carrier of professional information and simultaneously a channel for its transmission.

The analysis expands the idea of medical metaphor, confirms its purpose as a means of verbalizing professional terminological information. Medical metaphor in a concise form concentrates the maximum of comprehensive information that is consumed and processed by the user of medical terminology.

Key words: medical metaphor, information, terminological information, verbalization.

Постановка проблеми. Інформація та знання у концепції інформаційного суспільства – головний ресурс, який накопичується у процесі пізнання людиною навколишнього світу, зберігається і передається наступним поколінням. У галузі медичних знань інформація акумулюється у термінології як інструменті наукового пізнання, «має найтісніший зв'язок із категоріями мислення, оскільки «формування термінів зумовлюється мовною свідомістю людей, які створюють інформаційний світ спеціальних знань і перетворювальної діяльності» (Гарашенко, 2013: 239–240). Підґрунтя для наукового творення виникає у тісній єдності терміна та позначуваного ним поняття (там само). Помітну роль у формуванні медичної термінології відіграє метафора. Її основна функція – когнітивна, механізм якої полягає у когнітивній операції для обробки та переробленні інформації, а також комунікативної – для її передачі у доступній для розуміння адресата формі (Лаврухіна, 2022: 179). Вивчення медичної метафори як вербалізатора термінологічної інформації уможливило розширити існуючі рамки уявлень про ментальні процеси пізнання, зберігання і перероблення наукової інформації мовними засобами її вираження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен метафори, багатогранність її вираження у медичній термінології вже довгі роки не полишає викликати інтерес у лінгвістів. На теренах українського мовознавства відома низка праць з опису метафори у медичній термінології. Найбільше розвідок припадає на вивчення метафори в англійській медичній термінології. Звернімося до наукових пошуків останніх двох десятиліть. У праці Ю. В. Бережанської проаналізовано рекомендації та керівництва з лікування алергії й астми в англomовному медичному дискурсі, в якому продуктивною в лікуванні є концептуальна метафорична модель «війна» (2013). Т. В. Ключко, В. І. Ісаєва у процесі метафоризації англomовної медичної термінології виділили основні загальні категорії метафори, способи її творення (2020). О. М. Пуш та Н. В. Гасюк здійснили лексико-семантичний аналіз утворення метафоричних термінів у медичній системі англійської мови та поділили їх на антропологічні та неантропологічні (2021). Осібно стоїть праця Н. О. Лисенко і Л. Ф. Дорошиної. Мовознавці запропонували класифікацію анатомічних бінарм-термінів за такими критеріями: джерело метафоризації, лексико-семантичний тип модифікатора метафоричного терміна, вид перекладацької трансформації, особливості структури (2021). Є. М. Гриценко, Є. В. Пилипюк у сфері дитячої хірургії виділили вісім загальних

категорій медичної метафори (2022). Т. Пастернак, Є. Пастернак розглянули когнітивну природу синестетичної метафори в англomовному медичному дискурсі, що базуються на перенесенні між базовими сенсорними доменами у медичній комунікації (2025).

Грунтовне дисертаційне дослідження метафоричних номінацій на матеріалі латинськомовних анатомічних термінів здійснила Ю. Б. Бражук. Для латинських анатомічних термінів, зазначила дослідниця, характерні натуроморфні метафоричні номінації, що використовують сфери живої та неживої природи (2014). О. В. Харик на матеріалі латинських анатомічних термінів з'ясувала специфічні прояви метафоричної номінації в кардіології, особливості метафоричного моделювання, різні типи метафоричних компонентів (2017). М. М. Телеки, О. В. Мироник схарактеризували латинські метафоричні номінації як спосіб репрезентації медичних знань; семантичні групи термінів-словосполучень, сформованих засобами вторинної номінації, внутрішні зв'язки між первинним значенням і утвореним на його основі науковим поняттям у клінічній термінології інфектології (2018). О. Г. Михайлова у спеціалізованій науковій мові латинськомовної анатомічної термінології описала випадки перетину метафори і метонімії (метафтонімізації) й у підсумку зауважила, що просторова орієнтованість анатомічної термінології уможливило визначити динаміку формування переносних значень та окремі випадки взаємодії метафори і метонімії у складі грецько-латинських анатомічних термінів (2020).

Однак опис медичної метафори як вербалізованого засобу термінологічної інформації досі залишається недостатньо висвітленою проблемою.

Мета статті – на матеріалі латинської мови розглянути медичну метафору як вербалізований засіб відображення фахової термінологічної інформації. Об'єкт дослідження – метафоричні термінологічні одиниці, що функціонують у терміносистемі клінічної онкології. Для цього: виявити джерела знань і застосування інформації з різних сфер людського досвіду на позначення відмінних ознак онкологічних захворювань; проаналізувати словотвірні компоненти метафоричних термінологічних одиниць як механізму перенесення загальноновживаних слів для виконання термінологічної метафоричної функції; розглянути терміни-метафори крізь призму термінологічної інформації як вербалізованої організації знань, їх осмислення, зберігання та обробки відомостей.

Джерельною базою для дослідження слугували: Українсько-латинсько-англійський

медичний енциклопедичний словник: А–Я (Петрух Л. І., Головка І. М., 2015); Латинсько-український медичний енциклопедичний словник (Беляєва О. М. та ін., 2020); Der neue Georges: Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch (Der neue Georges, 2013); та мережеві ресурси: Словник української мови (Словник української мови); Online Etymology Dictionary (Online Etymology Dictionary).

Виклад основного матеріалу. З погляду когнітивної лінгвістики терміни є основною формою мислення у науковій галузі й уживаються для точного вираження поняття з певної галузі знань для спілкування людей, пов'язаних між собою єдністю фаху (Загнітко, 2020: 806-807). Через терміни вербалізується когнітивна термінологічна структура як одиниця професійної свідомості, «в якій зосереджений фрагмент професійного світогляду» (Matvieieva, Torgovets, 2022: 49).

Сукупність медичних термінів і термінологічних словосполучень утворює медичну термінологію, підґрунтям якої є латинська та грецька мова. Медична термінологія – система термінологічних найменувань, що забезпечує точність, однозначність визначення понять, містить концентровану інформацію для її використання, оброблення і передачі професійних знань. Як різновид термінологічна інформація у галузі медицини містить визначену міру спеціальних відомостей про будову людського організму, нормальні та патологічні стани фізичного, психічного здоров'я, структурні відхилення і порушення в органах і тканинах, методи діагностики і лікування хвороб. Носії наукових понять термінологічної інформації – терміни, що забезпечують однозначне трактування інформації фахівцями медичної сфери знань. Термін відображає спеціальне поняття, виконує різні функції, з-поміж яких номінативна, сигніфікативна, інформативна (Черниш та ін., 2023: 151).

Поняття «інформація», способи її передачі, сприйняття і трактування ставала предметом наукових досліджень різних галузей знань. Найдавніше поняття «інформація» визначалось як елемент навчання або формування розуму. Інформація – повідомлення про щось (лат. *informātio*, від дієслова *in-formo, informāre*: надавати вигляд, форму; навчати; мислити; уявляти) (Петрух, Головка, 2015: 321). Словник «Der neue Georges: Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch» витлумачує значення латинського іменника «інформація» так: мислити; уявляти; формуватися апіорі; отже, *informationum esse*, формуватися в розумі, набувати форми, існувати спочатку як образ (уявлення, ідея), уявляти, думати про щось

(Der neue Georges, 2013: 2584). У середині XV ст. інформація трактується як передача знань (Online Etymology Dictionary). Згодом у XX ст. інформацію математично визначають як величину, яка може зберігатися і здатна передавати або повідомлятися чомусь неживому (Robert K. Logan, 2012: 70). Інформація за Robert K. Logan – «це інструмент, і як такий, вона буває різних форм (*information is a tool and as such it comes in different form ...*)» (там само, С. 80). У медичній практиці інформація – дані зібраного анамнезу, клінічного обстеження, оброблення яких лікарем «не замінить інтелектуального процесу діагностики» жодне діагностичне обладнання (Білінський, 2020: 12). З когнітивного погляду в процесі ментальної обробки знань задіяні когнітивні структури як узагальненні структури організації знань, які, за спостереженнями С. О. Матвієвої, М. А. Торговець, слугують для відображення деякої ситуації у свідомості індивіда, «механізми отримання, обробки, зберігання, відтворення та подальшого використання інформації, необхідної для когнітивного відтворення та когнітивного осмислення того, що відбувається» (Matvieieva, Torgovets, 2022: с. 46). У складі когнітивних структур належне місце займає метафоричне мислення. У межах когнітивного вивчення метафора не тільки універсальний механізм мовної та когнітивної діяльності, що відіграє важливу роль у когнітивних процесах та комунікативній діяльності (Сидоренко, 2025: 83). Метафора сприяє образному сприйняттю інформації, трактування якої, вважає О. Петрова, допомагає опрацюванню науково-професійної інформації (Петрова, 2002: 51).

Когнітивне відтворення інформації вербалізується у термінологічних одиницях. Когнітивно-інформаційна структура терміна зберігає у конкретній мовній формі «здобуті людським розумом і досвідом знання та повідомлення» (Єщенко, 2011: 174), накопичені у результаті пошуково-професійного досвіду.

Варто зауважити, що у різних медичних терміносистемах зафіксовані неоднакові принципи метафоризації (Клочко, Ісаєва, 2020: 84). Специфіка онкологічної сфери знань передбачає використання термінологічної інформації, пов'язаної з характеристикою пухлинних утворень. Сучасна галузь онкології (грец. *όγκος* пухлина + грец. *λόγος* наука, вчення) об'єднує понад вісімнадцять вузькоспеціалізованих терміносистем, що володіють корпусом термінів, які висвітлюють спеціальну сферу знань на позначення клінічних аспектів онкогенезу (грец. *όγκος*↑ + грец. *γένεσις* походження, народження), діагностики та лікування

злаякісних пухлин (Петрух, Головка, 2015: 514).

Пухлинні захворювання відомі здавна. Перші згадки про лікування пухлин датуються третім тисячоліттям до н. е. Грецький лікар Гіппократ (460 до н. е. – 370 до н. е.) для опису пухлини застосував медичну метафору. Розростання клітин за зовнішніми ознаками нагадувало йому краба, грец. *καρκίνοϛ* *karkinos* (морський десятиногий короткохвостий рак) (Словник української мови). Значно пізніше римський науковець і теоретик медицини Авл Корнелій Цельс (бл. 25 до н. е. – 50 н. е.) передав назву латинською мовою «*сансер*» – пухлина, що виростає з клітин епітелію. У клінічній онкології на позначення будь-якої пухлини функціонують латинський іменник *tumor*; *ōris m* (лат. *tumeo*, *tumēre* опухати, бути опухлим) та грецький синонім *neoplasma* (< грец. *νέοϛ* *neos* новий + грец. *πλάσμα* *plasma* щось виліплене, щось зроблене, ліпнина) – неоплазма, новоутворення. Доброякісна пухлина латинською відображена двома бінарними терміносполученнями *tumor benignum* (< лат. *bonus* добрий + *gignēre* < грец. *γείνομαί* *gignomai* народжувати), *neoplasma benignum*↑ – доброякісне утворення. Синтаксична конструкція з ад'єктивом *malignus*, *a*, *um* вказує на злаякісну пухлину (*malignus* < лат. *malus* + *gigno* шкідливий, згубний) – *tumor malignum*, syn. *neoplasma malignum*↑ – злаякісне новоутворення. Грецький суфікс *-ωμα* *-oma* містить семантику «пухлина». Приєднаний до твірної основи грецького іменника *καρκίνοϛ*↑ похідний термін *carcinōma* висвітлює значення «злаякісна пухлина».

Пухлини характеризуються різноманітністю патологічного процесу, локалізацією, змінною зовнішніх ознак. Злаякісний ріст визначають як форму проліферації (лат. *proles* нащадок + лат. *ferre* носити) клітин (тканини), що схильні до нерегульованого росту. Пухлина локалізується в організмі людини будь-де, може різнитися від іншої формою, кольором, розміром. Для характеристики пухлини, перебігу хвороби термінологія має різні засоби і способи творення термінів. Поширений спосіб – використання загальноновживаних слів у функції термінів. Такий спосіб ґрунтується на узагальнювальній природі слова та потенційних можливостях, що криються у його змістовій структурі. Термінологізація здійснюється з наявних у мові назв для позначення нового поняття. Слова додають, звужують чи розширюють семантику, змінюють обсяг понять (Наконечна, 2018: 13). Загальноновживане слово виконує подвійну функцію: зберігає загальну інформацію про певне явище, фрагмент дійсності, а у функції терміна кодує процес теоретичного і практич-

ного пізнання, досвід людини, який у певній сфері знань використовується у науково-професійній діяльності. У процесі створення термінологічної одиниці може відбуватися метафоризація загальноновживаної лексики, за якого виникає семантичний зсув значення слова.

З поступом технічного прогресу можливості пізнання людиною причин утворення пухлин розширюються. Виникає потреба у зберіганні інформації про певний об'єкт пізнання. Метафора стає тим засобом, що дозволяє якнайповніше відобразити різнобічну інформацію про новоутворення. Спосіб метафоризації – когнітивний механізм, який, за спостереженнями Дж. Лакоффа і М. Джонсона, утворює основу процедури обробки структур знання. Метафора в образній формі продукує важливу інформацію про здатність індивідуума у процесі мислення співставляти різні джерела знань і одночасно використовувати відомості з різних сфер досвіду людини (Lakoff, Johnson, 1980). Метафоричний процес у термінотворенні «...пов'язаний з вербалізацією наукового знання у вигляді його концептуалізації, що поєднує в собі одночасно порівняння і протиставлення» (Кійко, Стегніцька, 2022: 64). У цьому процесі медична метафора є вирішальним засобом «як на концептуальному, так і на лінгвістичному рівнях, здатним відкривати нові перспективи у розвитку та структуруванні знань» (Rollo, 2015: 458).

Метафоризація у медичній галузі базується на когнітивній структурі знань про навколишній світ (рослинний, тваринний, явища природи, предмети – сфера «джерела») через перенесення їхніх якостей на об'єкти, явища, пов'язані зі здоров'ям людини – сфера «цілі». Поняття сфери «джерело» та «сфери» цілі у нашому дослідженні інтерпретуються в руслі когнітивної метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона.

Завдяки своїй образності метафора збільшує об'єм інформативності терміна, який фіксується у структурі і способах його творення. Розуміння словотвірної структури терміна базується на знанні значень його компонентів у їх зв'язках і відношеннях в терміні. Аналіз компонентів термінологічних одиниць полегшує процес обробки інформації, створює цілісне уявлення про об'єкт чи явище та його властивості.

У медичній сфері онкології термінологічну інформацію вербалізують прості похідні, складні терміни (терміни-композиції) та клінічні термінологічні словосполучення.

прості похідні терміни:

– *granuloma* – гранульома (лат. *granūla*, *ae f* зернятко), вогнище продуктивного запалення у

вигляді щільного вузлика. Термін містить відомості

про неспецифічний фактор захисту організму, за якого відбувається захоплення і поглинання клітинами сторонніх дрібних частинок, мікроорганізмів у вигляді вузлуватої маси, подібно до ранньої стадії зародка, плоду хлібних злаків (Словник української мови).

– *seminoma* – семінома (лат. *semen*, *īnis* *n* насіння + грец. суф. -ωμα↑), злоякісна пухлина яєчка. В позначенні субстанції, що походить з клітин сперматогенного епітелію, спостерігається співставлення джерела знань про царства живих організмів з патологічним явищем на підставі подібності пухлини на зачаток рослини, який складається із зародка та оболонки (Словник української мови). У синонімічному терміні-комполіті грецького походження *spermatocytoma* (грец. σπέρμα sperma насіння + грец. κύριος cytos клітина + грец. суф. -ωμα↑) уточнюється інформація про захворювання, оскільки грецький загальноживаний іменник σπέρμα, ατός має переносне значення «сім'я, зародок, джерело».

– *atheroma* – атерома (грец. άθ-άρη каша з пшеничної крупи + грец. суф. -ωμα↑ -ома), накопичення жиру-білкового продукту в центрі атеросклеротичної бляшки. У терміні закладена інформація про розпад мертвих тканин, що своїм виглядом нагадують напіврідку страву кашоподібного вигляду (Словник української мови).

– *lupoma* – люпома (лат. *lupus*, *i* *m* вовк), первинний елемент висипки у разі вовчака, має вигляд буророжевого горбка. Висипання на шкірі у давнину лікувальники порівнювали зі слідами укусів вовка. Ранки, які з'являлись, наче «з'їдали» шкіру. Цікаво, що власне хвороба «вовчак» характеризується почервонінням поверхні обличчя на обох щоках і набуває форми розгорнутих крилець метелика.

– *acantoma* – акантома (грец. άκανθ-α acanta колючка, шип < άκανθας, ίδος adj. *f* покритий шипами, колючий + грец. суф. -ωμα↑), пухлина, що походить з лускатих клітин. Термін містить відомості про особливості опухлої хвороби, прояв захворювання організму якої подібний до костистої хижої риби, у якої на животі і на спині замість черевної й спинної плавців розміщені гострі кісткові пластинки (Словник української мови). Термін виник у процесі співставлення знань про тваринний світ і ментального сприйняття зовнішнього прояву захворювання.

– *sarcoma* – саркома (грец. σάρξ sarx плоть, м'ясо + грец. суф. -ωμα↑), злоякісна пухлина з клітинних елементів мезенхіми і сполучної тканини, зовнішній вигляд якої надто нагадує сире м'ясо. Метафора виникла як бачення процесу формування клітин сполучної тканини через інший об'єкт – м'язової частини забитих тварин без кісток (Словник української мови).

складні терміни (терміни-комполіти):

– *rhabdomyoblastoma* – рабдоміобластома, злоякісна пухлина скелетних м'язів, яка складається з міобластів. В терміні-комполіті міститься інформація про характерні ознаки пухлини з ембріональних м'язових клітин, що своєю формою схожі на зародок, заокруглений на одному кінці та звужений веретено- або ракеткоподібно – на другому (*rhabdomyoblastus* < грец. ράβδος rhabdos палиця + грец. βλαστός blastos паросток, проростати; зародок + грец. μυς, μύς mys до лат. *mus*, *muris* *m* миша + грец. суф. -ωμα↑).

– *astrocytoma* – астроцитом (грец. άστρον astrum, *i* *n* зірка + грец. κύριος cytos клітина + грец. суф. -ωμα↑), пухлина, відмежована від речовини мозку у півкулях головного мозку. Термін-комполіт висвітлює інформацію про блідо-рожевого кольору новоутворення з клітин, названих зірчастими через схожість їхньої структури на форму зірки, небесного світила з дрібних світних частинок (Словник української мови).

Морфологічний спосіб творення простих похідних термінів, термінів-комполітів уможлиблює вербалізувати знання і професійний досвід про фрагмент дійсності. При цьому здійснюються мисленнєві операції оброблення інформації для співставлення двох або більше об'єктів на ґрунті їхніх подібних чи відмінних рис. Фактичний матеріал засвідчує, що вихідною поняттєвою сферою для творення простих і складних похідних метафоричних термінів онкології є рослинний і тваринний світ, предмети, приладдя для узуальних цілей використання, рідше – небесні тіла космічного простору.

Клінічні термінологічні словосполучення:

– *tumor* ↑ *margaritae* (грец. margarita, *ae f* перлина) – пухлина перлинна, має чіткі обриси і зовні виглядає як біла блискуча перлина. Суб'єктно-атрибутивна семантика родового відмінка іменника «margarita» у синтаксичній конструкції вказує на особливості типу опуху, утвореного зі скупчення маси плоских епітелій.

– *lymphangioma cavernosum* (лат. *cavernosus*, *a*, *um* печеристий < *caverna*, *ae f* порожнина, западина) – лімфангіома печериста. У терміні задована інформація про розширення лімфатичних судин з порожнинами, заповнених лімфою, подібно до печер, що утворюються під дією підземних вод у земній корі чи гірському масиві (Словник української мови).

– *carcinoma* ↑ *cribriforme* (< лат. *cribrum*, *i* *n* решето + лат. *formis* подібний) – рак криброзний. У словосполученні з атрибутивним відношенням залежне слово висвітлює ознаку пухлини, її решітчасту будову з просвітами, спричиненими загніблими раковими клітинами. Прикметник зі значенням «подібний до решета» вказує на перенесення ознак зі сфери джерела (господарська річ) на сферу цілі (пухлина) та виразно вказує на своєрідні властивості злоякісної пухлини.

– *basalioma reticulare (reticularis, e* < лат. *rete, is n* сітка + лат. суф. *-ar(is)* належить до, пов'язаний з чимось) – базаліома сітчаста, пухлина з вузькими клітинними тяжами, з'єднаними у вигляді сітки. Для найменування використана проекція з джерела знань (пристрій) на джерело цілі (ознака клітин пухлини). Терміносполучення висвітлює інформацію про особливості клітин, що нагадують пристрій для ловлі тварин з міцних перехрещених і закріплених на однакових проміжках вузликами ниток (Словник української мови).

– *lipoma fusicellularis* (грец. *lipoma* доброякісна пухлина < *λίπος* жир, сало + грец. суф. *-ωμα†*; лат. *fusicellularis, e* < лат. *fusus, i m* веретено + лат. *cellularis, e* < лат. зменш. *cellula, ae f* клітина + лат. суф. *-ar(is)* належить до, пов'язаний з чимось) – ліпома веретеноподібна. Доброякісна пухлина жирової тканини, зрідка переростає у злоякісну. Клітини опуху нагадують ручне знаряддя для прядіння – паличку з видовженими загостреними кінцями і потовщеною посередині (Словник української мови).

– *carcinoma ↑ cricoideum* (грец. *κρίκος* *cricos* перстень + грец. суф. *εοδής -ide-* подібний), персно-подібно-клітинний рак. Прикметник зі значенням «кільцевидний, який з металу, оздоблений каменем» (Словник української мови) відображає специфічну агресивну форму раку, клітини якого під мікроскопом схожі на прикрасу, що носять на пальці.

– *carcinoma ↑ avenocellulare* (лат. < *avena, ae f* овес + *cellularis, e* < грец. *κύτος* *cytos* ↑ + лат. суф. *-ar-* який походить від чогось) – вівсяно-клітинний анапластичний рак. Складний ад'єктив, приєднаний у терміносполученні до стрижневого слова, експлікує інформацію про особливий зовнішній прояв рака легені зі скупчень дрібних, подібних до зерен вівса клітин з гіперхромними ядрами та вузьким обідком цитоплазми.

– *haemangioma racemosa* (< лат. *racemosus, a, um* гроноподібний; рясно покритий ягодою) – гемангіома гроноподібна. Підпорядкований у терміносполученні стрижневому слову прикметник вирізняє тип пухлин з поміж інших, вказуючи на патологічну ваду розвитку судин у вигляді звивистих товстостінних артерій, вен або капілярів, які за формою подібні до грона.

– *lipoma arboriforme* (< лат. *arbor, ōnis f* дерево + лат. *formis* ↑ подібний), ліпома деревоподібна. Рідкісне доброякісне новоутворення, що розвивається у середині суглоба (переважно колінного). Складний прикметник-метафора «подібний до дерева» транспонований з джерела знань до джерела цілі за подібністю до крони дерев'янистої рослини з твердим стовбуром численних деревоподібних ворсинчастих виступів жирової тканини.

– *papilloma fungosum* (< лат. *fungosus, a, um* < лат. *fungus, i m* гриб + грец. суф. *-os-* багатий на щось) – папілома грибоподібна, пухлина сосо-

чкова у ділянці входу до носа, названа у результаті співставлення інформації про гриби родини печерицевих (*Agaricaceae*). Залозиста структура форми папіломи з округлим ядром нагадує м'якуш гриба, прозваного у народі порхавкою чи дощовиком. Наукова назва грецького походження роду грибів *Lycoperdon* (*λύκος* вовк + грец. *πέρδομαι* випускаю кишкові гази) виникла як результат співставлення джерел знань про ознаки рослинного і тваринного організмів.

– *angioma serpiginosum* (< лат. *serpiginosus, a, um* < лат. *serpo, serpēre* повзати, плазувати < лат. *serpens, ntis* який повзає) – повзуча ангіома або ангіома серпігінозна. Рідкісна патологія судин, ознакою якої є поява яскраво-червоних або кольору іржі цяток, які збільшуються в розмірах. Інформація про хворобу, за якої утворюються дрібні папули. Змієподібні звивисті візерунки на шкірі, що поширюються, порівнюється зі зигзагоподібним пересуванням плазунів.

– *haemangioma arachnoideum* (< грец. *αράχνη* павук + грец. суф. *εοδής†*) – павукоподібна ангіома, доброякісне новоутворення у вигляді червоного цяткового припухання. Радіальні капіляри на ділянці шкіри, що відходять від головної артерії, мають спільні риси з парами тонких ходильних лапок павука.

– *neoplasma malignum appendicis vermiformis* – злоякісне новоутворення червоподібного відростка; *appendix vermiformis* (лат. *appendix* < від *appendere* придаток, додаток, продовження, щось прикріплене + *vermiformis* (лат. *vermis* + *-formis* ↑) (Беляєва та ін., 2020: 11). *Appendix* – додаткове прикріплене утворення в організмі як продовження сліпої кишки; виконує імунну функцію. Трубочаста форми придатка нагадує тіло черв'яка. Компонент складного прикметника *-formis* ясно вказує на схожість відростка за формою до безхребетної з тонким видовженим тілом і м'якими покривами тварини.

– *hibernoma malignum (hibernoma* < лат. *hibernus, a, um* 1) холодний; 2) передбачений для зимової стоянки + грец. суф. *-ωμα†*; *malignus* ↑), гібернома злоякісна. Терміносполучення містить інформацію про повільний ріст пухлини у підшкірних тканинах. Перенесення прямого значення прикметника «*hibernus*» на позначення хвороби є опертям на асоціацію між повільним ростом багатоядерних клітин та процесом, що нагадує млявий стан організму під дією холоду.

– *liposarcoma circicellularis (liposarcoma* > грец. *λίπος†* + грец. *σάρξ* *sarx* ↑ + грец. суф. *-ωμα†*; *circicellularis* < *circinus, i m* циркуль + *cellularis, e* ↑), саркома круглоклітинна – злоякісна пухлина з малими округлими й овальними клітинами, що мають темні центральні ядра і дрібновакуолізовану цитоплазму. Атрибутивний компонент словосполучення «*circicellularis*» допомагає умовно

візуально уявити ознаки клітин пухлини за подібністю їхніх форм з інструментом для викреслювання кіл.

– *papilloma inversum cylindrocellulare* (лат. *inversum* < лат. *in-vertō* повертати, розвертати; *cylindrocellulare* < грец. *κύλινδρος* лат. *cylindrus* циліндр, валик + *cellularis, e* ↑) – папілома інвертована циліндрична, нагадує форму валика циліндричної форми; за певних умов може перетворюватись у злоякісну. Терміносполучення містить вербалізовану інформацію про властивості клітин, що, на відміну від інших папілом, характеризуються розростанням не над поверхнею епітелію, а вглиб тканин порожнини носа та пазух.

У клінічних термінологічних словосполученнях метафоризованим може виступати стрижневий компонент терміна, залежний компонент і водночас обидва компонента терміносполучення. В атрибутивних конструкціях загальноновживані прикметники у процесі метафоризації набувають переосмислення: характерні для джерела знань властивості використані для виділення різних ознак у групах інших об'єктів. Клінічні терміно-

логічні словосполучення зосереджують максимум інформації, що зберігається та обробляється користувачем медичної термінології.

Висновки. Таким чином, аналіз медичної метафори підтверджує її роль як вербалізатора знань для кодування, зберігання, передавання й оброблення термінологічної інформації у галузі медицини. Метафоричні терміни розширюють об'єм інформації про специфічні ознаки предмета чи явища, вирізняють їх з поміж інших подібних. Когнітивний механізм метафоризації створює повне бачення об'єкта через перенесення на нього властивостей іншого, що сприяє формуванню всебічного уявлення про нього. Для співставлення і порівняння у процесі оброблення структур знань та інформації у терміносистемі онкології джерелами знань виступають живі організми біосфери; предмети, приладдя для узуальних цілей використання; рідше – природні одиниці геосистеми; небесні тіла космічного простору. Термінологічну інформацію віддзеркалюють прості похідні, складні терміни та клінічні термінологічні словосполучення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беляєва О. М., Ждан В. М., Цісик А. З. Латинсько-український медичний енциклопедичний словник : у 2-х т. Т. 2. N–W. Київ : ВСВ «Медицина», 2020. 456 с.
2. Білінський Б. Атипова онкологія. Посібник для лікарів; під ред. Ярослава Шпарика. Львів : ТзОВ «ВФ «Афіша», 2020. 376 с.
3. Гаращенко Л. Б. Аналітичні номінації науково-технічної галузі в когнітивно-ономасіологічному аспекті. *Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. 2013. Вип. 35. С. 239–244.
4. Єщенко Т. А. Категорія «інформативність» («змістовність»), її мовне вираження в тексті. *Структура і семантика мовних одиниць*. 2011. С. 172–180.
5. Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця : ТВОРИ, 2020. Х, 920 с.
6. Кійко С., Стегніцька Л. Метафоризація загальноновживаної лексики в англійській фаховій мові медицини. *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Серія: Германська філологія*, 835–836, 2022. С. 62–69. DOI: <https://doi.org/10.31861/gph2022.835-836.62-69>
7. Ключко Т. В., Ісаєва В. І. Метафоризація в медичній термінології. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31. (70). № 1. Ч. 2. С. 84–88.
8. Лаврухіна В. Л. Когнітивна метафора як дискурсивний засіб репрезентації авторських інтенцій. *Закарпатські філологічні студії. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика»*. 2022. Т. 1., вип. 26. С. 177–182.
9. Петрова О. До когнітивного аспекту вивчення галузевих терміносистем. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології». Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2002. № 453. С. 285–288.
10. Петрух Л. І., Головка І. М. Українсько-латинсько-англійський медичний енциклопедичний словник: А–Я. Київ : ВСВ «Медицина», 2015. 966 с.
11. Сидоренко Ю. Підходи до визначення та класифікації метафор: теоретичні засади та сучасні інтерпретації. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2025. № 1 (69). С. 77–85. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.1.12>
12. Словник української мови: В 11-ти томах. Київ: Наукова думка, 1970–1980. URL : <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=> (дата звернення: 02.01.–14.04.2026).
13. Термінологізація і детермінологізація: ступінь опрацювання й вектори розвитку. Теорія терміна: конкретизація лексико-семантичних парадигм: монографія / Наконечна Г. та ін. Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2018. С. 11–37.
14. Черниш О. А., Башманівська І. В., Кошелева М. В. Термін як реєстрова одиниця. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2023. № 64. С. 149–153. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2023.64.34>
15. Der neue Georges. Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch A–Z. Erster Band A–H. Hannover und Leipzig 1913. Neu bearbeitet 2013. 2394 s. [in German-Latin].
16. Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/word/> (дата звернення 12.04.2026).
17. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press. 1980. 242 p.
18. Matvieieva S., Torgovets M. Cognitive Terminological Structure as a Unit of the Professional Worldview. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 9. Current Trends in Language Development*. 2022. P. 41–51. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series9.2022.23.04>

19. Logan Robert K. What Is Information?: Why Is It Relativistic and What Is Its Relationship to Materiality, Meaning and Organization. *Information*. 2012. P. 68–91. DOI: <https://doi.org/10.3390/info3010068>
20. Rollo A. Les métaphores conceptuelles dans la science médicale: outil cognitif et communicatif. *Publiforum*. 2015. № 23. URL: http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=312 (дата звернення: 11.04.2026).

REFERENCES

1. Beliaieva O. M., Zhdan V. M., Tsisyk A. Z. (2020) Latynsko-ukrainsko-medychnyi entsyklopedychnyi slovnyk : u 2-kh t. T. 2. N–W. [Latin-Ukrainian-Medical Encyclopedic Dictionary: in 2 volumes. Vol. 2. N–W.]. Kyiv : VSV «Medytsyna». 456 p. [in Ukrainian].
2. Bilynskyi B. (2020) Atypova onkologhiia. Posibnyk dlia likariv; pid red. Yaroslava Shparyka. [Atypical oncology. A guide for doctors; ed. Yaroslav Shparyk]. Lviv : «VF «Afisha». 376 p. [in Ukrainian].
3. Harashchenko L. B. (2013) Analitychni nominatsii nauko-tekhnichnoi haluzi v kohnityvno-onomasiologichnomu aspekti. [Analytical nominations of scientific and technical branches in the cognatic and onomasiological aspect]. *Linhvistychni doslidzhennia: Zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody*. Issue 35. 239–244. [in Ukrainian].
4. Yeshchenko T. A. (2011) Katehoriia «informatyvnyshchyna» («zmyslovnyshchyna»), yii movne vyrazhennia v teksti. [The category of «informativity» («comprehensiveness»), and its expressiveness in the text]. *Struktura i semantyka movnykh odynyts*. 172–180. [in Ukrainian].
5. Zahnitko A. (2020) Suchasnyi linhvistychnyi slovnyk. [Modern linguistic dictionary]. Vinnytsia : TVORY. X, 920 p. [in Ukrainian].
6. Kiiko S., Stehnytska L. (2024) Metaforyzatsiia zahalnovzhyvanoj leksyky v anhliiskii fakhovii movi medytsyny. [Metaphorization of widely used vocabulary in English medical language]. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho natsionalnoho universytetu imeni Yurii Fedkovycha. Serii: Hermanska filologhiia*, 835–836. 62–69. <https://doi.org/10.31861/gph2022.835-836.62-69> [in Ukrainian].
7. Klocho T. V., Isaieva V. I. (2020) Metaforyzatsiia v medychnii terminologii. [Metaphorization in medical terminology]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filologhiia. Sotsialni komunikatsii*. Vol. 31. (70), no. 1. Ch. 2. 84–88. [in Ukrainian].
8. Lavrukhnina V. L. (2022) Kohnityvna metafora yak dyskursyvnyi zasib reprezentatsii avtorskykh intentsii. [Cognitive metaphor as a discursive tool for representing authorial intentions]. *Zakarpatski filologichni studii. Uzhhorod : «Helvetyka»*. Vol. 1., vyp. 26. 177–182. [in Ukrainian].
9. Petrova O. (2002) Do kohnityvnogo aspektu vyvchennia haluzevykh terminosystem. [To the cognitive aspect of the study of branch terminological systems]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika»*. Serii «Problemy ukrainskoi terminologii». Lviv : Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». no. 453. 285–288. [in Ukrainian].
10. Petrukh L. I., Holovko I. M. (2015) Ukrainsko-latynsko-anhliiskyi medychnyi entsyklopedychnyi slovnyk: A–Ya. [Ukrainian-Latin-English Medical Encyclopedic Dictionary: A–Z]. Kyiv : VSV «Medytsyna». 966 p.
11. Sydorenko Yu. (2025) Pidkhody do vyznachennia ta klasyfikatsii metafor: teoretychni zasady ta suchasni interpretatsii. [Approaches to the identification and classification of metaphors: theoretical principles and contemporary interpretations]. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 1 (69). 77–85. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2025.1.12> [in Ukrainian].
12. Slovnyk ukrainskoi movy : V 11-ty tomakh. [Ukrainian language dictionary : in 11 volumes]. Kyiv : Naukova dumka (1970–1980). Available at : <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=> (accessed: 02.01.–14.04.2026). [in Ukrainian].
13. Terminologizatsiia i determinologizatsiia: stupin opratsiuvannia y vektory rozvytku (2018) [Terminology and determinology: stages of processing and vectors of development]. *Teoriia termina: konkretyzatsiia leksyko-semantychnykh paradyhm: monohrafiia / Nakonechna, H. ta in*. Lviv : Halytska Vydavnycha Spilka. 11–37. [in Ukrainian].
14. Chernysh O A, Bashmanivska I. V., Kosheleva M. V. (2023) Termin yak reiestrova odynytsia. [Term as a register unit]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Ser. : Filologhiia. No. 64. 159–153. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2023.64.34> [in Ukrainian].
15. Der neue Georges. Ausführliches Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch A–Z. Erster Band A–H. Hannover und Leipzig 1913. Neu bearbeitet 2013. 2394 p.
16. Online Etymology Dictionary. Available at : <https://www.etymonline.com/word/> (accessed 12.04.2026).
17. Lakoff, G., Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press. 242 p.
18. Matvieieva, S., Torgovets, M. (2022) Cognitive Terminological Structure as a Unit of the Professional Worldview. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 9. Current Trends in Language Development*, 23, 41–51. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series9.2022.23.04>
19. Logan, Robert K. (2012) What Is Information?: Why Is It Relativistic and What Is Its Relationship to Materiality, Meaning and Organization. *Information*. 3, 68–91. <https://doi.org/10.3390/info3010068>
20. Rollo, A. (2015) Les métaphores conceptuelles dans la science médicale: outil cognitif et communicatif. *Publiforum*. 23. Available at : http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=312 (accessed: 11.04.2026). [in French].

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 378.147:811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-61>**Mykola TYSHCHENKO,***orcid.org/0000-0001-8390-7350**Lecturer at the Department of English for Humanities
National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»
(Kyiv, Ukraine) marabota@i.ua*

TRANSFORMATION OF ACADEMIC INTEGRITY PRINCIPLES IN THE ERA OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE

The article analyzes the transformation of academic integrity within higher education under the influence of Generative Artificial Intelligence (GenAI). The rapid integration of GenAI has caused a fundamental disruption of traditional operational models in higher education. Unlike previous technological iterations, Large Language Models (LLMs) have executed a «discrete leap», challenging established principles of academic assessment and authorship. This issue is particularly acute in technical universities, where students possess high levels of digital literacy and actively utilize AI as a central mechanism for idea generation and documentation synthesis. The traditional control model, based on detecting plagiarism in the final product, is losing effectiveness as GenAI enables the creation of linguistically sophisticated texts with minimal human cognitive input. This creates an «authorship black box», necessitating a conceptual reimagining of academic integrity. The aim of the article is a comprehensive comparative analysis of the structural and conceptual transformations of academic integrity under the influence of GenAI across the educational landscapes of the USA, Europe, and Ukraine. The primary objectives of the research include: identifying fundamental shifts from product-based to process-based assessment; mapping state policy trajectories in the specified regions; analyzing empirical data regarding the interpretive gap in norms between students and faculty; determining pedagogical implications for language training in technical Higher Education Institutions (HEIs); and formulating actionable recommendations for institutional policy. The study employs a qualitative comparative analysis based on a systematic review of regulatory documents and a synthesis of the evidence base from 2017–2026. A structured analytical matrix was used to compare governance architecture, pedagogical implementation, and behavioral patterns of AI usage. A data triangulation strategy allowed for the integration of global technological trends with the contextual specifics of the Ukrainian educational system operating under martial law. The research reveals that academic integrity is evolving into a model of accountable human-AI collaboration. The USA exhibits a decentralized, adaptive model with a high degree of pedagogical experimentation. The European approach is regulatory-oriented, prioritizing human agency in accordance with the AI Act. In Ukraine, despite a robust legislative framework, the implementation of integrity principles is characterized by asymmetry due to wartime constraints and uneven digital infrastructure. A key finding is the justification for a transition from a punitive «prohibit and detect» logic toward a constructive «declare, justify, and verify» framework. The study establishes that preserving the value of academic qualifications in the GenAI era is possible only through a systemic redesign of assessment systems. Priority areas for technical universities include: transitioning to staged assessments, integrating AI literacy as a core competency, and shifting the focus from the linguistic quality of the text to the verification of the student's individual cognitive contribution through oral defenses and reflective reports.

Key words: *academic integrity, generative artificial intelligence, higher education, assessment design, AI literacy, United States, Europe, Ukraine.*

Микола ТИЩЕНКО,*orcid.org/0000-0001-8390-7350**викладач кафедри англійської мови гуманітарного спрямування № 3
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
(Київ, Україна) marabota@i.ua*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРИНЦИПІВ АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ В ЕПОХУ ГЕНЕРАТИВНОГО ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

У статті аналізується трансформація академічної доброчесності у вищій освіті під впливом генеративного штучного інтелекту (ГШІ). Стрімка інтеграція генеративного штучного інтелекту (ГШІ) спричинила фундаментальну дезорганізацію традиційних операційних моделей вищої освіти. На відміну від попередніх технологічних ітерацій, великі мовні моделі (ВММ) здійснили «дискретний стрибок», який поставив під сумнів усталені принципи академічного оцінювання та авторства. Особливо гостро ця проблема постає у технічних університетах, де студенти мають високий рівень цифрової грамотності та активно використовують ШІ як центральний

механізм генерації ідей та синтезу документації. Традиційна модель контролю, заснована на виявленні плагіату в готовому продукті, втрачає ефективність, оскільки ГШІ дозволяє створювати лінгвістично досконалі тексти з мінімальним когнітивним внеском людини. Це створює «чорну скриньку» авторства, що вимагає переосмислення академічної доброчесності. Метою статті є комплексний порівняльний аналіз структурних і концептуальних трансформацій академічної доброчесності під впливом ГШІ в освітніх просторах США, Європи та України. До основних завдань дослідження належать: ідентифікація фундаментальних зсувів від оцінювання продукту до оцінювання процесу; картографування траєкторій державної політики у зазначених регіонах; аналіз емпіричних даних щодо розриву в інтерпретації норм студентами та викладачами; визначення педагогічних наслідків для мовної підготовки в технічних ЗВО та формування дієвих рекомендацій для інституційної політики. У роботі застосовано якісний порівняльний аналіз, що базується на систематичному вивченні нормативних документів та синтезі доказової бази за період 2017–2026 рр.. Використано структуровану аналітичну матрицю для порівняння архітектури управління, педагогічної імплементації та поведінкових паттернів використання ШІ. Стратегія триангуляції даних дозволила поєднати глобальні технологічні тренди з контекстуальними особливостями функціонування української освіти в умовах воєнного стану. Дослідження виявило, що академічна доброчесність трансформується в модель підзвітної співпраці людини та ШІ. У США спостерігається децентралізована, адаптивна модель з високим рівнем педагогічного експериментування. Європейський підхід є регуляторно-орієнтованим, де пріоритетом є людська суб'єктність згідно з нормами AI Act. В Україні, попри міцну законодавчу базу, впровадження принципів доброчесності характеризується асиметрією через воєнні обмеження та нерівномірність цифрової інфраструктури. Ключовим результатом є обґрунтування переходу від каральної логіки «заборонити та виявити» до конструктивної рамки «декларувати, обґрунтовувати та верифікувати». Встановлено, що збереження цінності академічних кваліфікацій у добу ГШІ можливе лише через системний редизайн системи оцінювання. Пріоритетними напрямками для технічних університетів визначено: перехід до поетапного оцінювання (staged assessments), інтеграцію ШІ-грамотності як базової компетентності та зміщення фокусу з лінгвістичної якості тексту на верифікацію індивідуального когнітивного внеску студента через усні захисти та рефлексивні звіти.

Ключові слова: академічна доброчесність, генеративний штучний інтелект, вища освіта, проектування системи оцінювання, ШІ-грамотність, Сполучені Штати, Європа, Україна.

Introduction. The rapid integration of Generative Artificial Intelligence (GAI) has significantly transformed the operational landscape of higher education within an unprecedentedly short timeframe (Mousavi and Gherghel, 2024). Unlike earlier educational technologies that evolved incrementally, large language models (LLMs) represent a «disruptive leap» that challenges established approaches to academic assessment and authorship. This transformation is particularly evident in language education for engineering and computer science students, whose high level of digital fluency facilitates the active incorporation of AI into learning processes. AI is increasingly used not merely as a supplementary tool, but as a resource for idea generation, structural refinement, and the production of complex technical texts. As a result, traditional mechanisms of academic integrity control no longer fully correspond to contemporary educational realities (Bearman and Ajjawi, 2023).

Traditionally, academic misconduct has been conceptualized through product-based indicators such as plagiarism, unauthorized collaboration, or contract cheating. However, GAI enables the creation of linguistically sophisticated and technically accurate texts that may remain formally «original» according to similarity metrics. This creates a «black box» of authorship and raises the question of how academic integrity should be understood when the final text no longer serves as reliable evidence of independent intellectual work.

This challenge is further complicated by the absence of a shared understanding of acceptable AI use in higher education. Institutions are required to distinguish between legitimate academic support - such as brainstorming or language correction - and forms of hidden substitution, where AI assumes the primary cognitive role in task completion. At the same time, responses to these challenges vary across educational systems and depend on differences in regulatory frameworks, institutional practices, and broader social conditions.

In this context, the problem of academic integrity requires reconsideration not only at the level of institutional regulation, but also in terms of the underlying logic of assessment, authorship, and responsibility. The key issue is how higher education systems adapt to the growing presence of generative AI and how these adaptations reshape the boundaries of acceptable academic practice. This makes a comparative examination of different regional approaches methodologically relevant and necessary for understanding the ongoing transformation of academic integrity in higher education.

The aim and tasks. The aim of this article is to analyze the transformation of academic integrity under the influence of Generative Artificial Intelligence (GAI) in the higher education systems of the United States, Europe, and Ukraine.

To achieve this aim, the study addresses the following tasks:

- to identify the main conceptual shifts in the understanding of academic integrity in the context of GAI;
- to compare governance and policy approaches in the selected regions;
- to examine key integrity risks associated with AI use in higher education;
- to determine the pedagogical implications of these changes for academic writing and language instruction in technical universities;
- to formulate recommendations for institutional policy and assessment design.

Research methods. The research methodology employed in this study is a qualitative comparative analysis, grounded in a systematic document analysis and evidence synthesis of the evolving academic integrity landscape. The selection of this approach is necessitated by the rapid, non-linear development of generative AI (GAI), where traditional quantitative metrics often fail to capture the nuanced shifts in institutional policy and pedagogical ethics. The dataset for this analysis comprises a diverse corpus of peer-reviewed journal articles, national policy guidelines, supranational legal documents, and institutional reports published between 2017 and 2026. This timeframe was specifically chosen to capture the «pre-GAI» baseline and the subsequent «hyper-acceleration» period following the public release of large language models, allowing for a longitudinal perspective on regulatory adaptation. Sources were filtered based on a four-tier eligibility framework: their primary focus on academic integrity in higher education, their explicit engagement with GAI technologies, their geographic relevance to the United States, Europe, or Ukraine, and their recency.

To ensure a systematic and rigorous comparison, the study utilizes a structured analytical matrix that examines the target regions across three primary dimensions: governance architecture, pedagogical implementation, and behavioral evidence of AI use.

Within each of these dimensions, the collected materials underwent a qualitative coding process to identify dominant themes such as the transition from «prohibition-based» to «transparency-based» policy logic, the implications for assessment security, and the emerging expectations for AI literacy among both staff and students. This coding allowed for the synthesis of cross-regional patterns while maintaining the necessary nuance to treat national and supranational evidence as context-sensitive rather than directly equivalent.

By analyzing diverse materials - ranging from the EU AI Act to specific Ukrainian methodological recommendations - the study employs a triangulation

strategy to validate its findings. This methodological triangulation compensates for the uneven distribution of empirical data across the target regions. While English-language datasets from the United States and Europe provide a more established evidence base, the emergent data from Ukraine offer a unique perspective on integrity implementation under conditions of extreme external pressure and digital transformation. Consequently, the methodology does not aim for statistical generalization but rather for a reliable analytical interpretation of how core academic values are being re-enacted through new regulatory and instructional instruments.

Research results. The comparative analysis reveals that the integration of Generative AI into higher education has initiated a fundamental conceptual shift, moving the focus of academic integrity from the final product to the integrity of the creative and analytical process (Dawson, 2024). Traditionally, integrity was verified through the lens of textual originality; however, contemporary scholarship suggests that originality alone is no longer a sufficient proxy for authorship. The research indicates that institutions are increasingly adopting frameworks that prioritize process transparency. This is manifested in emerging requirements for students to provide «auditable» evidence of their reasoning, such as reflective process notes, chronological draft histories, and oral defenses of their submitted work. Consequently, the role of the educator is evolving from a monitor of outcomes to a facilitator of transparent, human-centered intellectual effort. Applying the comparative matrix reveals distinct regional models (see Table 1):

Analysis shows that while student adoption is universal, the «norm-interpretation gap» is most acute in Europe, where strict regulations clash with student perceptions of AI as a «legitimate scaffold» (Mollick, 2024). In Ukraine, despite a robust legal basis, war-time constraints create digital divides in how integrity is monitored.

In the United States, the response to GAI is characterized by rapid but decentralized adaptation (Fishman, 2023). While federal guidance from the Office of Educational Technology acknowledges AI's dual potential for innovation and governance risk, implementation remains largely fragmented at the departmental and course levels. Sectoral data suggests that while student adoption is widespread, faculty members face significant burdens in enforcement and express deep concerns regarding a potential decline in students' critical thinking skills. Nevertheless, this decentralization has fostered a high degree of pedagogical experimentation. Many American institutions are moving toward «staged assessments» and in-class

Table 1

Comparative matrix of distinct regional models

Criteria	United States	Europe (EU)	Ukraine
Regulatory framework	– fragmented; – office of Ed.Tech guidance	– rigid; – EU AI Act (rights-based)	– article 42 «On Education»
Centralization	– low; – high departmental autonomy	– moderate; – harmonized standards	– high legal anchoring; – implementation asymmetry
Practices	– pedagogical experimentation; – staged writing	– ethics-anchored; – human agency focus	– methodological recommendations; – infrastructure gaps
Control logic	– decentralized adaptation	– regulation-anchored model	– implementation under wartime pressure

writing checkpoints to ensure that the intellectual work is situated within the classroom environment, even if inter-institutional consistency remains low (Curtis, 2024).

The European context presents a more regulation-anchored model of integrity governance. Driven by supranational ethical frameworks and the binding provisions of the EU AI Act, European institutions are foregrounding human agency, fairness, and rights-based accountability. This regulatory environment has accelerated the revision of institutional policies to emphasize assessment security and staff support. Empirical evidence from the region, particularly within the UK, highlights a significant «norm-interpretation gap», where students often perceive certain AI-supported practices as legitimate assistance while faculty categorize them as misconduct. This disconnect underscores the urgent need for clearer, more harmonized definitions of acceptable AI use that align with the new regulatory standards.

In Ukraine, the transformation of academic integrity is legally grounded in Article 42 of the Law «On Education», yet its implementation is marked by a distinct asymmetry due to the ongoing wartime environment. National methodological recommendations indicate a clear trajectory toward institutionalizing integrity, but progress is often constrained by unequal digital infrastructure and varying levels of staff preparedness across universities. Empirical data from specialized fields, such as medical education, reveal a very high prevalence of AI use among learners, with a small but notable percentage acknowledging the submission of pre-written assignments for dishonest purposes. These findings suggest that for Ukrainian higher education, the strategic priority must be the creation of feasible, context-sensitive policies that balance legal requirements with the practical reality of high-pressure educational environments.

Discussion. The comparative analysis across the United States, Europe, and Ukraine indicates that the proliferation of Generative Artificial Intelligence

(GAI) does not fundamentally abolish the core principles of academic integrity, but rather necessitates a profound redefinition of its operational core. Across these diverse pedagogical landscapes, we observe a steady shift from the traditional, punitive «ban - detect – punish» logic toward a more constructive and transparent «declare - justify - verify» framework. This transition reflects the reality that in an AI-augmented world, the focus of ethical assessment must migrate from the static final product to the dynamic integrity of the intellectual process itself.

This paradigm shift carries at least four major implications for the future of higher education. First, assessment design must be elevated to the status of the central integrity mechanism. The reliance on automated detection tools is increasingly viewed as insufficient and ethically problematic; such tools are often probabilistic, easily contested, and have shown a systematic bias against non-native speakers in multilingual contexts. To preserve integrity, educators must move toward «staged assessments» and tasks that require situated judgment and domain-specific reasoning - elements that remain uniquely human. By requiring traceable intellectual effort, such as chronological draft histories or reflective process notes, the academy can ensure that AI remains a scaffold rather than a substitute for student cognition.

Second, the governance of academic integrity must transition from broad institutional mandates to granular, task-specific taxonomies. Simple binary labels like «AI allowed» or «AI prohibited» are pedagogically weak and fail to address the nuances of modern technical documentation. Institutions, particularly technical universities, require clear frameworks that distinguish between acceptable support, such as brainstorming or grammar refinement, and prohibited «hidden substitution» where the machine assumes the primary cognitive burden. This granularity is essential for closing the «norm-interpretation gap», where students' perceptions of legitimate assistance often clash with faculty's definitions of misconduct.

Third, AI literacy must be repositioned as a foundational integrity competency rather than a peripheral technical skill. It is no longer enough for students to understand traditional citation rules; they must now master prompt ethics, the verification of AI-generated claims to prevent «hallucinations», and the complex issues surrounding data confidentiality and algorithmic bias. In the context of engineering and computer science cohorts, where digital fluency is high, this literacy involves a critical awareness of how AI synthesizes information. Students must be held accountable for the final output as authors, which requires a deep understanding of the AI's role in their creative process.

Fourth, a sustainable policy environment requires a structural commitment to faculty development. Without systemic institutional investment, lecturers face an unsustainable increase in enforcement labor and the emotional burden of managing inconsistent standards. In technical universities like Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute, where the goal is to prepare students for a global IT market that demands AI proficiency, faculty must be equipped with shared rubrics and exemplars of transparent AI use. This is especially pertinent for English-language instruction. We can no longer treat linguistic quality or sophisticated syntax as direct evidence of unaided authorship. Instead, the focus of language education must shift toward assessing argument architecture, source rationale, and the student's ability to defend their technical claims through oral examination and situational writing. Ultimately, by moving toward a framework of accountable human-AI collaboration, the academy can foster a resilient educational design that secures the value of academic qualifications while embracing technological progress.

Conclusions. The findings of this comprehensive study demonstrate that the fundamental principles of academic integrity are currently undergoing a profound structural transformation in their practical implementation, rather than being replaced or diminished in their core substance. While the essential values of honesty, fairness, responsibility, and trust remain the immutable pillars of the global academic

community, the emergence of Generative AI necessitates the development of entirely new pedagogical instruments and regulatory mechanisms to preserve these values in daily practice.

The comparative analysis reveals a diverse landscape of adaptation: the United States serves as a model for agile but fragmented institutional experimentation, where the lack of centralized mandates fosters innovation at the cost of consistency. In contrast, Europe demonstrates a trajectory toward stronger regulatory alignment, driven by the ethical imperatives of the EU AI Act, which prioritizes human agency and systemic transparency. For Ukraine, the situation is uniquely complex, as the country must navigate the transition toward European standards and clear legal frameworks while simultaneously managing the implementation asymmetries caused by the exceptional constraints of wartime disruption.

Despite these regional differences, a significant global convergence is evident: the traditional «ban - and - detect» paradigm is no longer viable in an era of sophisticated large language models. The academy is moving toward a more nuanced «declare - and - verify» framework, where academic integrity is conceptualized as a model of accountable human-AI collaboration. In this new reality, the strategic objective for higher education institutions - and particularly for technical universities like Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute - is not the futile pursuit of technological prohibition, but rather the intentional redesign of educational processes.

This redesign must prioritize assessment formats that are inherently resilient to invisible substitution, focusing on the transparency of the creative process and the verification of individual cognitive contribution. Ultimately, by integrating AI literacy as a core competency and shifting the focus from the final linguistic product to the integrity of the underlying intellectual journey, universities can secure the long-term value of academic qualifications and sustain the necessary trust between the institution, the student, and the global professional market.

BIBLIOGRAPHY

1. Bearman M., Ajjawi R. Learning to work with the black box: Pedagogy for a world with generative AI. *British Journal of Educational Technology*. 2023. Vol. 54, No. 5. P. 1160–1173. DOI: <https://doi.org/10.1111/bjet.13337>
2. Curtis G. J. Academic Integrity in the Age of Artificial Intelligence. *Journal of Academic Ethics*. 2024. Vol. 22, No. 1. P. 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10805-023-09489-y>
3. Dawson P. Defending Assessment Security in a Digital World: Preventing E-Cheating and Supporting Academic Integrity in Higher Education. London: Routledge, 2024. 182 p.
4. Eaton S. E. Plagiarism in Higher Education: Tackling Academic Integrity Management. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2021. 232 p.
5. EU AI Act: first regulation on artificial intelligence. European Commission. 2024. URL: <https://www.europarl.europa.eu/news/en/headlines/society/20230601STO93804/> (дата звернення: 11.03.2026).
6. Fishman T. The Fundamental Values of Academic Integrity. 3rd ed. Clemson: ICAI, 2023. 36 p.

7. Fullan M., Jantz C. *The Digital Frontier: Generative AI and the Future of Learning*. New York: Corwin Press, 2024. 216 p.
8. Lodge J. M., Howard S., Bearman M. Assessment redirected: Sparks, chatbots and generative AI. *Assessment & Evaluation in Higher Education*. 2023. Vol. 48, No. 8. P. 1350–1362. DOI: <https://doi.org/10.1080/02602938.2023.2234621>
9. Mollick E. *Co-Intelligence: Living and Working with AI*. New York: Portfolio/Penguin, 2024. 256 p.
10. Mousavi A., Gherghel C. Generative AI in Higher Education: The Good, the Bad, and the Ethical. *Journal of Interactive Learning Research*. 2024. Vol. 35, No. 1. P. 110–128.
11. Sabzalieva E., Cassiano N. *ChatGPT and Artificial Intelligence in Higher Education: Quick Start Guide*. Paris: UNESCO, 2023. 18 p.
12. Selwyn N. *Education in the Age of Artificial Intelligence*. Cambridge: Polity Press, 2024. 190 p.
13. Sharples M. Towards an ethics of AI in education: Principles, challenges, and opportunities. *International Journal of Educational Technology in Higher Education*. 2023. Vol. 20, No. 1. P. 60–75. DOI: <https://doi.org/10.1186/s41239-023-00411-y>

REFERENCES

1. Bearman M., Ajajwi R. (2023) Learning to work with the black box: Pedagogy for a world with generative AI, *British Journal of Educational Technology*, Vol. 54, No. 5, pp. 1160–1173. DOI: <https://doi.org/10.1111/bjet.13337>
2. Curtis G. J. (2024) Academic Integrity in the Age of Artificial Intelligence, *Journal of Academic Ethics*, Vol. 22, No. 1, pp. 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10805-023-09489-y>
3. Dawson P. (2024) *Defending Assessment Security in a Digital World: Preventing E-Cheating and Supporting Academic Integrity in Higher Education*, London: Routledge, 182 p.
4. Eaton S. E. (2021) *Plagiarism in Higher Education: Tackling Academic Integrity Management*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 232 p.
5. EU AI Act: first regulation on artificial intelligence (2024) European Commission. Available at: <https://www.europarl.europa.eu/news/en/headlines/society/20230601STO93804/> (Accessed: 11.03.2026).
6. Fishman T. (2023) *The Fundamental Values of Academic Integrity*, 3rd ed. Clemson: ICAI, 36 p.
7. Fullan M., Jantz C. (2024) *The Digital Frontier: Generative AI and the Future of Learning*, New York: Corwin Press, 216 p.
8. Lodge J. M., Howard S., Bearman M. (2023) Assessment redirected: Sparks, chatbots and generative AI, *Assessment & Evaluation in Higher Education*, Vol. 48, No. 8, pp. 1350–1362. DOI: <https://doi.org/10.1080/02602938.2023.2234621>
9. Mollick E. (2024) *Co-Intelligence: Living and Working with AI*, New York: Portfolio/Penguin, 256 p.
10. Mousavi A., Gherghel C. (2024) Generative AI in Higher Education: The Good, the Bad, and the Ethical, *Journal of Interactive Learning Research*, Vol. 35, No. 1, pp. 110–128.
11. Sabzalieva E., Cassiano N. (2023) *ChatGPT and Artificial Intelligence in Higher Education: Quick Start Guide*, Paris: UNESCO, 18 p.
12. Selwyn N. (2024) *Education in the Age of Artificial Intelligence*, Cambridge: Polity Press, 190 p.
13. Sharples M. (2023) Towards an ethics of AI in education: Principles, challenges, and opportunities, *International Journal of Educational Technology in Higher Education*, Vol. 20, No. 1, pp. 60–75. DOI: <https://doi.org/10.1186/s41239-023-00411-y>

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)



УДК 811.133.1'06'36'22

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-62>**Олена ХАРИТОНОВА,***orcid.org/0000-0002-6693-9366**старший викладач кафедри романо-германської філології та зарубіжної літератури
Донецького національного університету імені Василя Стуса
(Вінниця, Україна) o.kharitonova@donnu.edu.ua*

ТЕОРЕТИЧНІ ТА СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІТИЗМУ В ГРАМАТИЧНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ

Дослідження присвячено комплексному аналізу аналітизму як домінантної риси французької мовної системи. У роботі розглядається дихотомія традиційного та семіотичного підходів до визначення аналітичного ладу мови. Традиційний підхід аналізує аналітизм через незмінність морфологічної структури слова та винесення граматичного значення за його межі, тоді як семіотична концепція (зокрема за Ш. Баллі) розглядає це явище як прагнення до ідеальної симетрії між означальним та означуваним.

Особлива увага приділяється природі аналітичних форм як специфічних мовних одиниць, що функціонують на межі морфології та синтаксису. Автор детально аналізує механізми формування АФ, де поєднання службового (допоміжного) та знаменного компонентів створює єдину словоформу. В роботі розкрито проблему «преморфологічної зони» – перехідного етапу, де вільні словосполучення поступово граматикуються та набувають ознак цілісних морфологічних одиниць.

У дослідженні визначено критерії допоміжності слів, зокрема процес їхньої повної або часткової десемантизації. Проаналізовано погляди провідних лінгвістів (Ш. Баллі, Е. Бенвеніста, Л. Теньєра, Г. Гійома, Ж. Дамурета та Е. Пісона) на класифікацію аналітичних засобів у системі дієслова (складні часи, пасив, герундій, модальність) та імені (артиклеві та прийменникові конструкції).

Наукова новизна полягає у систематизації суперечливих поглядів на межі слова у французькій мові та обґрунтуванні ідіоматичного статусу аналітичних форм. Доведено, що встановлення чіткої межі між аналітичною словоформою та аналітичним членом речення є об'єктивно складним завданням через динамічну природу французької граматики.

Результати дослідження підтверджують, що аналітизм французької мови не є статичним станом, а є процесом постійної взаємодії лексичного та граматичного рівнів. Робота має теоретичне значення для фахівців з романської філології, загального мовознавства та теорії перекладу, оскільки пропонує інструментарій для ідентифікації та класифікації складних граматичних комплексів.

Ключові слова: аналітизм, аналітична форма, семіотична симетрія, граматикалізація, допоміжне слово, преморфологічна зона, десемантизація, французька мова, межі слова.

Olena KHARYTONOVA,*orcid.org/0000-0002-6693-9366**Senior Lecturer at the Department of Romance and Germanic Philology and World Literature
Vasyl Stus Donetsk National University
(Vinnytsia, Ukraine) o.kharitonova@donnu.edu.ua*

THEORETICAL AND SEMIOTIC ASPECTS OF ANALYTISM IN THE GRAMMATICAL SYSTEM OF THE MODERN FRENCH LANGUAGE

The study is devoted to a comprehensive analysis of analytism as a dominant feature of the French linguistic system. The paper examines the dichotomy between traditional and semiotic approaches to defining the analytical structure of a language. While the traditional approach analyzes analytism through the invariability of the word's morphological structure and the externalization of grammatical meaning, the semiotic concept (particularly according to Ch. Bally) views this phenomenon as a pursuit of ideal symmetry between the signifier and the signified.

Particular attention is paid to the nature of analytical forms (AF) as specific linguistic units operating at the intersection of morphology and syntax. The author provides a detailed analysis of the mechanisms behind AF formation, where the combination of an auxiliary (functional) and a lexical component creates a single word-form. The study explores the problem of the "pre-morphological zone" – a transitional stage where free phrases gradually undergo grammaticalization and acquire the characteristics of integral morphological units.

The research defines criteria for word auxiliary status, specifically the process of their full or partial desemantization. It analyzes the perspectives of leading linguists (Ch. Bally, É. Benveniste, L. Tesnière, G. Guillaume, J. Damourette, and É. Pichon) on the classification of analytical tools within the verbal system (compound tenses, passive voice, gerund, modality) and the nominal system (article and prepositional constructions).

The scientific novelty lies in the systematization of conflicting views on word boundaries in French and the substantiation of the idiomatic status of analytical forms. It is proven that establishing a clear boundary between an analytical word-form and an analytical sentence element is an objectively complex task due to the dynamic nature of French grammar. The results confirm that French analytism is not a static state but a process of constant interaction between lexical and grammatical levels. The work holds theoretical significance for specialists in Romance philology, general linguistics, and translation theory, as it offers a toolkit for the identification and classification of complex grammatical structures.

Key words: *analytism, analytical form, semiotic symmetry, grammaticalization, auxiliary word, pre-morphological zone, desemantization, French language, word boundaries.*

Постановка проблеми. Проблема аналітизму залишається однією з найбільш дискусійних у сучасному романському мовознавстві, оскільки вона безпосередньо пов'язана з фундаментальним питанням лінгвістики – визначенням меж слова. У французькій мові, де граматичні значення часто виражаються поза межами самого слова (за допомогою службових слів, порядку слів або інтонації), розмежування морфологічних одиниць і синтаксичних сполучень набуває особливої гостроти. Дослідження аналітичних форм (АФ) дозволяє глибше зрозуміти механізми мовної асиметрії, де сполучення двох елементів функціонує як єдина граматична одиниця.

Мета статті полягає у комплексному аналізі природи аналітизму французької мови, виявленні критеріїв формування аналітичних словоформ та дослідженні взаємодії лексичних і граматичних значень у межах цих структур.

Предметом дослідження є граматичні категорії французької мови (час, активний і пасивний стан дієслова, герундій, ступені порівняння), що реалізуються через аналітичні конструкції, а також теоретичні підходи до їх класифікації – від традиційних до семіотичних.

Робота базується на концепціях провідних лінгвістів, зокрема Шарля Баллі, який розглядав аналітизм крізь призму мовної симетрії, а також на працях дослідників, що вивчали процеси десемантизації допоміжних елементів (Л. Теньєр, Г. Гійом, Е. Бенвеніст). В українському науковому просторі ці питання розроблялися в контексті типології романських мов та теорії перекладу (О. О. Чередниченко, В. Г. Матвійшин).

Наукова новизна зумовлена необхідністю систематизації «преморфологічних» явищ – конструкцій, що перебувають на периферії між синтаксисом і морфологією, та встановленням їхнього ідіоматичного статусу в системі сучасної французької мови.

Аналіз досліджень. Теоретичний огляд вивчення аналітизму у французькій та вітчизняній філології. В українському мовознавстві дослідження аналітизму традиційно розглядається в межах порівняльно-типологічного мовознавства та романської філології. Ключова увага приділя-

ється механізмам граматикалізації, структурі аналітичної форми та специфіці перекладу французьких аналітичних конструкцій українською мовою. Одним із найавторитетніших дослідників є Олександр Чередниченко, який аналізує аналітизм крізь призму міжмовної комунікації. Він наголошує на тому, що французька мова за своєю природою є послідовно аналітичною, що створює специфічні виклики при відтворенні її значень у синтетичних мовах (як-от українська). Він зазначає, що «у французькій мові, на відміну від української, граматичне значення слова часто виноситься за його межі й зосереджується в службових словах (артиклях, прийменниках, допоміжних дієсловах), що визначає високий ступінь аналітизму її будови». (Чередниченко, 2007: 45)

Володимир Матвійшин зосереджувався на зіставній стилістиці та типології. Його праці допомагають зрозуміти, як аналітичні форми дієслова взаємодіють із контекстом. Зокрема, він відзначає, що «аналітизм французького дієслова виявляється не лише в системі складних часів, а й у широкому використанні дієслівно-іменних перифраз, які замінюють прості дієслівні форми для уточнення аспектуальних відтінків дії». (Матвійшин, 1989:112)

Костянтин Тищенко розглядав ці питання у ширшому контексті метатеорії мовознавства, аналізуючи еволюцію мовних систем від синтетизму до аналітизму. Його концепція лінгвістичних змістів дозволяє трактувати аналітичну форму як результат економізації мовних засобів. «Еволюція морфологічних систем світу свідчить про поступовий перехід від синтетичних типів мов до аналітичних як більш економних і функціонально доцільних. В аналітизмі граматичне значення виокремлюється в самостійний оператор, що дозволяє мові оперувати обмеженою кількістю службових елементів для вираження безкрайньої множини логічних відношень». (Тищенко, 2000:142)

Теоретичний фундамент вивчення аналітизму у французькій лінгвістиці будується на розмежуванні плану вираження та плану змісту, а також на аналізі процесів граматикалізації допоміжних елементів.

Шарль Баллі, автор семіотичної концепції, розглядав аналітизм як вияв мовної симетрії, де існує

взаємно однозначна відповідність між означальним і означуваним. На його думку, ідеальний аналітизм – це моносемія та лінійність. «Le synthèse consiste à mélanger ce qui doit être distingué et à séparer ce qui doit être joint». («Синтез полягає в тому, щоб змішувати те, що належить розрізняти, і роз'єднувати те, що має бути з'єднане») (Bally, 1944: 204)

Еміль Бенвеніст досліджував природу допоміжних дієслів та їх роль у створенні нових граматичних категорій. Він виокремлював допоміжні елементи часу, пасивного і активного стану дієслова, вказуючи на специфічний статус дієслова *avoir*. «L'auxiliation verbale constitue ainsi une forme de périphrase qui, à l'intérieur du système, remplit une fonction grammaticale unitaire. Dans la structure "avoir + participe", le verbe *avoir* perd sa valeur de possession pour devenir un simple exposant de temporalité, créant une solidarité nouvelle entre l'auxiliaire et l'auxilié.» («Дієслівна допоміжність (auxiliation), таким чином, становить форму перифразу, яка всередині системи виконує єдину граматичну функцію. У структурі "avoir + дієприкметник" дієслово *avoir* втрачає своє значення володіння, щоб стати простим показником часовості, створюючи нову солідарність між допоміжним словом (auxiliaire) та частиною, що додається (auxilié).») (Benveniste, 1966:356)

Люсьєн Теньєр та Моріс Рат зосереджувалися на ієрархії компонентів в аналітичній формі, де допоміжне слово (auxiliaire) є носієм граматичного значення, а значуща частина (auxilié) – лексичного. Наведемо цитату Люсьєна Теньєра, яка пояснює його погляд на роль допоміжних елементів у реченні та концепцію «вузлів» (nœuds), що є фундаментальною для розуміння структури аналітичних форм: «Le mot auxiliaire n'est au fond qu'un morphème libéré de la solidarité du mot et devenu indépendant. Son rôle est de transférer les catégories grammaticales d'un mot à un autre, ou de les préciser, sans pour autant briser l'unité structurelle de la phrase. Dans l'ordre structural, l'auxiliaire et le plein verbe ne forment qu'un seul et unique nœud.» («Допоміжне слово, за своєю суттю, є лише морфемою, звільненою від солідарності зі словом, що стала незалежною. Його роль полягає в тому, щоб переносити граматичні категорії від одного слова до іншого або уточнювати їх, не руйнуючи при цьому структурної єдності речення. У структурному порядку допоміжне слово та повнозначне дієслово утворюють єдиний вузол.») (Tesièrre, 1959:52) Теньєр пропонує революційний погляд на допоміжні слова (*avoir*; *être*, *faire*), розглядаючи їх як морфеми, що «втекли» з-під оболонки слова, але збе-

регли свою суто граматичну функцію. Він доводить, що попри графічну роздільність (*il a chanté*), з точки зору синтаксису – це одна одиниця, один центр тяжіння в реченні і підкреслює, що допоміжний елемент не додає лексичного змісту, а лише обслуговує граматичні потреби повнозначного слова.

Виклад основного матеріалу. Дослідження граматичного ладу французької мови неминує постає перед проблемою визначення природи її аналітизму. В сучасній лінгвістиці виокремлюють два магістральні підходи до розуміння цього явища: традиційний та семіотичний.

Традиційне розуміння базується на особливостях плану вираження граматичних значень. У межах цього підходу аналітизм трактується через два засадничі явища:

Незмінність морфологічної структури слова. Граматичні значення локалізуються не в самому слові, а поза ним – у службових словах, контекстуальному оточенні або фіксованому порядку слів. Яскравим прикладом є синтаксична форма іменника, що детермінується не відмінковими закінченнями (як у синтетичних мовах), а прийменниками та позицією в реченні. Наприклад, *Le livre de Pierre* – (Книга П'єра). Прийменник *de* тут виконує функцію українського родового відмінка, вказуючи на належність. Слово *Pierre* не отримує жодних флексій (закінчень), на відміну від українського *П'єра*. Я даю книгу П'єру – *Je donne le livre à Pierre*. Прийменник *à* маркує адресата дії, виконуючи функцію давального відмінка. Знову ж таки, граматичне значення передається зовнішнім оператором (прийменником), а не морфологічною зміною слова. Він розмовляє з П'єром – *Il parle avec Pierre*. Прийменник *avec* передає значення орудного відмінка.

Членованість словоформи. Аналітизм виявляється у створенні форм, що складаються з кількох окремих елементів, які, проте, функціонують як єдине ціле. Це характерно для категорій часу, стану та герундія. *J'ai écrit* (Я написав). *La lettre est lue* (Лист прочитаний / Лист читається). *En chantant* (Співаючи).

Семіотична концепція, розвинута Шарлем Баллі, ґрунтується на кореляції плану вираження та плану змісту. Баллі ототожнював аналітизм із мовною симетрією – наявністю взаємно однозначних відносин (*rapports biunivoques*) між означальним та означуваним. У цьому контексті симетрія проявляється у лінійності (синтагматика) та моносемії (парадигматика). Лінійність передбачає, що елементи повідомлення розташовуються в ланцюжок один за одним, без розривів і накладань.

У фразях типу «*Il ne le lui dit pas*» (Він йому цього не каже) ми бачимо чітку лінійну послідовність автономних знаків: *Il* (суб'єкт) → *ne* (заперечення1) → *le* (прямий додаток) → *lui* (непрямий додаток) → *dit* (дія) → *pas* (заперечення2). Кожне поняття займає своє окреме місце в лінійному ланцюжку.

Баллі вважав, що аналітизм є лінійним, тоді як синтетизм часто порушує цей порядок через дистаксію (розрив зв'язків). Моносемія – це принцип «один знак – одне значення». У синтетичних мовах одна морфема часто є кумулятивною (полісемічною), тобто передає кілька значень одночасно. Аналітизм прагне розділити ці значення. Розглянемо французьку форму жін. роду множини *grandes*. Хоча на письмі це одне слово, семіотично воно розпадається на окремі знаки: *grand* – лексичне значення (великий); *-e* – граматичний знак жіночого роду; *-s* – граматичний знак множини. Тут кожна одиниця змісту має свій окремий матеріальний виразник. Це і є моносемія в розумінні Баллі. Синтетизм розглядається як девіація від симетрії, що включає дистаксію (порушення лінійності) та полісемію. Цікаво, що одна й та сама форма може кваліфікуватися по-різному: форма *grandes* є синтетичною з традиційної точки зору, але аналітичною за Баллі, оскільки кожному значенню відповідає окремий знак (*-e* – жін. рід, *-s* – множина).

Природа та функціональні особливості аналітичних форм. Аналітична форма є специфічною лінгвістичною одиницею, що представляє собою «переривчасту морфему». Це поєднання двох елементів, яке, попри зовнішню схожість із вільним словосполученням, виконує функцію цілісної словоформи.

Структура аналітичних форм складається з двох компонентів: допоміжне слово (*auxilient*): носій граматичних категорій та знаменна частина (*auxilié*): носій лексичного значення. Важливо розрізняти ідіоматичні та неідіоматичні аналітичні форми. Ідіоматична аналітична форма – це таке стійке поєднання службового (допоміжного) слова та знаменного слова, при якому загальне граматичне значення всієї конструкції не дорівнює сумі значень її частин. У лінгвістиці ідіоматичність вважається одним із найважливіших критеріїв того, що перед нами не просто вільне словосполучення (синтаксис), а цілісна морфологічна одиниця (словоформа). Неідіоматична аналітична форма – це таке поєднання службового та знаменного слів, значення якого є прозорим і дорівнює сумі значень його компонентів.

В ідіоматичних формах (наприклад, *passé composé*) значення цілого не виводиться безпосе-

редньо із сум значень частин. Так, дієслово *avoir* у формі *ils ont tué* втрачає значення володіння, перетворюючись на маркер минулого часу активного стану. Натомість у неідіоматичних конструкціях (*se laver*) значення є сумою компонентів, що спонукає деяких дослідників виключати їх зі складу аналітичних форм.

Критерії граматикалізації та проблема меж слова. Однією з найскладніших проблем є визначення критеріїв «допоміжності». Серед ключових ознак науковці виділяють: зміну семантики елемента (десемантизація допоміжного дієслова є фундаментальним маркером: наприклад, зміна значення *venir* у конструкціях *venir de faire* та *venir faire*); спроможність до самовживання. Дамурет і Пішон вважають ознакою повної граматикалізації можливість вживання слова з самим собою (*Il a eu, Il vient de venir*); ступінь злиття – хоча всередину аналітичної форми можуть вклинюватися прислівники (*Il a beaucoup fait*) або займенники (*Il se le permet*), існує жорстка неможливість перестановки компонентів.

Проблема аналітичної форми тісно пов'язана з питанням меж слова у французькій мові. Фонетичні, семантичні та структурні критерії часто виявляються недостатніми для чіткої делімітації. Це призвело до появи концепції «преморфологічної зони» – широкого спектру конструкцій між синтаксисом і морфологією, які перебувають на різних етапах морфологізації.

Інвентар аналітичних засобів у сучасній французькій мові. Система французького аналітизму не обмежується лише дієсловом, хоча саме в цій сфері дискусії є найбільш гострими. До основного корпусу аналітичних форм відносять дієслівні форми: складні часи (*il a fait*), пасивний стан (*il est aimé*), іммедіатні часи (*il va faire*), герундій (*en marchant*); іменникові комплекси: сполучення іменника з артиклем (*la table*) або детермінативами (*ma table*), а також прийменникові конструкції; ад'єктивні форми: ступені порівняння (*plus grand*).

Різні наукові школи по-різному визначають межі цього інвентарю. Е. Бенвеніст розрізняв допоміжні елементи часу, стану та способу, тоді як А. Боннар відносив до «*auxiliaires*» навіть широкі перифрази типу *être en train de*.

Аналітизм французької мови є системним явищем, що пронизує всі рівні граматики. Основним суперечливим моментом залишається розмежування аналітичної словоформи та аналітичного члена речення. Відсутність єдиного критерію «допоміжності» підтверджує динамічний характер французької мовної системи, де межа між мор-

фологією та синтаксисом є не лінією, а об'ємною функціональною зоною.

Висновки. У результаті проведеного дослідження теоретичних аспектів аналітизму у французькій мові було встановлено, що аналітизм французької мови слід розглядати у двох площинах: традиційній (вираження значень поза словом за допомогою службових елементів та порядку слів) та семіотичній (прагнення до симетрії між означальним та означуваним). Якщо традиційний підхід акцентує на структурі словоформи, то семіотичний (за Ш. Баллі) визначає аналітизм як ідеал мовної лінійності та моносемії. Доведено, що аналітична форма є особливою одиницею мови – «переривчастою морфемою». Вона поєднує допоміжне слово (носії граматичного значення) та знаменну частину (носії лексичного значення). Головною ознакою сформованої аналітичної форми є її ідіоматичність, при якій загальне граматичне значення конструкції не дорівнює сумі значень її компонентів. Виявлено, що основним маркером перетворення вільного словосполучення на аналітичну форму є десемантизація допоміжного дієслова. Ступінь втрати лексичного значення дозволяє розмежувати чисті граматичні форми (наприклад, складні часи з

avoir/être) та перифрастичні конструкції, що перебувають на стадії формування. Найвищим ступенем граматикалізації вважається здатність допоміжного слова поєднуватися з самим собою (явище «самовживання»). Дослідження показало, що у французькій мові практично неможливо провести чітку лінію між морфологією та синтаксисом. Існує широка преморфологічна зона, де розташовані конструкції, які вже перестали бути вільними сполученнями, але ще не стали цілісними словами. Це зумовлює відсутність єдиної думки серед лінгвістів щодо інвентаря аналітичної форми: від вузького кола дієслівних часів до широкого включення артиклевих сполук та модальних перифраз. Аналітизм не є ізольованим явищем дієслівної системи; він пронизує всі рівні мови, включаючи іменникову сферу (детермінація артиклем) та ад'єктивну (ступені порівняння). Це підтверджує загальну тенденцію еволюції французької мови до розчленування мовного знака.

Отримані результати демонструють, що для коректного аналізу та перекладу французьких текстів необхідно враховувати функціональну єдність аналітичних комплексів, не розглядаючи їх як просту суму окремих слів, а сприймаючи як цілісні граматичні системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Череди́ченко О. І. Про мову і переклад : монографія. Київ : Либідь, 2007. 248 с.
2. Матвіїшин В. Г. Зіставна стилістика французької та української мов : навч. посіб. Київ : Вища школа, 1989. 232 с.
3. Тищенко К. М. Метатеорія мовознавства. Київ : Основи, 2000. 350 с.
4. Bally Ch. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : Francke, 1944. 440 p.
5. Benveniste É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966. Vol. 1. 356 p.
6. Tesnière L. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksieck, 1959. 670 p.
7. Dauzat A. *Le génie de la langue française*. Paris : Payot, 1944. 350 p.
8. Damourette J., Pichon É. *Des mots à la pensée : Essai de grammaire de la langue française*. Paris : d'Artrey, 1911–1940. 7 vol. (Collection des linguistes contemporains).
9. Guillaume G. *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. Paris : Champion, 1929. 134 p.

REFERENCES

1. Cherednychenko, O. I. (2007) *Pro movu i pereklad: monohrafiia* [About language and translation: monograph] Lybid, Kyiv, 248. [in Ukrainian].
2. Matviishyn, V. H. (1989) *Zistavna stylistyka frantsuzkoi ta ukrainskoi mov* [Contrastive stylistics of French and Ukrainian languages] : navch. posib. Vyshcha shkola, Kyiv , 232. [in Ukrainian].
3. Tyshchenko, K. M. (2000) *Metateoriia movoznavstva* [Metatheory of linguistics] Osnovy, Kyiv, 350. [in Ukrainian].
4. Bally, Ch. (1944) *Linguistique générale et linguistique française* [General linguistics and French linguistics] Francke, Berne, 440. [in French].
5. Benveniste, É. (1966) *Problèmes de linguistique générale* [Problems of general linguistics] Gallimard, Paris, Vol. 1, 356. [in French].
6. Tesnière, L. (1959) *Éléments de syntaxe structurale* [Elements of structural syntax] Klincksieck, Paris, 670. [in French].
7. Dauzat, A. (1944) *Le génie de la langue française* [The genius of the French language] Payot, Paris, 350. [in French].
8. Damourette, J., Pichon, É. (1911–1940) *Des mots à la pensée : Essai de grammaire de la langue française* [From words to thought: Essay on the grammar of the French language] d'Artrey, Paris, 7 vol. [in French].
9. Guillaume, G. (1929) *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* [Time and verb. Theory of aspects, modes and tenses] Champion, Paris, 134. [in French].

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 ШЕБУНЯЄВ,

orcid.org/0009-0006-6638-2832

*аспірант кафедри східної і слов'янської філології
Київського національного лінгвістичного університету
(Київ, Україна) oleksii.shebuniaiev@knl.u.edu.ua*

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ ТУРЕЦЬКОГО БІЗНЕС-ДИСКУРСУ

Ця стаття присвячена комплексному дослідженню теоретичних основ формування турецького бізнес-дискурсу та його перекладу в міжкультурному контексті, з особливим акцентом на турецько-українські лінгвістичні взаємодії. Аналіз спирається на постструктуралістські, прагматичні та критичні підходи до дискурсу, розглядаючи його як соціальну практику, що формує економічні, соціальні та культурні реалії. Турецький бізнес-дискурс концептуалізується як гібридна система, що синтезує традиційні елементи (формальність, ієрархічність, ввічливість) із сучасними глобалізованими формами, такими як англіцизми, структурованість, дотримання норм та правил. Досліджено еволюцію дискурсу від османського періоду до сучасності, під впливом реформ Ататюрка, глобалізації та цифровізації. На основі теорій еквівалентності та функціоналізму проаналізовано стратегії перекладу, включаючи калькування, адаптацію та описовий підхід, з детальними прикладами двостороннього перекладу між турецькою та українською мовами. Особливу увагу приділено викликам, пов'язаним із термінологічною узгодженістю, культурною адаптацією, впливом цифрових жанрів і обмеженнями машинного перекладу. Проаналізовано практичні прийоми: розробка спеціалізованих глосаріїв, використання комп'ютерно-допоміжних систем перекладу (CAT), інтеграція штучного інтелекту (AI) та тренінги для перекладачів з культурної компетенції. Висновки підкреслюють необхідність мультидисциплінарного підходу до перекладу для забезпечення його ефективності в глобалізованому бізнес-середовищі. Перспективи подальших досліджень охоплюють аналіз різних жанрів бізнес-дискурсу, стандартизацію перекладацьких практик, вплив AI на бізнес-комунікацію, вивчення перекладу в умовах синхронної комунікації, а також порівняння турецького бізнес-дискурсу з іншими культурними моделями.

Ключові слова: бізнес-дискурс, переклад, культурна адаптація, термінологія, глобалізація, турецька і українська мови, цифровізація і штучний інтелект.

Oleksii SHEBUNIAIEV,

orcid.org/0009-0006-6638-2832

*PhD student at the Department of Oriental and Slavic Philology
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) oleksii.shebuniaiev@knl.u.edu.ua*

THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE FORMATION AND TRANSLATION OF TURKISH BUSINESS DISCOURSE

This article presents an in-depth exploration of the theoretical foundations governing the formation of Turkish business discourse and its translation within an intercultural framework, with a particular focus on Turkish-Ukrainian linguistic interactions. The analysis draws on poststructuralist, pragmatic and critical discourse theories, conceptualizing discourse as a social practice that shapes economic, social, and cultural realities. Turkish business discourse is defined as a hybrid system integrating traditional elements (formality, hierarchy, politeness) with modern globalized forms, such as structuredness, adherence to norms and rules, anglicisms. The study traces the discourse's evolution from the Ottoman period to the present, influenced by Atatürk's reforms, globalization, and digitalization. Grounded in equivalence theory and functionalism, translation strategies – including calquing, adaptation and descriptive methods – are analyzed, supported by detailed examples of bidirectional translations between Turkish and Ukrainian. Particular attention is given to challenges related to terminological consistency, cultural adaptation, the impact of digital genres, and limitations of machine translation. Practical solutions include developing specialized glossaries, employing computer-assisted translation (CAT) tools, integrating artificial intelligence (AI), and conducting cultural competence training for translators. The conclusions underscore the need for a multidisciplinary approach to ensure translation efficacy in a globalized business environment. Future research directions include the analysis of different business-discourse genres, standardization of translation practices, the impact of AI on business communication and the study of translation in synchronous communication, along with a comparative analysis of Turkish business discourse and other cultural models.

Key words: business discourse, translation, cultural adaptation, terminology, globalization, Turkish and Ukrainian languages, digitalization and artificial intelligence.

Постановка проблеми. У сучасному глобалізованому світі бізнес-комунікація є критично важливим інструментом для подолання культурних і лінгвістичних бар'єрів, що визначають успіх міжнародних економічних відносин (Bargiela-Chiappini & Nickerson, 2007). Турецький бізнес-дискурс як продукт історичних трансформацій і культурного синтезу, становить унікальний об'єкт дослідження, поєднуючи османські традиції формальності та ієрархічності із сучасними стандартами глобалізації. За постструктуралістським підходом М. Фуко (1972), дискурс є соціальною практикою, що конструює структури влади та знання в економічному контексті. Переклад такого дискурсу в український лінгвістичний простір, позначений пострадянською спадщиною та європейською інтеграцією, вимагає глибокого теоретичного осмислення для мінімізації семантичних і прагматичних втрат (Bayar, 2007). Актуальність теми зумовлена інтенсифікацією турецько-українських економічних і культурних зв'язків. Неточний переклад може спричинити міжкультурні непорозуміння, мати негативний вплив на партнерські бізнес-відносини та навіть призвести до економічних втрат. Мета дослідження – систематизувати теоретичні засади формування турецького бізнес-дискурсу та розробити стратегії його перекладу українською мовою, з акцентом на двосторонній переклад. Об'єкт дослідження – турецький бізнес-дискурс як лінгвокультурна система; предмет дослідження – процеси його формування, еволюції та перекладу в український контекст. Методи включають дискурс-аналіз, компаративний аналіз, перекладацькі стратегії та прагматичний аналіз прикладів. Структура статті охоплює огляд літератури, теоретичні основи, історичний розвиток, лінгвістичні та культурні аспекти, детальний аналіз прикладів перекладу, принципи перекладу, виклики, практичні рекомендації, висновки та перспективи подальших досліджень.

Аналіз актуальних досліджень. Теоретична основа дискурсу закладена в працях М. Фуко (1972), який розглядає його як систему соціальних практик, що генерують знання та владу, та Т. ван Дейка (1997), який акцентує його комунікативну природу. Н. Ферклаф (1992) у рамках критичного дискурс-аналізу (CDA) висвітлює взаємозв'язок мови з соціальними структурами, що є ключовим для аналізу бізнес-комунікації (Bargiela-Chiappini & Nickerson, 2007). У турецькому контексті І. Ердоган (2013) досліджує комунікацію як соціально зумовлений процес, вплив культури на ділову комунікацію, тоді як М.К. Козан (2002) аналізує стратегії переговорів, підкреслюючи

прагматичну гнучкість. Еволюція турецької мови детально описана в працях Б. Льюїса (2002) та А. Гьоксел і С. Керслейк (2005), які наголошують на реформах Ататюрка та впливі глобалізації. Українські дослідники, зокрема Н.В. Пожарська, Л.М. Киричук і В.М. Юшак (2025), звертають увагу на основні лексико-семантичні труднощі перекладу ділової документації – гібридність українського бізнес-дискурсу, що поєднує пострадянську формальність із західними впливами. Теорії перекладу представлені концепцією еквівалентності (Nida & Taber, 1982) та функціонально-комунікативним підходом (Reiss & Vermeer, 1984), які акцентують збереження змісту та адаптацію до цільової культури. Інші автори, як-от М. Баяр (2007), фокусуються на практичних аспектах перекладу, «лояльності» або точному відтворенню, що є необхідним для бізнес-перекладів, а Є.О. Старусєва (2020) висвітлює проблеми перекладу в українському контексті. Прогалина в літературі стосується браку комплексних досліджень турецько-українського перекладу бізнес-дискурсу, що обґрунтовує актуальність цього дослідження.

Виклад основного матеріалу.

Концепція дискурсу

Дискурс у сучасній лінгвістиці концептуалізується як когерентна система текстів і висловлювань, що функціонує в соціальному контексті (ван Дейк, 1997). Постструктуралістський підхід М. Фуко (1972) розглядає дискурс як механізм конструювання соціальних реалій і владних відносин, тоді як Н. Ферклаф (1992) наголошує на його інтерактивній природі, де мовні акти відтворюють або трансформують соціальні структури. У бізнес-контексті дискурс охоплює широкий спектр комунікативних практик – від переговорів і контрактів до корпоративних листів і звітів, де прагматичні елементи, такі як наміри, ролі учасників і культурні норми, відіграють визначальну роль (Bargiela-Chiappini & Nickerson, 2007). Глобалізація сприяє гібридизації дискурсу, інтегруючи багатомовні елементи та запозичення, що вимагає адаптивних стратегій перекладу, як передбачено скопос-теорією (Reiss & Vermeer, 1984). У контексті турецько-українського перекладу важливо враховувати як лінгвістичні, так і соціокультурні аспекти, щоб забезпечити функціональну еквівалентність і збереження прагматичних функцій.

Концепція бізнес-дискурсу

Бізнес-дискурс визначається як інституціоналізована система текстів і висловлювань, що опосередковують економічні та соціальні процеси в діловій сфері (Bargiela-Chiappini & Nickerson, 2007). У Туреччині він характеризується синтезом тради-

ційних форм (наприклад, ввічливі звернення *Sayın, lütfen*) і сучасної термінології (*yönetmek* – керувати, *strateji* – стратегія) (Ердоган, 2013). Для бізнес-дискурсу характерними можуть бути субдомени, такі як маркетинг, фінанси, управління та логістика, що зумовлені економічною та культурною специфікою. Цифровізація трансформує дискурс, сприяючи стислості та адаптації до форматів електронної пошти, соціальних мереж і месенджерів (Koester, 2010). У турецькому контексті це виявляється у спрощенні синтаксису та інтеграції англіцизмів, що ускладнює переклад у культури з іншими комунікативними нормами, як-от українська.

Історичний розвиток турецького бізнес-дискурсу

Формування турецького бізнес-дискурсу бере початок в османський період, коли ділова комунікація базувалася на арабській і перській лексиці, що відображала високий ступінь формальності та ієрархічності (Lewis, 2002). Реформи Мустафи Кемалю Ататюрка у 1920-х роках, зокрема перехід на латинську абетку та спрощення мови, радикально змінили структуру ділового мовлення, замінивши складні канцеляризми сучасними турецькими формами (Göksel & Kerslake, 2005). З середини XX століття глобалізація та інтеграція Туреччини в міжнародні ринки сприяли проникненню англіцизмів (*business – biznes, strategy – strateji*), що відображають адаптацію до західних стандартів. Сучасний турецький бізнес-дискурс є синтезом османських традицій, національних реформ і глобальних впливів з акцентом на адаптацію до ринків Європейського Союзу та Азії. Цифровізація, зокрема поширення електронної комерції та соціальних мереж, додала нових жанрів, таких як короткі повідомлення та рекламні тексти, що вимагають нових підходів до перекладу.

Вплив реформ Ататюрка

Реформи Ататюрка не лише спростили мову, а й змінили прагматичну структуру ділової комунікації, зменшивши залежність від релігійних і османських канцеляризмів. Наприклад, заміна арабських термінів (*mukavele* – співставляти) на турецькі (*sözleşme* – контракт) сприяла демократизації дискурсу (Göksel & Kerslake, 2005). Однак збереження ввічливих форм (*Sayın, lütfen*) відображає культурну тяглість, що ускладнює переклад у прагматичніші культури, як українська.

Глобалізація та англіцизми

Починаючи з 1950-х років, зростання міжнародної торгівлі та інвестицій призвело до інтеграції англіцизмів (*management, strategy*), які часто зберігаються без перекладу в турецькому бізнес-дискурсі. Це створює виклики для перекладачів,

оскільки прямі запозичення можуть не мати точних еквівалентів в мові перекладу, що вимагає адаптації, описового перекладу або збереження англіцизмів.

Лексичні та синтаксичні особливості турецького бізнес-дискурсу

Лексика турецького бізнес-дискурсу є багатшаровою, включаючи питомі терміни (*yatırım* – інвестиція), запозичення з арабської та перської мов (*mukavele* – співставляти, *taahhüt* – зобов'язання, *müzakere* – обговорення), а також сучасні англіцизми (*strateji* – стратегія) (Öztürk, 2019). Синтаксис характеризується складнопідрядними конструкціями, модальними формами (*gerekmektedir* – необхідно) та ввічливими висловами (*lütfen* – будь ласка), що підкреслюють офіційність і повагу до ієрархії (Guffey & Loewy, 2017). Прагматичні елементи, такі як риторичні стратегії (*birlikte kazanacağız* – разом переможемо), відображають колективістську орієнтацію турецької культури (Ердоган, 2013). У цифрових жанрах (*email, месенджери*) синтаксис спрощується, а лексика стає більш універсальною, що впливає на перекладацькі стратегії.

Прагматичні особливості

Прагматика турецького бізнес-дискурсу базується на ввічливості та уникненні конфронтації. Наприклад, використання пом'якшувальних виразів (*belki bir çözüm bulabiliriz* – можливо, ми знайдемо рішення) є характерним для переговорів (Kozan, 2002). Це контрастує з українським дискурсом, який часто є більш прямим і прагматичним, що вимагає адаптації під час перекладу.

Культурні норми та їх вплив

Турецький бізнес-дискурс формується під впливом культурних цінностей колективізму, гостинності (*misafirperverlik*) та поваги до ієрархії (Hofstede, 2001). У переговорах використовуються пом'якшувальні конструкції, які уникають прямої критики чи відмови (*belki başka bir yol buluruz* – можливо, знайдемо інший шлях/спосіб) (Kozan, 2002). Український бізнес-дискурс, навпаки, поєднує пострадянську формальність (зобов'язуються, відповідно до) із західними впливами (логістика, брендинг), що створює контраст у прагматичних стратегіях. Невербальні аспекти, такі як тон і контекст, також відіграють значну роль, ускладнюючи переклад.

Колективізм і ввічливість

Турецька культура, за Г. Хофстеде (2001), має високий рівень колективізму, що проявляється у фразах, які підкреслюють співпрацю (*birlikte çalışalım* – давай працювати разом). В українському контексті, де індивідуалізм є більш вира-

женим, такі фрази можуть сприйматися як надмірно емоційні, що вимагає адаптації.

Еволюція українського бізнес-дискурсу

Український бізнес-дискурс до 1991 року був переважно російськомовним і характеризувався бюрократичною формальністю. Після здобуття незалежності з'явилися англіцизми (менеджмент, брендинг), а стиль став гібридним, поєднуючи пострадянську спадщину з європейськими стандартами. Цифровізація, зокрема використання соціальних мереж і месенджерів, сприяла спрощенню стилю, що ускладнює переклад у формальніших контекстах, як турецький бізнес-дискурс.

Вплив цифровізації

Цифрові платформи (LinkedIn, корпоративні email) спричинили скорочення формальних конструкцій в українському дискурсі, що контрастує з турецькою традицією ввічливості. Це вимагає від перекладачів адаптації до різних стилістичних норм у цифрових жанрах (Гриценко, 2020).

Аналіз прикладів турецьких бізнес-текстів та їх перекладу

Для ілюстрації особливостей турецького бізнес-дискурсу та викликів перекладу розглянемо автентичні приклади з джерел (TurkishClass101, 2021; Talkpal, 2023) з трьохстороннім перекладом (турецька–українська–англійська, українська–турецька–англійська) та їхнім аналізом.

Приклади з турецької на українську (включаючи англійський варіант):

Бізнес-лист (вступ):

Турецька: Sayın Yetkili, Projemiz hakkında sizinle görüşmek istiyoruz.

Англійська: Dear Sir/Madam, We would like to discuss our project with you.

Українська: Шановний пане/пані, Ми бажаємо обговорити з вами наш проєкт.

Аналіз: Формальне звернення Sayın Yetkili відображає ієрархічність турецької культури. Український еквівалент «Шановний пане/пані» є стандартним, але для збереження прагматичної ввічливості доцільно додати «Будемо вдячні за можливість обговорити», що відповідає скопос-теорії (Reiss & Vermeer, 1984). Метод: адаптація.

Закінчення email:

Турецька: Saygılarımla, [İm'ya].

Англійська: Sincerely, [Name].

Українська: З повагою, [Ім'я].

Аналіз: Множинна форма Saygılarımla підкреслює повагу, що калькується як «З повагою» в українській мові. У менш формальних контекстах можлива адаптація до «З найкращими побажаннями». Виклик: машинний переклад може ігнорувати культурний контекст. Метод: пряме калькування.

Переговорна фраза:

Турецька: Belki bir çözüm bulabiliriz.

Англійська: Maybe we can find a solution.

Українська: Можливо, ми знайдемо рішення.

Аналіз: Пом'якшувальний вислів belki відображає прагматичну стратегію уникнення конфронтації. В українському контексті доречно адаптація до «Давайте спробуємо знайти спільне рішення» для підкреслення співпраці. Метод: описовий переклад.

Контракт:

Турецька: Taraflar, işbu sözleşmenin şartlarına uygun olarak taahhütlerini yerine getirmeyi kabul ederler.

Англійська: The parties agree to fulfill their commitments in accordance with the terms of this contract.

Українська: Сторони зобов'язуються виконувати свої зобов'язання відповідно до умов цього договору.

Аналіз: Термін taahhüt калькується як «зобов'язання», але українська юридична мова вимагає уточнення «виконувати відповідно до умов» для точності. Метод: калькування з адаптацією.

Приклади з української на турецьку (включаючи англійський варіант):

Запрошення до співпраці:

Українська: Ми зацікавлені у співпраці з вашою компанією.

Турецька: Şirketinizle işbirliği kurma ile ilgileniyoruz.

Англійська: We are interested in cooperating with your company.

Аналіз: Прямий стиль української фрази адаптується до турецької норми ввічливості шляхом використання ilgileniyoruz (зацікавлені), що пом'якшує тон. Метод: адаптація.

Переговорна пропозиція:

Українська: Пропонуємо обговорити деталі контракту.

Турецька: Sözleşmenin detaylarını görüşmeyi öneriyoruz.

Англійська: We propose to discuss the contract details.

Аналіз: Українська пропозиція є прямою, але в турецькому перекладі öneriyoruz (пропонуємо) додає ввічливості, що відповідає культурним нормам. Метод: адаптація.

Формальне завершення листа:

Українська: З найкращими побажаннями, [Ім'я].

Турецька: En iyi dileklerimle, [İm'ya].

Англійська: Best regards, [Name].

Аналіз: Українська форма є менш формальною, ніж турецька *Saygılarımla*. Переклад *En iyi dileklerimle* зберігає ввічливість, але адаптується до менш офіційного контексту. Метод: адаптація.

Юридична фраза:

Українська: *Сторони погоджуються виконувати умови договору*.

Турецька: *Taraflar, sözleşmenin şartlarını yerine getirmeyi kabul eder*.

Англійська: *The parties agree to comply with the contract terms*.

Аналіз: Українська фраза калькується з уточненням *yerine getirmeyi* для юридичної точності. Метод: калькування.

Ці приклади демонструють необхідність балансування між збереженням змісту та адаптацією до культурних і прагматичних норм обох мов.

Принципи перекладу бізнес-дискурсу

Теорія еквівалентності (Nida & Taber, 1982) акцентує збереження семантичного змісту, як у перекладі *taahhüt* як «зобов'язання». Скопос-теорія (Reiss & Vermeer, 1984) підкреслює функціональну адаптацію до цільової аудиторії, наприклад, *kaliteli hizmet* як «преміум-послуга». Основні методи:

Калькування: Пряме відтворення термінів (*analiz* – аналіз).

Адаптація: Культурне пристосування (*yönetmek* – керувати).

Описовий переклад: Пояснення специфічних понять (*tapu* – документ про право власності). У цифрових жанрах методи адаптуються до стислих форм, що вимагає швидкості та точності (Koester, 2010). Інтеграція AI для первинного аналізу текстів підвищує ефективність, але потребує людської корекції.

Глобалізація спричинила проникнення англіцизмів (*benchmarking*, *outsourcing*) у турецький бізнес-дискурс, що ускладнює переклад через брак прямих еквівалентів в українській мові (Tuncer, 2020). Цифровізація змінила комунікативні практики, зробивши їх стислішими в email, месенджерах і соціальних мережах (Koester, 2010). Наприклад, турецькі бізнес-повідомлення в WhatsApp часто використовують як довгі (*Hemen iletişime geçelim* – Негайно зв'яжемося), так і короткі фрази (*Tmm* – Добре; *Teşekkürler* – Дякую), що вимагає адаптації до українського прагматичного стилю.

AI-системи, такі як Google Translate або DeepL, полегшують первинний переклад, але часто не враховують прагматичних і культурних аспектів (*Sayın* може бути перекладено як «Dear» без урахування ієрархії). Рекомендується використовувати AI як допоміжний інструмент у поєднанні з

CAT-системами (Trados, MemoQ) та експертною перевіркою.

Виклики, з які постають перед перекладачами, та практичні прийоми для покращення перекладу бізнес-дискурсу

Виклики:

Термінологічна неузгодженість: Відсутність стандартизованих еквівалентів для нових термінів (*blockchain* – блокчейн-*blokçein*).

Культурні нюанси: Турецька ввічливість контрастує з українським прагматизмом.

Машинний переклад: Ігнорування контексту та прагматики.

Цифрові жанри: Стислість і неформальність ускладнюють збереження формальності.

Практичні прийоми:

Розробка глосаріїв: Створення двомовних словників (*yatırım* – інвестиція).

Використання CAT-систем: Trados, MemoQ для консистентності.

Тренінги з культурної компетенції: Підвищення чутливості до турецьких і українських норм.

Інтеграція AI: Використання AI для первинного аналізу з подальшою людською корекцією (Гриценко, 2020).

Співпраця з носіями мови: Консультації для забезпечення автентичності перекладу.

Розглянуті у статті теоретичні моделі перекладу: скопос-теорія, інтерпретативна теорія перекладу та динамічна еквівалентність – демонструють різні, але взаємодоповнювальні підходи до аналізу процесу перекладу. У випадку турецького бізнес-дискурсу особливо цінним є їхнє поєднання: орієнтація на функцію перекладу дозволяє узгодити текст із потребами цільової аудиторії, а сенс-орієнтований підхід забезпечує збереження комунікативного ефекту й тональності. Додатково важливим видається лінгвокультурологічний підхід, який дозволяє інтерпретувати специфіку турецьких культурних кодів та інтегрувати їх у переклад у прийнятній для іншої культури формі. Методологічна база дослідження підтверджує, що системне вивчення турецького бізнес-дискурсу потребує міждисциплінарних засобів. Застосування корпусного аналізу дає змогу виявити установлені лексико-граматичні моделі та трансформації, жанрово-стилістичний аналіз дозволяє простежити закономірності побудови ділових текстів, а прагмалінгвістика – пояснити стратегії непрямоті, уникнення конфліктів і вираження поваги. Зіставлення автентичних текстів і їхніх перекладів підтверджує необхідність балансу між точністю і адаптацією, а також демонструє, що перекладачеві слід виконувати роль культурного медіатора.

Слід підкреслити, що турецький бізнес-дискурс становить складне багаторівневе явище, в якому поєднуються універсальні риси глобальної бізнес-комунікації та специфічні характеристики турецької лінгвокультури. Визначальними для нього є високий рівень формальності, пріоритет соціальної ієрархії, значення ритуалізованих формул ввічливості, а також баланс між офіційністю та культурою гостинності, що виявляється як в усній, так і в письмовій діловій комунікації. Це робить переклад турецьких бізнес-текстів особливо чутливим до прагматичного контексту та культурних маркерів, які необхідно враховувати для забезпечення адекватності цільового повідомлення.

Висновки. У результаті проведеного аналізу можна стверджувати, що переклад турецького бізнес-дискурсу становить складний, але надзвичайно продуктивний напрям у сучасному перекладознавстві, який поєднує теоретичну новизну та практичну значущість. Він відкриває перспективи

для інтеграції функціональних і лінгвокультурологічних підходів у навчанні перекладачів та у подальшому розвитку міжкультурної бізнес-комунікації. Таким чином, дослідження турецького бізнес-дискурсу в перекладацькому аспекті не лише розкриває його мовні та культурні особливості, а й дає можливість сформувати теоретико-методологічну основу для практики перекладу. Отримані результати мають прикладне значення: вони можуть бути використані при підготовці перекладачів, у розробці спеціалізованих глосаріїв і методичних матеріалів, а також у створенні дво- чи багатомовних корпусів бізнес-текстів. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поглиблений аналіз конкретних жанрів турецького бізнес-дискурсу (контракти, маркетингові матеріали, електронне листування), вивчення перекладу в умовах синхронної комунікації, а також на порівняння турецького бізнес-дискурсу з іншими культурними моделями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пожарська, Н. В., Киричук, Л. М. & Юшак, В. М. Основні труднощі перекладу ділової документації. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.Філологія. 2025. Вип. 71, С. 277–281. <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2025.71.61>
2. Старусева, С. О. Переклад офіційної документації з англійської на українську мову. Сумський державний університет. 2020. <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/81168>
3. Bargiela-Chiappini, F., & Nickerson, C. Business discourse. Palgrave Macmillan. 2007. 3-20 с.
4. Bayar, M. To mean or not to mean: *An Integrative View of Translation*. Kadmous. Damascus, Syria. 2007. С. 336
5. Erdoğan, İ. İletişimi anlamak. Ankara: Erk Yayınları. 2013. С. 20-60.
6. Fairclough, N. Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press. 1992. 62-86 с.
7. Foucault, M. The archaeology of knowledge. Pantheon Books. 1972. 45-49 с.
8. Göksel, A., & Kerslake, C. Turkish: A comprehensive grammar. Routledge. 2005. С. 1-30, 45-60.
9. Guffey, M. E., & Loewy, D. Business communication: Process and product. Cengage Learning. 2017. С. 90-110.
10. Hofstede, G. Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions and organizations across nations. Sage. 2001. 209-230 с.
11. Koester, A. Workplace discourse. Continuum. 2010. С. 80-120
12. Kozan M. K. Negotiation in Turkey: A cross-cultural perspective. *International Negotiation*. 2002. Vol. 7, № 2. С. 170-180.
13. Lewis, B. The emergence of modern Turkey. Oxford University Press. 2002. 1-50 с.
14. Nida, E. A., & Taber, C. R. The theory and practice of translation. Brill. 1982. С. 12-33.
15. Reiss, K., & Vermeer, H. J. Groundwork for a general theory of translation. Niemeyer. 1984. С. 54-78.
16. van Dijk, T. A. Discourse as social interaction. SAGE Publications. 1997. 1-25 с.
17. Talkpal. Business communication in Turkish. URL: <https://talkpal.ai/business> (дата звернення 12.09.2025).
18. TurkishClass101. Business Turkish: Phrases you need for workplace success. URL: <https://www.turkishclass101.com/blog/2021/02/11/turkish-business-phrases/> (дата звернення 12.09.2025).

REFERENCES

1. Pozharska, N., Kyrychuk, L. & Yushak, V. (2025) Osnovni trudnoshchi perekladu dilovoi dokumentatsii [Main difficulties in translating business documentation]. Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser. Filolohiia. Vyp. 71, 277–281. [in Ukrainian] <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2025.71.61>.
2. Starusieva, Ye. (2025) Pereklad ofitsiinoi dokumentatsii z anhliiskoi na ukrainsku movu [Translation of official documentation from English into Ukrainian]. Sumskiy derzhavnyi universytet. [in Ukrainian]. <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/81168>.
3. Bargiela-Chiappini, F., & Nickerson, C. (2007) Business discourse. Palgrave Macmillan. 3-20.
4. Bayar, M. (2007) To mean or not to mean: *An Integrative View of Translation*. Kadmous. Damascus, Syria. 336.
5. Erdogan, İ. (2013) İletishimi anlamak [To understand communication]. Ankara: Erk Yayınları. 20-60. [in Turkish].
6. Fairclough, N. (1992) Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press. 62-85.
7. Foucault, M. (1972) The archaeology of knowledge. Pantheon Books. 45-49.

8. Göksel, A., & Kerslake, C. (2005) Turkish: A comprehensive grammar. Routledge. 1-30, 45-60.
9. Guffey, M. E., & Loewy, D. (2017) Business communication: Process and product. Cengage Learning. 90-100.
10. Hofstede, G. (2001) Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions and organizations across nations. Sage. 209-230.
11. Koester, A. (2010) Workplace discourse. Continuum. 80-120.
12. Kozan M. K. (2002) Negotiation in Turkey: A cross-cultural perspective. *International Negotiation*. Vol. 7, № 2. 170-180.
13. Lewis, B. (2002) The emergence of modern Turkey. Oxford University Press. 1-50.
14. Nida, E. A., & Taber, C. R. (1982) The theory and practice of translation. Brill. 12-33.
15. Reiss, K., & Vermeer, H. J. (1984) Groundwork for a general theory of translation. Niemeyer. 54-78.
16. van Dijk, T. A. (1997) Discourse as social interaction. SAGE Publications. 1-25.
17. Talkpal. Business communication in Turkish. Retrieved September 12, 2025, from URL: <https://talkpal.ai/business> .
18. TurkishClass101. Business Turkish: Phrases you need for workplace success. Retrieved September 12, 2025, from URL: <https://www.turkishclass101.com/blog/2021/02/11/turkish-business-phrases/> .

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 81'42+ 81'373.612+ 81'272

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-64>

Вікторія ШЕВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0003-4611-6423

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри ділової іноземної мови та перекладу

Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»

(Харків, Україна) *shevchenko.viktoria1@gmail.com*

Анастасія ШКУРЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-7213-2235

викладач кафедри ділової іноземної мови та перекладу

Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»

(Харків, Україна) *anastasii.shkurchenko@khpі.edu.ua*

ВПЛИВ ВВІЧЛИВОСТІ НА СЕРЕДНЬОВІЧНИЙ СТИЛЬ ЛИСТУВАННЯ: РОЗГЛЯД РОЗВИТКУ ТЕКСТОВОЇ СТРУКТУРИ ТА СИНТАКСИСУ ВІД *DISTAMEN* ДО ПРАКТИКИ ВІЛЬНОГО ПИСЬМА

Статтю присвячено встановленню взаємозв'язку комунікативних форм при взаємодії (листуванні) з соціально-статусними історичними умовами в залежності від певних параметрів широкого прагматичного контексту. У цьому дослідженні ми зосереджуємо увагу на аналізі текстової структури та форми середньовічного листа крізь призму концепції ввічливості та охоплюємо разом з тим комунікативний феномен, який проявляється в якості універсального засобу взаємозв'язку літературної середи з давніми і до сьогодні стійкими традиціями повноцінних комунікативних ситуацій. Вибір теми зумовлено увагою лінгвістів до еволюційних процесів у прагматичній з огляду на різноманітні українські, англомовні і німецькомовні праці з вивчення впливу принципів і стратегій ввічливості на різні стилістичні жанри, зокрема принципово важливі для нашого дослідження епістолярні жанри.

Дослідження було проведено за допомогою метода моделювання як універсального інструментарію, що дозволяє не тільки вивчати й описувати недоступні для прямого спостереження лінгвістичні явища і процеси, але й проникати в суть об'єкта дослідження, робити необхідні важливі наукові узагальнення. Для розв'язання поставлених завдань використано загальнонаукові методи і прийоми (спостереження, порівняння, узагальнення, індукція, дедукція, аналіз, синтез) і спеціальні методи лінгвістичного аналізу. При визначенні системи конструктивних параметрів листа і формуванні корпусу дослідження використано описовий метод, що включає прийоми спостереження, зіставлення, інтерпретації, узагальнення й класифікації матеріалу.

За результатами дослідження встановлено конструктивний розвиток внутрішньої мовної структури листа порівняно з майже повноцінною незмінністю зовнішньої форми. При цьому лист визначається не тільки як засіб комунікації, а і як засіб самовираження особи, роль і положення якої визначалися історичними умовами.

Можна зазначити вплив поведінкових моделей ввічливості, які засновані на соціальних умовах комунікативної ситуації, на підбір мовних конструктивних моделей при складанні листа. Також визначається домінуючий вплив поведінкової моделі ввічливості на епістолярний жанр загалом.

Ключові слова: епістолярний жанр, ввічливість, прагматика, комунікативна структура, соціальний статус, середньовічний лист, мовне моделювання.

Viktoriiia SHEVCHENKO,

orcid.org/0000-0003-4611-6423

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Business Foreign Language and Translation Department

National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute"

(Kharkiv, Ukraine) shevchenko.viktorial@gmail.com

Anastasiia SHKURCHENKO,

orcid.org/0000-0002-7213-2235

Lecturer at the The Business Foreign Language and Translation Department

National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute"

(Kharkiv, Ukraine) 20asha00@gmail.com

THE INFLUENCE OF POLITENESS ON MEDIEVAL CORRESPONDENCE STYLE: AN EXAMINATION OF THE DEVELOPMENT OF TEXTUAL STRUCTURE AND SYNTAX FROM *DICTAMEN* TO THE PRACTICE OF FREE WRITING

The purpose of the article is to establish the relationship between communicative forms in interaction (correspondence) with socio-status historical conditions depending on certain parameters of a broad pragmatic context. In this study, we focus on the analysis of the text structure and form of a medieval letter through the prism of a concept of politeness and at the same time cover the communicative phenomenon, which manifests itself as a universal means of interconnection of the literary environment with ancient and still stable traditions of full-fledged communicative situations. The choice of the topic is due to the prospect of research into evolutionary processes in pragmatics in view of various Ukrainian, English-language and German-language studies on the influence of principles and strategies of politeness on various stylistic genres, in particular, epistolary genres, which are fundamentally important for our study.

The study was conducted using a modeling method as a universal tool that allows not only studying and describing linguistic phenomena and processes inaccessible to direct observation, but also deep researching the sense of the object of the study, making necessary important scientific generalizations. To solve the tasks set, we used general scientific methods and techniques (observation, comparison, generalization, induction, deduction, analysis, synthesis) and special methods of linguistic analysis. When determining the system of constructive parameters of a letter and forming the research corpus, we implemented a descriptive method, which includes the techniques of observation, comparison, interpretation, generalization and classification of the material.

According to the results of the study, the constructive development of an internal linguistic structure of a letter was established in comparison with the almost complete immutability of an external form. In this case, the letter is defined not only as a means of communication, but also as a means of self-expression of a person, whose role and position were determined by historical conditions.

We can note the influence of behavioral models of politeness, which are based on the social conditions of the communicative situation, on the selection of linguistic constructive models when composing a letter. The dominant influence of the behavioral model of politeness on the epistolary genre in general is also determined.

Key words: *epistolary genre, politeness, pragmatics, communicative structure, social status, medieval letter, linguistic modeling.*

Постановка проблеми. У рамках когнітивно-комунікативної парадигми відбуваються всебічні й всеохоплюючі інтегративні процеси, зокрема лінгвістична прагматика поглиблює вивчення стилістичних проблем різноманітних комунікативних форм та жанрів, охоплюючи як їх історичні, так і сучасні періоди. Актуальність теми зумовлена загальною орієнтацією сучасної лінгвістики на дослідження текстової структури та синтаксичних особливостей середньовічного листа в межах історичної прагматичної парадигми з урахуванням концепції ввічливості. Наше дослідження присвячено розгляду історичного впливу концепції ввічливості на структури та форми середньовічного листа як основи подальшого розвитку епістолярного жанру.

Мовні конструкції листа функціонують як лінгвістичні інструменти, що відтворюють комунікативну ситуацію в письмовому форматі та здебільшого характеризуються формальністю, але визначають специфіку листа як жанру та засобу комунікації й утворюють його етикетну композиційну рамку (Л. Ф. Дждетаві, М. Х. Хамза, 2020: 705). Основний фокус дослідження спрямований на вплив поведінкових моделей ввічливості на формування та використання цих фігур.

Основну увагу у статті зосереджено на стильовому розвитку лінгвістичних фігур у середньовічному листуванні як ключовому етапі становлення мистецтва письма. Поряд із викладанням письма та початком практичного листування в Середньовіччі внаслідок так званого «структурного зсуву

суспільства» починається зародження епістолярної літератури як літературного жанру. Механіка, схематизм і характер моделі листа, а також чітка урегульованість у «зовнішності та звучанні» визначають загальні дискурсивні основи початкової писемної традиції у відповідь на потребу все ще усної культури передачі пам'яті.

Епістолярика як комплексна філологічна дисципліна визначає об'єктом вивчення листи, що функціонують у різних сферах спілкування: побутовій, офіційно-діловій, у художньому тексті, у засобах масової інформації. На сьогодні усталеним є погляд на епістолярну творчість як особливий літературний жанр, а листи досліджуються як важливе джерело відомостей про етичні, естетичні, політичні погляди письменника, як документ історичного й біографічного характеру (М. Дмитрієнко, І. Войцехівська, 1998: 35). Розуміння жанру як форми реалізації того чи іншого функціонального стилю дає підстави для виділення різних епістолярних жанрів, зокрема таких, як листи ділові, побутові, мемуарні, листи-бесіди, листи-пародії, листи-гуморески, листи-щоденники, листи-прохання, «втішливі листи», «листи володареві», «листи для захисту», поздоровлення (М. Бітц, 1990).

Принцип ввічливості при комунікації не є універсальним, проте варіативним, залежним від соціальних і психологічних параметрів (І. С. Шевченко, 1999: 177). Взаємозв'язок мовних конструкцій поведінкових моделей у структурі епістолярного листа від соціальної специфіки пояснюються в першу чергу тим, що етикет (а отже й відповідне йому, проте значно ширше поняття ввічливості) вважається пов'язаним з належністю до певної частини суспільства. У середньовічну добу особу не розглядали як індивідуальність, а як представника певного соціального статусу в межах сталої правової системи. Її поведінка визначалася очікуваними з боку суспільства конвенціональними діями, пов'язаними з цим статусом.

В історичній перспективі, ввічливість в суспільстві, як свідчать письмові тексти минулого, особливо художня література та драма, перемістилася від культури позитивної ввічливості до негативної ввічливості (Юкер 2006). Однак, у формі адресних термінів в приватних листах, є доказ протилежного розвитку, тобто, у напрямку більш позитивної ввічливості (Невалайнен та Раумолін-Блунберг 1995). У Збірнику кореспонденції ранньоанглійською мовою (*Corpus of Early English Correspondence*), що охоплює період 15-17 століття, виявлено розвиток від переваги шанобливого звернення негативної ввічливості до переваги прізвиськ та ласкавих звер-

нень позитивної ввічливості. Важливою причиною такого розвитку може бути підвищення рівня приватності особистих листів у досліджуваному столітті (Юкер 2006).

Аналіз досліджень. Перш ніж перейти до характеристики поведінкової моделі ввічливості за часи Середньовіччя доцільно навести скорочення достатньо відомої теоретичної концепції ввічливості на основі праць Дж. Н. Ліча (Дж. Н. Ліч, 1983) та П. Брауна й С. Левінсона (П. Браун, С. Левінсон, 1987). За цією концепцією кожна функціональна взаємодія «безперервного усвідомлення наявності іншого» відтворюється символічно. Звідси взаємодія у мовній поведінці рівноцінно орієнтується на умовні антропологічні *face*-потреби (тобто, таким чином, на відповідні ситуативні потреби уваги та поваги (*positive face*) та потреби збереження, точніше, відокремлення персонального особистого простору (*negative face*)) кожного окремого індивідуума. За думкою Б. Лавандера, існує певною мірою односторонній («песимістичний») зв'язок цієї стратегічної поведінки у так званих *face-threatening acts* (дій для збереження «обличчя»), як і їх використання в мові між відкритою прямолінійністю та прихованою непрямолінійністю, разом з відповідно засобами (Б. Лавандера, 1988). Звідси виходить низка питань:

1. Чи зверталася середньовічна людина в першу чергу до цієї вербальної гармонізації у відповідному контексті?

2. Чи зустрічалися при цьому сьогодні відомі порівнянні форми, точніше, в чому саме тоді полягали стратегічні зусилля?

У своєму підході ми спираємося на концепцію Г. Венцеля, згідно з якою мовні правила ввічливості слід розглядати як систему, що відображає соціальний порядок, зокрема в середньовічному дискурсі (Г. Венцель, 1995: 21). Вона складається, з одного боку, з комплексної соціально-обумовленої граматики, яка відображає цю ієрархічну систему, з іншого боку, з чіткого арсеналу точних формулювань, які відносяться принципово до соціально-припустимого ставлення до себе та іншого. Залежно від рівня соціальної та комунікативної взаємодії мають місце жести покори та пошани. Обидва ці типи жестів реалізуються через вербальні чи невербальні компліменти й усталені суспільні ритуали (М. С. Бача та ін., 2021). Згодом вони пройшли метафоричні трансформації від соціальних положень, при яких напрямок знизу вверх відносився до основного комунікативного принципу, до загальних людських чеснот. Звідси вони є використаними, і мають бути десистема-

тизовані та внаслідок цього стабільно реорганізовані (Г. Гельд, 2005: 47).

Мета статті – встановлення залежності комунікативних форм при взаємодії (листуванні) від соціально-статусних умов, враховуючи певні параметри широкого прагматичного контексту.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання низки завдань:

1) теоретичне окреслення поняття мовної конструкції;

2) дослідження історичного розвитку текстової структури та синтаксису середньовічного листа у збірці листів *Lettere* італійського поета Гвіттоне д'Ареццо;

3) встановлення мовних моделей середньовічного листа в аспекті впливу соціально-обумовленої поведінки ввічливості;

4) розгляд структурних та синтаксичних особливостей макро- та мікроструктури середньовічного листа.

Виклад основного матеріалу. Комунікативну поведінку доречно характеризувати як історично вироблений спосіб діяльності (І. С. Шевченко, 2013: 15). В Середньовіччя вона була прив'язана виключно до соціального положення. У той час за умови, що ввічливість дійсно розумілася як «придворна» цивілізована поведінка у спілкуванні, це соціальне зобов'язання заповнювалося в загальному дискурсі крізь комунікативні відтворення ієрархічного розподілення положень феодално-організованого станового суспільства. У спілкуванні в свою чергу поєднувалися античні, гуманістичні моральні концепції разом з християнсько-соціальними, але із першочерговим дотриманням положення людини. Тогочасне суспільство визначало ввічливе звернення на «Ви» разом з мовною поведінкою за відповідним місцем комуніканта у середньовічних суспільній та правовій системах. Повага до розподілених положень *superior/par/inferior* (вище/рівне/нижче) у мові виявлялася у зобов'язаннях вертикальних (землевласницька, адміністративна, церковна ієрархія) та горизонтальних (ордени, професії, корпоративні спілки) соціальних зв'язків. Вона також формувала певною мірою цілі текстові типи як показники вищої організації, як і пов'язані з ними відносини у комунікації (П. Кох, 1987: 174).

Розглядаючи макро- та мікроструктурні особливості ранньої епістографії вульгарної мови (*volgare*), слід враховувати, що середньовічні листування будувалися за усталеними нормами ввічливого спілкування, ставиться питання щодо маркування, тобто чи мова йде про принципово

традиційні, точніше, «тогочасні звичні» або особливо «небезпечні» ситуації свідомого перебільшення стратегії поведінки (М. Бакс, Н. Стрікстра, 2003: 307).

Почнемо практично аналізувати текстову структуру листа з думки, що епістолярний лист – сам по собі як засіб набуття та збереження контактів – принципово ґрунтується на аспекті взаємовідношень. Незважаючи на те, коли, для кого та як складаються листи, вони з тим завжди є засобом самовираження, а також направленою на партнера цілеспрямованою конструкцією. Лист також відіграє роль способу здійснення умовно епохальних родових особливостей комунікації, враховуючи вплив концепції ввічливості у рамках прагматики середньовічних взаємовідносин. Для більш детального практичного аналізу ми обрали лист-супліку зі збірки Гвіттоне д'Ареццо під назвою *Lettere*.

Макрорівень, або риторична схема композиції, демонструє ввічливе зобов'язання. При складанні листів поет Гвіттоне суворо дотримувався п'ятичасткової структури за схемою SENPC (*salutatio – exordium – narratio – petitio – conclusio*). Уже частина *salutatio* – основний для Гвіттоне засіб обрамлення – є об'ємною і диференційованою. Вона відтворює специфічну оцінку міжособистісних стосунків: наприклад, на всіх рівнях – текстовому, синтаксичному та семантичному – вона характеризується оціночним прикрашенням відповідного епосі особистісного найменування за допомогою прикметників і антономазії чи багаторазовим використанням гіперболічних засобів (суперлатив, серіалізація, емфаза).

Частина *exordium* дозволяє відправнику словами виразити розуміння своєї провини. Її також можна розцінювати як передбачувану виправну дію. Вона реалізує вибачення, навіть скоріше як підсилене співчуття. Також вона включає умовне оголошення наступних дій та їх негативного впливу.

Наступною йде чітко обумовлена наявністю зв'язок взаємозв'язку логічності («*e come*», «*unde*», «*e*», «*ma*») частина *narratio*. Відправник наводить детальні обставини та мотиви з минулого, при цьому він засновує, тобто розсуджує свої дії. До того ж у наявності є відповідне положенню постійне сприйняття іншого: за сенсом середньовічної соціо-семантики відбувається заклик до важливих суспільних функцій, як і до кращих соціальних якостей і характеру. Самоцентралізація звідси можлива тільки через відповідне підвищення значення з боку іншого.

Перехід до частини *petitio*, власне головної дії, починається як логічне завершення звернення з багатослівною, субординативно організова-

ною дією вираження поваги: «*Ma voce di vostro pregio [...] E si [...] catuno vi loda [...]*» (Гвітоне д'Ареццо, 1745). Прохання само по собі досягає наполегливості та зобов'язуючої сили за допомогою двох ходів, або підступів. Один з них переважано стратегіями *positive politeness*, а інший традиційно підкріплюється гармонізацією компліментів: «*ma voce di vostro pregio [...] me punge a dimandarla voi anco*»; «*ma io richieggo [...]*» (Гвітоне д'Ареццо, 1745). Вони досягають позитивного самовираження, яке може виявлятися корисним для виконання прохання.

Доволі об'ємна частина *conclusio* загалом містить передбачення можливих реакцій та протидій відправника, як і необхідну дію нагороди. При цьому це відбувається через аргументоване зважування різноманітних гіпотетичних умов зі сторін обох учасників. Повноцінне завершення представляє собою повторне метафоричне колінопрекльоніння: тобто непряме соціальне самоприниження.

Які висновки на макрорівні можна зробити за проаналізованим листом-суплікою Гвітоне? Очевидним у першу чергу є факт того, що визначена риторикою схема композиції та розроблений для прохань, прагматично-описаний структурний план неочікуваним чином збігаються. Ця відповідність базується на комунікативній ієрархії, але також і на теорії розмовних послідовностей (Т. А. Ван Дейк, 1977). Прохання, точніше, оформлення прохання виявляє цим наполегливість, яка не тільки є глобальною для групових і мовних спільнот, але й має мовну історичну релевантність. Таким чином воно також є обов'язковим для метакомунікації та теоретичного, точно доведеного стандарту поведінки. Результати дослідження зовнішньої структури середньовічного листа-супліки підходять для співвідношення з концепцією дослідників Брауна й Левінсона (П. Браун, С. Левінсон, 1987).

Залишається питання щодо розбіжностей або змін, що обумовлюються культурною та мовною специфікою, і цим мають також нести історичну цінність. Тільки огляд мікроструктури, тобто змістовного та формального наповнення макроструктури, може дати детальнішу відповідь на це питання.

Мікрорівень відображає специфічну епосі ввічливу поведінку. Аналіз макроструктури обраного прикладу листа відкрив повсюдний підірний образ поведінки, що проявляється не тільки у вихідному з норми оформленні тексту, але й встановлює зміст, підбір і співвідношення окремих дій, формальні методи модалізації та стилістичні рівні. Загалом прямі відкриті стратегії переважають над непрямыми (і сьогодні найчастіше розпо-

всюдженими) стратегіями приховування. Обраний лист також відрізняється переважанням прямих дій вираження поваги та похвали величнішого за статусом одержувача. Дії покірності та відданості звідси є обов'язковим засобом відповідного соціальному положенню самовираження.

Ця комплексна поведінка комплементу відображається одночасно семантично та синтаксично. Мова йде в першу чергу про відповідне епосі особистісне посилення, точніше, про позначення поведінки у відносинах між відправником і одержувачем. Визнання положення було як семантичним, за допомогою підбору обрамляючих епітетів, навмисного натякання на особу чи дію, а також оціночних доповнень, так і граматичним. Останнє проявлялося за допомогою гіперболічної або пом'якшеної модалізації, різноманітних видів когерентності, дейктичних (демонстраційних) переносів, розмитих відсилань. Крім того, воно було ще й синтаксичним, за допомогою засобів переваження та ампліфікації різноманітних стратегій вбудовування та супровідних мір.

На першому плані знаходяться підвищення значення, похвала та повага (до) одержувача. Уже в *salutatio* проявляється необхідне накопичення характерних атрибутів ад'єктивного, номінального та адвербіального походження. Вони підкреслюють встановлене відношення положень за допомогою так званих «слів честі», разом з тим фігурують також у якості справжнього відображення ціннісних взаємовідношень і передають типовий для Середньовіччя відбиток суворо ієрархічної феодалної системи на міській суспільній культурі. Наприклад, в листі фігурують такі прикметники як «*nobile*», «*seculare*», «*leiale*», «*discreto*», «*valente*», «*degn*» і таке інше; неодноразово вживаються такі номінальні предикати як «*d'amore*», «*d'onore*», «*prod'omo*». Звернення варіюється між покірним «*vostra altezza*» у *salutatio* та «*messer*» або навіть лестивим «*caro messer*» у *conclusion* (Гвітоне д'Ареццо, 1745). Улюбленим засобом прямого активного вираження комплементу є постійне пом'якшене звернення до якостей положення та вищих задач, які передаються з натяком для прийняття прохання. Негативна поведінка послаблюється, тобто, пом'якшується за допомогою *hedges* (уникливих фраз): «*non vi gradiò di darla*», «*[...] piace voi che perder deggia*», «*cosa che piaccia a voi voler de me*» (Гвітоне д'Ареццо, 1745). В якості дії вираження визнання підтвердження положення, але також і для психологічної мотивації манери ласкавості використовуються закликаючи *overstatements* (неперебільшення) типу: «*ché catuno omo vi pregia*», «*catuno*

vi loda [...]», «*voce di vostro pregio [...]»* (Гвітоне д'Ареццо, 1745). Синтаксично присутні перш за все засоби посилення серіалізації (для прикметників це наростання разом із зміною положення або ступеню, такі як кульмінація, хіазм, антитеза; але також і повторення, надмірність, ампліфікація). Відмічаються засоби атрибутивного та предикативного оформлення особистісної характеристики, як і різноманітні підрядні вбудовування.

У Середньовіччі пониження власної гідності – відповідно до норм звернення коду ввічливості – розуміло під собою *modesty maxim* (максиму скромності) не тільки як захисні міри обережності, але й стилізовано необхідне соціальне розмежування положень для комунікативної метафори. Таким чином, активний комунікант приймав загалом найнижче положення. Таке сприйняття власної низькості за суспільними причинами мало постійно демонструватися у вербальному дотриманні дозволеного та забороненого. Цим воно проходить усі структурні рівні листа, причому семантичні та граматичні засоби залишаються незмінними. Звідси трапляються зведені до суперлатива прикметникові і субстантивні самовизначення та самозвинувачення з негативною семантикою: «*vilissimo e picciulo*», «*nigriente*», «*mia mesaventura e mio peccato, che fatto endegno m'ha [...]»*; літоти як «*né infedele vi deggio pensare*»; перебільшені превентивні (попереджувальні) дій вираження шкоди та вибачення «*dogliomi che sono solo de voi dolendo [...]»*. Дієслова дії пом'якшуються за допомогою модальних дієслів («*vi deggio dire*», «*vi deggio pensare*», «*vi voglio dispregiare*»), переходу в умовний спосіб («*volentieri vi pregeria*»), позитивних вбудовувань: «*Ma io richieggo la vostra gran bonità che v'aduca operando in me, sopra de me [...]»*; «*vincere pur credo per la mano vostra*» (Гвітоне д'Ареццо, 1745). В основному проявляється те, що особистісні факти використовуються лише для підвищення негайності прохання і цим також для легкозрозумілого мотивування одержувача. Разом з тим передаються обов'язкові для ввічливості пропозиції вибору, які звільняють одержувача меншою мірою риторично від неминучої втрати іміджу у разі відмови, точніше, відсутності реакції.

Загалом помітно, що Гвітоне як відправник і рішуче націлений на прохання письменник закін-

чує свій запит цілеспрямовано та прямо. Він ніколи не поводить особистісно або афективно, проте виключно традиційно та ввічливо правильно у суспільних рамках. Цим у мікроструктурі також реалізується поступове виконання *face-threatening acts*.

Висновки. Конструктивна сутність листа полягає в використанні мовних конструкцій ввічливості для створення певного стильового призначення листа, обумовленого соціальною структурою та співвідношенням положень кореспондентів. У рамках дослідження ми простежили еволюцію мовних моделей крізь призму соціально обумовлених норм ввічливості.

Можна підсумувати, що в переході від усних до писемних традицій лист реалізує у суспільстві конкретні традиційні зразки взаємодії та розподіляє їх відповідно до мовної потреби за соціально-обумовленими фігурами і тропами. Таким чином реалізується взаємозалежність мовних конструкцій листа від поведінкових моделей ввічливості.

Враховуючи вищезазначене можна зробити висновок, що дослідження внутрішньої структури листа (конструктивної сутності) виявило зміни, які вона зазнала за свого історичного розвитку. Було встановлено, що конструктивно відрізняється внутрішній взаємозв'язок окремих дій, їх синтаксичної композиції та надмірного перебільшення, так само як і семантичних оформлення, прикрашення та оцінювання. У той же час зовнішня структура листа при цьому практично не змінювалася, залишаючи за собою декоративний характер. Розвитком внутрішньої композиції обґрунтовується вплив змін у суспільному оточенні на мовні конструкції поведінкових моделей листа.

Стаття робить внесок як до історичної прагмалінгвістики, так і до сучасного стану наукової теорії мовознавства. До перспектив дослідження слід віднести встановлення форм і моделей листування для подальшого вивчення цієї проблематики в прагматистичному дискурсі. Оскільки вплив ввічливості залишається одним з домінуючих факторів при написанні та структуруванні листа (особливо для ділового стилю мови), проблема вивчення сучасних тактик і стратегій ввічливості в конструкції листа може бути запропонована нами як подальший напрямок дослідження обраної тематики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитрієнко М., Войцехівська І. Епістолографія (епістолологія) як наука історичного циклу: проблеми і шляхи їх вирішення. Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Збірник наукових праць та спогадів. 1998. С. 23–45.

2. Шевченко І. С. Концепти комунікативної поведінки і дискурсу. Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Харків. 2013. № 1072. С. 15–20.
3. Шевченко І. С. Проблеми динаміки принципу ввічливості у мовній комунікації. Вісник СумДУ. 1999. № 1 (12). С. 174–178.
4. Bacha M. S. et al. The Pragmatic Concept of Politeness and Face Work by Different Linguistic Scholars. Multicultural Education. Vol. 7. Issue 1. 2021. 312–320.
5. Bax M., Streekstra N. Ritual politeness in Early Modern Dutch Letter-Writing. Journal of Historical Pragmatics. Vol. 2. 2003. 303–327.
6. Beetz M. Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum. Stuttgart: Metzler. 1990. 361.
7. Brown P., Levinson S. Politeness. Some Universals in Language Usage. Cambridge: Cambridge University Press. 1987. 358.
8. Held G. Der Einfluss von Höflichkeit auf die mittelalterliche Briefkunst – exemplarische Überlegungen zur Entwicklung von Textstruktur und Syntax vom dictamen zur freien Briefpraxis. Historische Pragmatik und historische Varietätenlinguistik in den romanischen Sprachen. Universitätsverlag Göttingen. 2005. 45–61.
9. Guittone d'Arezzo. Lettere di fra Guittone d'Arezzo con le note. Roma: Nella Stamperia di Antonio de' Rossi. 1745. 410.
10. Jdetawy L. F., Hamzah M. H. Linguistic etiquette: a review from a pragmatic perspective. Technium Social Sciences Journal. Vol. 14. 2020. 695–717.
11. Koch P. Distanz im dictamen. Zur Schriftlichkeit und Pragmatik mittelalterlicher Brief- und Redemodelle in Italien. Unveröffentlichte Habilitationsschrift. Freiburg. 1987.
12. Lavandera B. The social pragmatics of politeness forms. International Handbook of the Science of Language and Society. Vol. 2. Berlin/New York. 1988. 1196–1205.
13. Leech G. N. Principles of Pragmatics. London: Longman. 1983. 264.
14. Van Dijk T. A. Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. London: Longman. 1977. 288.
15. Wenzel H. Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: Beck. 1995. 626.

REFERENCES

1. Dmytriienko M., Voitsekhivska I. (1998) Epistolohrafiia (epistolohiia) yak nauka istorichnoho tsykladu: problemy i shliakhy yikh vyryshennia. [Epistolography (epistology) as a science of the historical cycle : problems and ways to solve them]. Spetsialni istorichni dysypliny: pytannia teorii ta metodyky: Zbirnyk naukovykh prats ta spohadiv. 23–45. [in Ukrainian].
2. Shevchenko I. S. (2013) Kontsepty komunikatyvnoi povedinky y dyskursi. [Concepts of communicative behavior and discourse]. Visnyk Kharkiv. nats. un-tu im. V.N. Karazina. Kharkiv. № 1072. 15–20. [in Ukrainian].
3. Shevchenko I. S. (1999) Problemy dynamiky prynstypu vvichlyvosti u movnii komunikatsii. [Problems of the dynamics of the principle of politeness in speech communication]. Visnyk SumDU. № 1 (12). 174–178. [in Ukrainian].
4. Bacha M. S. et al. (2021) The Pragmatic Concept of Politeness and Face Work by Different Linguistic Scholars. Multicultural Education. Vol. 7. Issue 1. 312–320.
5. Bax M., Streekstra N. (2003) Ritual politeness in Early Modern Dutch Letter-Writing. Journal of Historical Pragmatics. Vol. 2. 303–327.
6. Beetz M. (1990) Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum [Early modern politeness. The art of compliments and social rituals in the Old German-speaking world]. Stuttgart: Metzler. 361. [in German].
7. Brown P., Levinson S. (1987) Politeness. Some Universals in Language Usage. Cambridge: Cambridge University Press. 358.
8. Held G. (2005) Der Einfluss von Höflichkeit auf die mittelalterliche Briefkunst – exemplarische Überlegungen zur Entwicklung von Textstruktur und Syntax vom dictamen zur freien Briefpraxis. [The influence of politeness on medieval epistolary art – exemplary considerations on the development of text structure and syntax from dictamen to free letter writing practice] Historische Pragmatik und historische Varietätenlinguistik in den romanischen Sprachen. Universitätsverlag Göttingen. 45–61. [in German].
9. Guittone d'Arezzo. (1745) Lettere di fra Guittone d'Arezzo con le note. [Letters of Guittone d'Arezzo with notes] Roma: Nella Stamperia di Antonio de' Rossi. 410. [in Italian].
10. Jdetawy L. F., Hamzah M. H. (2020) Linguistic etiquette: a review from a pragmatic perspective. Technium Social Sciences Journal. Vol. 14. 695–717.
11. Koch P. (1987) Distanz im dictamen. Zur Schriftlichkeit und Pragmatik mittelalterlicher Brief- und Redemodelle in Italien. [Distance in the dictamen. On the written form and pragmatics of medieval letter and speech models in Italy] Unveröffentlichte Habilitationsschrift. Freiburg. [in German].
12. Lavandera B. (1988) The social pragmatics of politeness forms. International Handbook of the Science of Language and Society. Vol. 2. Berlin/New York. 1196–1205.
13. Leech G. N. (1983) Principles of Pragmatics. London: Longman. 264.
14. Van Dijk T. A. (1977) Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. London: Longman. 288.
15. Wenzel H. (1995) Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. [Hearing and sight, writing and image. Culture and memory in the Middle Ages] München: Beck. 626. [in German].

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)



Альона ШИБА,

orcid.org/0000-0002-7533-4780

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської мови

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

(Чернівці, Україна) a.shyba@chnu.edu.ua

КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНЦІВ У ЛИТВІ: ДИГЛОСІЯ ЧИ КОНТИНУУМ?

Статтю присвячено вивченню комунікативних практик українських біженців, спричинених їх імміграцією до Литви внаслідок російсько-української війни. У статті надається визначення поняття комунікативна практика, з'ясовується та аналізується специфіка трансформаційних змін комунікативних практик українців у литовському середовищі.

Комунікативна практика є видом мовленнєвої діяльності, що реалізується у певній соціально обумовленій ситуації, визначаючи використання певних мовних засобів у ній. Трансформаційні зміни комунікативних практик українських біженців у Литві зумовлені багатьма факторами. В першу чергу, це визнання ролі української мови у визначенні національної ідентичності українців та демонстрація їх солідарності з іншими представниками української нації. По-друге, це стигматизація російської як мови країни-агресора. Зазначене спричиняє максимально можливу відмову від використання російської мови при спілкуванні українців між собою.

Незнання литовської мови викликає необхідність застосування українцями російської або англійської як мов-посередників у комунікації з литовцями та представниками меншин країни. Попри престиж англійської мови, російська виступає основною мовою-посередником у країні. Домінування російської як мови-посередника пояснюється мовною ситуацією диглосії, яка виникла в країні внаслідок її примусової русифікації до оголошення її незалежності та вибору литовської як її державної мови. Знання литовської мови забезпечує соціальну мобільність українських біженців та їх інтеграцію до литовського суспільства. Це пояснює їх готовність активно вивчати та використовувати литовську мову.

Комунікативні практики українських біженців у Литві визначаються також поняттям перемикання коду, зумовленого паралельним використанням різних мов українцями у спілкуванні. Це свідчить про зміну мовної ситуації диглосії на ситуацію багатомовного континуума у країні. Вживання різних мов або їх одиниць забезпечує гнучкість, адаптивність та включення комунікативних практик українців до визначеної мовної ситуації.

Ключові слова: англійська мова, комунікативна практика, литовське суспільство, мовна ситуація, український біженець.

Alona SHYBA,

orcid.org/0000-0002-7533-4780

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of English

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

(Chernivtsi, Ukraine) a.shyba@chnu.edu.ua

COMMUNICATIVE PRACTICES OF UKRAINIANS IN LITHUANIA: DIGLOSSIA OR CONTINUUM?

The article is devoted to the study of the communicative practices of Ukrainian refugees resulting from their immigration to Lithuania due to the Russian-Ukrainian war. A definition of the notion of communicative practice is provided in the article; the specific features of the transformational changes in the communicative practices of Ukrainians in the Lithuanian migration context are clarified and analyzed in it.

Communicative practice is a type of speech activity, realized in a specific socially conditioned situation, determining the use of a set of particular linguistic means in it. The transformational changes in communicative practices of Ukrainian refugees in Lithuania are determined by many factors. First of all, it is recognition of the role of the Ukrainian language in shaping national identity of Ukrainians and demonstration of solidarity with other representatives of the Ukrainian nation. Secondly, it is the stigmatization of Russian as the language of the aggressor state. This leads to a widespread avoidance of the Russian language in communication of Ukrainians.

Lack of knowledge of the Lithuanian language causes the necessity to use Russian or English as intermediary languages in communication of Ukrainians with Lithuanians and representatives of minority groups of the country. Despite the

prestige of the English language, Russian functions as the main intermediary language in the country. The dominance of Russian as the intermediary language is explained by the linguistic situation of diglossia that emerged in the country because of forced russification happened prior to the declaration of its independence and the adoption of Lithuanian as its state language. Knowledge of the Lithuanian language ensures social mobility of Ukrainians and their integration into Lithuanian society. This explains their willingness to learn and use the Lithuanian language actively.

The communicative practices of Ukrainian refugees in Lithuania are also characterized by the notion of code-switching, driven by the parallel use of different languages by Ukrainians in communication. This indicates a shift from diglossic language situation to a multilingual continuum language situation in the country. The use of different languages or their variants ensures flexibility, adaptability, and the integration of Ukrainian communicative practices into the mentioned language situation.

Key words: the English language, communicative practice, Lithuanian society, linguistic situation, Ukrainian refugee.

Постановка проблеми. Повномасштабне вторгнення Російської Федерації на територію України 24 лютого 2022 року, подальша руйнація країни та вбивство українців, призвели до їх масового переселення у різні країни Європи та світу. До країн Балтії з початку повномасштабного вторгнення вїхала велика кількість українців, частина з яких перемістилася в інші європейські країни. Найбільша кількість українських біженців була прийнята Литвою, що пояснюється не тільки близькістю її розташування до України порівняно з іншими країнами Балтії, але й розвинутою країною стратегією інтеграції українських біженців, що включає програму мовної інтеграції та вивчення ними литовської мови.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній день проблематика мовної інтеграції українців, зумовлена їх масовим переміщенням до різних країн світу в умовах російсько-української війни, лише починає вивчатися в лінгвістиці та соціолінгвістиці (OECD, 2023; Shyba, 2025). В подібних дослідженнях не здійснено системного наукового вивчення впливу міграційного досвіду на комунікативні практики українців в умовах двомовності та багатомовності, не виявлено також специфіку їх мовної інтеграції крізь призму базових соціолінгвістичних понять і їх взаємодії, не висвітлено роль травматичного досвіду війни у адаптаційних комунікативних процесах.

Метою статті є дослідження особливостей мовної інтеграції українських біженців у Литві, що полягає у висвітленні специфіки трансформаційних змін їх комунікативних практик у країні, чия мовна ситуація визначалася умовами диглосії та континуума.

Виклад основного матеріалу. Комунікативною практикою вважаємо мовленнєву поведінку людини, що обумовлює використання певних мовних засобів і реалізується у конкретних соціально детермінованих ситуаціях спілкування. Поняття диглосії, що є також ключовим для нашого дослідження, було введено у соціолінгвістику американським науковцем Ч. Фергюсоном при дослідженні

мовної ситуації у різних країнах світу. Диглосію науковець характеризував як відносно стабільну мовну ситуацію, в якій окрім первинної мови спільноти існує також мова, яка вважається більш престижною, оскільки вона вживається у офіційних сферах спілкування (Ferguson, 1959: 326). Під мовною ситуацією Ч. Фергюсон розумів конфігурацію використання мов в певний час у певній мовній спільноті (Ferguson, 1959: 327).

Мови в ситуації диглосії науковець поділяв на ті, що належать до високого (h – high) та низького (l – low) варіантів (Ferguson, 1959: 326). До основних характеристик мови високого варіанту або мови високого коду науковець відносив не тільки її престиж і вживання в офіційних сферах спілкування, але й той факт, що вона є нерідною мовою спільноти, яка її використовує. Невід'ємними рисами мови низького коду є її вживання у повсякденному та неформальному спілкуванні, менша престижність порівняно з мовою високого коду (Ferguson, 1959: 327). Мова низького варіанту є зазвичай рідною для більшості представників мовної спільноти, в якій вона функціонує.

Ситуація диглосії відзначається чітким закріпленням кожної із зазначених мов за своєю соціальною та комунікативною сферою. Подібна мовна ситуація існувала у багатьох країнах світу у різні історичні періоди їх розвитку через політику їх колонізації, політичного та лінгвокультурного домінування інших країн (наприклад, Нормандське завоювання та панування нормандців у Англії (XI–XIV ст.), колонізація Британією Індії (XVIII ст. – 1947 р.), мовна та політична експансія Радянського Союзу та Російської Федерації у республіках радянського та країнах пострадянського простору тощо).

Особливої уваги для нашого дослідження заслуговує остання із зазначених ситуацій, створена мовною політикою Радянського Союзу, відомою як масова русифікація, завдяки якій російська мова використовувалася не тільки в якості мови міжнаціонального спілкування, але й вживалася в інституційних сферах комунікації всіх радянських республік,

а згодом і деяких колишніх республік Радянського Союзу, які стали незалежними країнами.

Прикладом подібної екс-республіки є теперішня Білорусь, де попри її незалежність і офіційний двомовний статус, російська мова і донині домінує в інституційних сферах комунікації і є мовою державного управління країни. Подібна мовна ситуація отримала у соціолінгвістиці назву екzogлосна, тобто така, в якій домінує мова, що не є рідною для більшості представників її спільноти, на відміну від ендоглосної мовної ситуації, при якій саме рідна мова використовується у країні як мова державного управління, освіти, науки, інституційного та повсякденного спілкування (Fishman, 1972: 144).

Ситуація диглосії та екzogлосії була характерною й для Литви до проголошення її незалежності в 1990 році, після чого литовську було визнано єдиною державною мовою, а російська мова втратила в країні статус «високої» (h – high за Ч. Фергюсоном) та престижної. Попри зазначене, російська зберіглася в країні як мова неформального спілкування, а також мова національних меншин. Нею і донині користуються в Литві етнічні росіяни, білоруси, а також представники інших спільнот, що виникли у радянській період. Російська виступає також мовою лінгва франка для різних мовних спільнот, зокрема українців, які прибули до країни через сучасну російсько-українську війну.

Нею володіє також місцеве населення Литви, переважно особи, що належать до старшого покоління. Це пояснюється фактом отримання ними освіти в радянські часи, коли російська мова була невід'ємною частиною освітніх програм у навчальних закладах країни. Її молодше покоління вживає для міжкультурного спілкування вже англійську мову, яку литовці почали вивчати як основну іноземну після проголошення в країні незалежності. Російську мову також використовують представники професій, чия діяльність пов'язана з обслуговуванням імігрантів, гостей країни тощо.

Зауважимо, що для великої кількості населення східної і південної частини України російська була мовою повсякденного спілкування до початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації, а також анексії Криму. Крім того, саме зі східної України до Литви мігрувала більшість українців через її окупацію та масове руйнування. І саме війна спровокувала перерозподіл мовних практик українців, перехід їх значної кількості на рідну мову не тільки у межах самої країни, але й за кордоном.

Українська мова стала для них не тільки маркером їх національної ідентичності, спільної історичної та культурної спадщини, але й засобом

солідаризації зі своїм народом, виявом громадянської позиції та актом супротиву проти ганебних дій Російської Федерації та її президента щодо України та її громадян. Російська мова асоціюється зараз у багатьох українців із мовою держави-агресора, сприймається як елемент насильства, вбивства, руйнувань, що викликано отриманим ними травматичним досвідом російсько-української війни.

Негативізації російської мови сприяло також масове висвітлення та переосмислення російсько-українських відносин і подій в історичній перспективі (ліквідація Гетьманщини 1764 р., винищення козацтва та руйнування Запорізької Січі 1775 р., заборона української мови циркулярами та наказами російських монархів та їх представників, примусова колективізації та Голодомор 1932–1933 рр., знищення української інтелігенції 1930-ті рр., тотальна русифікація міст і освіти, анексія Криму, війна на Донбасі). Піднесення української мови в Україні та за її межами було зумовлено і загальною мовною політикою країни, використанням української мови в системі її освіти, ЗМІ, інших інституційних сферах спілкування, поширенням і популярністю продуктів української культури, позитивним іміджем України на міжнародній арені тощо.

Попри зазначене, новий соціолінгвістичний контекст укрaїнських біженців у Литві та необхідність адаптуватися до умов життя у країні без знання литовської мови змусили їх використовувати російську мову при взаємодії з місцевим населенням і представниками інших мовних спільнот. Те, що російська виконує для них функцію мовного посередника, підтвердило 67% із опитаних нами респондентів у квітні 2026 року. Це свідчить про достатньо високий рівень залученості російської мови до комунікативних практик українців у Литві.

Водночас, потрібно відзначити динаміку змін у використанні російської як мови-посередника у країні порівняно з проведеним нами опитуванням українських респондентів у 2023 р., коли на російську як мову-посередник у повсякденному спілкуванні вказало 89% українських біженців, що стали респондентами нашого опитування. У професійній сфері російська як мова-посередник використовується 36% українськими респондентами порівняно з 50% у 2023 році (Shyba, 2025: 76). При цьому 96% з опитаних нами респондентів, які мігрували до Литви з тих регіонів, що вважалися до повномасштабного вторгнення в Україну російськомовними, відзначили своє використання української мови при спілкуванні з українцями, зокрема:

Респондентка, 42 роки, м. Харків: *«У спілкуванні з українцями я використовую виключно українську мову. При зверненні до литовців та імігрантів з інших країн доводиться переходити на російську. Вважаю, що чим більше мов ти знаєш, тим краще, тому вивчаю і литовську, і англійську зараз».*

Респондентка, 65 роки, м. Маріуполь: *«Литовську мову я почала вивчати, англійську знаю дуже погано, побутові питання вирішую з місцевими російською мовою, а з українцями розмовляємо рідною мовою».*

Респондентка, 27 років, м. Запоріжжя: *«Поки ще вчу литовську мову, тому англійську використовую як мову-посередник, російську намагаюся не вживати взагалі, хоча до війни і розмовляла нею. Українською мовою користуюся при спілкуванні в сім'ї, з друзями, іншими українцями».*

Наведені вище відповіді на питання до респонденток «Якими мовами Ви користуєтеся при спілкуванні з українцями та місцевим населенням?» не тільки свідчать про факт використання української мови представниками східної та південно-східної частини України у Литві, але й вказують на ставлення респонденток до української (*використовую виключно українську; з українцями розмовляємо рідною мовою; українською мовою користуюся при спілкуванні в сім'ї, з друзями...*) та російської (*доводиться переходити на російську; російську намагаюся не вживати взагалі, хоча до війни і розмовляла нею*) мов. Зазначене дозволяє говорити про трансформаційні зміни у мовних практиках українців, викликані травматичним досвідом війни, свідоме конструювання ними української ідентичності за допомогою української мови навіть за умов попереднього або паралельного використання російської мови цими особами.

Окремої уваги заслуговує вживання англійської українськими біженцями в Литві. Порівняно з російською, англійська не тільки вважається більш престижною, але й сприймається як політично та ідеологічно нейтральна мова і українцями, і більшістю самих литовців. Використання англійської мови засвідчує рівень освіченості литовців, українців і представників інших меншин у країні. Англійська активно вживається українською молоддю у професійній, освітній і побутовій сферах. Вона вивчається українськими дітьми та підлітками в литовських школах, що сприяє їх спільним комунікативним практикам із її вживанням. Активність використання ж англійської мови українськими біженцями середнього та старшого покоління визначається рівнем її володіння ними.

Литовська мова, що є єдиною державною мовою у країні нині, фактично продовжує вико-

нувати функцію «високої» мови в ній, оскільки вживається у всіх інституційних сферах і повсякденному спілкуванні литовців. Її знання сприяє соціальній мобільності українців, забезпечує їм не тільки адаптацію, але й інтеграцію до професійного, цифрового, медійного, освітнього та інших середовищ і сфер життєдіяльності литовського суспільства, доводячи при цьому готовність українців до повної інтеграції до нього.

Зазначене пояснює бажання українців вивчити литовську мову та користуватися нею у професійній та інших інституційних сферах спілкування, а також при взаємодії з місцевим населенням. Аналіз відповідей і комунікативних практик українських респондентів довів підвищення кількості тих із них, хто вивчив литовську мову та постійно користується нею з 20% у 2023 році до 49% у 2026 році. Бажання вивчити та вільно володіти литовською мовою підтвердили 92% у 2026 році порівняно з 85% у 2023 році.

Окрему увагу слід приділили факту взаємодії різних мов у комунікативних практиках українців у Литві. Подібне явище отримало у соціолінгвістиці назву «перемикання кодів» (code-switching) та було введено у її науковий американським науковцем німецького походження Дж. Гамперцом (Gumperz, 1982: 29). Науковець вважав, що перемикання кодів, тобто почергове використання різних мов у багатомовному суспільстві, забезпечує ефективність комунікативної взаємодії його представників та можливість функціонування суспільства у цілому (Gumperz, 1982: 30).

Зауважимо, що перемикання кодів пов'язано не тільки із використанням різних мов у різних контекстах та сферах комунікативної взаємодії (наприклад, литовської мови – у професійному середовищі, української – при спілкуванні з рідними, англійської або російської як мови-посередника у ситуаціях побутового чи інституційного спілкування українських біженців), яке отримало назву мовного континууму у працях американського соціолінгвіста Д. Бікертон (Bickerton, 1975: 39), але й із поєднанням кодів різних мов у межах однієї або кількох фраз або однієї розмови (наприклад, коли мовець вживає слова із різних мов або звертається чи реагує почергово за допомогою фраз, оформлених засобами різних мов). Перемикання кодів як явище, що може виникнути у межах однієї розмови, детально вивчав німецький соціолінгвіст Пітер Ауер (Auer, 1998: 65).

Аналіз мовлення українських біженців у різних комунікативних ситуаціях засвідчив перемикання кодів і на локальному, тобто у межах однієї розмови або фрази, і на глобальному рівнях, тобто

у різних ситуаціях і сферах їх спілкування. Це, у свою чергу, дозволяє говорити про трансформаційні зміни комунікативних практик українців, позначені розмитістю меж вживання мов ними у новому контексті, включення їх комунікативних практик у мовний континуум, що забезпечує гнучкість і адаптивність їх функціонування у реальному комунікативному середовищі, а також свідчить про відхід від класичної моделі диглосії та екзоглосії, типової для мовної ситуації Литви радянських часів з чітким розподілом на мови високого та низького варіантів.

Висновки. Таким чином, міграційний контекст визначив трансформаційні зміни комунікативних практик українців у Литві, зумовлені не тільки їх травматичним досвідом російсько-української

війни, але й необхідністю адаптуватися до нових умов життя у країні, інтегруватися до литовського суспільства, відповідаючи його сучасним запитам, пов'язаним зокрема і з мовним питанням. Використання різних мов українськими біженцями виявило зміни традиційної ситуації диглосії у самій країні, визначивши при цьому включення комунікативних практик українців до її мовного континууму, що, в свою чергу, забезпечило їх гнучкість і адаптивність та можливість спілкування та перебування українців у країні в цілому. **Перспективи** подальших досліджень пов'язуємо з детальним аналізом комунікативних практик українських біженців середнього та похилого віку та виявленням динаміки та факторів їх змін у литовському суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Auer P. Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity. London : Routledge, 1998. 385 p.
2. Bickerton D. Dynamics of a Creole System. Cambridge : Cambridge University Press, 1975. 170 p.
3. Ferguson C. A. Diglossia. *Word*. 1959. Vol. 15. P. 325–340.
4. Fishman J. A. The Sociology of Language: An Interdisciplinary Social Science Approach to Language in Society. Rowley, MA : Newbury House, 1972. 477 p.
5. Gumperz J. J. Language and Social Identity. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 275 p.
6. OECD. What are the integration challenges of Ukrainian refugee women? : Analytical report, 2023. (Policy Responses on the Impacts of the War in Ukraine). URL : <https://www.oecd.org/ukraine-hub/policy-responses/whatare-the-integration-challenges-of-ukrainian-refugee-women-bb17dc64/> (date of access 1.04.2026).
7. Shyba A. V. Linguistic Integration of Ukrainian Refugees in Lithuania. *Закарпатські лінгвістичні студії*. 2025. Вип. 41. Т. 2. С. 73–78. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.41.2.12>

REFERENCES

1. Auer P. (1998). Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity. London : Routledge. 385 p. [in English].
2. Bickerton D. (1975). Dynamics of a Creole System. Cambridge : Cambridge University Press. 170 p. [in English].
3. Ferguson C. A. (1959). Diglossia. *Word*. Vol. 15. P. 325–340. [in English].
4. Fishman J. A. (1972). The Sociology of Language: An Interdisciplinary Social Science Approach to Language in Society. Rowley, MA : Newbury House. 477 p. [in English].
5. Gumperz J. J. (1982). Language and Social Identity. Cambridge : Cambridge University Press. 275 p. [in English].
6. OECD (2023). What are the integration challenges of Ukrainian refugee women? Analytical report (Policy Responses on the Impacts of the War in Ukraine). URL : <https://www.oecd.org/ukraine-hub/policy-responses/whatare-the-integration-challenges-of-ukrainian-refugee-women-bb17dc64/> (date of access 01.04.2026). [in English].
7. Shyba A. V. (2025). Linguistic Integration of Ukrainian Refugees in Lithuania. *Zakarpatski linhvistychni studii* [Zakarpattia Linguistic Studies]. Iss. 41 (2). P. 73–78. DOI : <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.41.2.12>. [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)



UDC 81'25:811.111:81'373

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-66>**Olha YALOVENKO,**orcid.org/0000-0001-8787-7339

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Foreign Languages

Uman National University

(Uman, Cherkasy region, Ukraine) olha.yalovenko@ukr.net

HIDDEN TRANSLATION IN ENGLISH: HISTORICAL DEVELOPMENT, MECHANISMS, AND COMPARATIVE PERSPECTIVES

The article examines the phenomenon of hidden translation in the English language from both historical and comparative perspectives. Hidden translation is understood as a type of translation in which the translated nature of a text is concealed, allowing it to function and be perceived as an original within the target language. This process involves the adaptation of linguistic, cultural, and stylistic elements in such a way that the source text becomes invisible to the reader. **The aim** of the study is to analyze the historical evolution and comparative characteristics of hidden translation in English, as well as to identify its key linguistic and cultural mechanisms and its role in shaping intercultural communication. The relevance of the research is *обумовлена* the increasing role of English as a global lingua franca, where translation processes often occur implicitly and remain unnoticed. In such contexts, hidden translation becomes a powerful tool of cultural transfer, influencing discourse formation, reader perception, and the construction of meaning across cultures. The study demonstrates that hidden translation has deep historical roots, particularly in the Old English period, when Latin and Old Norse elements were integrated into the language through borrowing, calquing, and syntactic adaptation. These processes continued and intensified in Middle and Modern English under the influence of French, Latin, and later global linguistic interactions. Over time, many borrowed elements became fully naturalized, effectively masking their foreign origin. Using a comparative approach, the article identifies key strategies of hidden translation, including cultural adaptation, domestication, stylistic transformation, semantic shift, and structural modification. These strategies enable texts to meet the expectations of the target audience while concealing their translated origin. The study also highlights differences in how hidden translation operates across languages, emphasizing the role of sociolinguistic factors, language policy, and historical contact. Special attention is given to the impact of hidden translation on reader perception, cultural representation, and intercultural communication. The invisibility of translation contributes to the naturalization of foreign concepts, shaping cognitive and interpretive frameworks without explicit awareness. At the same time, this phenomenon raises important theoretical and ethical questions concerning authorship, authenticity, and the transparency of translation practices. The findings suggest that hidden translation is a fundamental mechanism of linguistic development and cultural exchange. It challenges the traditional distinction between original and translated texts and should be viewed as part of a broader continuum of language transformation. In the modern digital era, the role of hidden translation is further amplified by globalization and technological advancements, particularly in machine translation and AI-generated texts. It is concluded that hidden translation remains a significant yet insufficiently explored area within contemporary linguistics and translation studies. Further interdisciplinary research is required to better understand its cognitive, cultural, and communicative implications.

Key words: hidden translation, history of English, comparative analysis, cultural adaptation, domestication, intercultural communication, discourse analysis, linguistic transformation.

Ольга ЯЛОВЕНКО,orcid.org/0000-0001-8787-7339

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри теорії та методик іноземних мов

Уманського національного університету

(Умань, Черкаська область, Україна) olha.yalovenko@ukr.net

ПРИХОВАННИЙ ПЕРЕКЛАД: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК, МЕХАНІЗМИ ТА ПОРІВНЯЛЬНІ ПЕРСПЕКТИВИ

У статті досліджується феномен прихованого перекладу в англійській мові з урахуванням історичного та порівняльного підходів. Прихований переклад визначається як тип перекладацької діяльності, за якого перекладений текст маскується під оригінальний, а його іношомовне походження залишається непомітним для реципієнта. Такий ефект досягається завдяки глибокій адаптації мовних, культурних і стилістичних особливостей до норм цільової мови. **Метою** дослідження є аналіз історичного розвитку прихованого перекладу в англійській мові,

виявлення його ключових характеристик і стратегій, а також визначення його ролі в процесах міжкультурної комунікації. Актуальність роботи зумовлена зростаючою роллю англійської мови як глобальної мови спілкування, у межах якої перекладацькі процеси дедалі частіше відбуваються імпліцитно. У таких умовах прихований переклад стає важливим механізмом культурного трансферу, впливаючи на формування дискурсу, сприйняття тексту та інтерпретацію значень. Дослідження показує, що прихований переклад має глибоке історичне коріння. Його витоки простежуються ще в давньоанглійський період, коли латинські та давньоскандинавські елементи інтегрувалися в мову через запозичення, калькування та синтаксичні трансформації. У середньоанглійський та новоанглійський періоди ці процеси посилювалися під впливом французької, латинської та інших мов, що призвело до формування багатопланового лексичного складу, в якому іноземні елементи втратили свою видимість. На основі порівняльного аналізу визначено основні стратегії прихованого перекладу, зокрема культурну адаптацію, доместикацію, стилістичну трансформацію, семантичні зсуви та структурні зміни. Ці механізми забезпечують відповідність тексту очікуванням цільової аудиторії, водночас приховуючи його перекладний характер. Також виявлено, що функціонування прихованого перекладу залежить від соціолінгвістичних умов, мовної політики та історичних контактів між культурами. Особливу увагу приділено впливу прихованого перекладу на читацьке сприйняття, формування культурних смислів та міжкультурну комунікацію. Непомітність перекладу сприяє натуралізації іноземних концептів, які інтегруються у свідомість носіїв мови без усвідомлення їхнього походження. Водночас це явище порушує важливі питання, пов'язані з авторством, автентичністю тексту та етикою перекладацької діяльності. Отримані результати свідчать про те, що прихований переклад є важливим механізмом мовного розвитку та культурної взаємодії. Він розмиває традиційну межу між «оригіналом» і «перекладом» та має розглядатися як складова безперервного процесу мовної трансформації. У сучасну цифрову епоху значення цього явища зростає, зокрема під впливом глобалізації та розвитку технологій машинного перекладу й штучного інтелекту. Отже, прихований переклад є вагомим, проте недостатньо дослідженим явищем сучасної лінгвістики й перекладознавства, що потребує подальших міждисциплінарних досліджень.

Ключові слова: прихований переклад, історія англійської мови, порівняльний аналіз, культурна адаптація, доместикація, міжкультурна комунікація, дискурс-аналіз, лінгвістична трансформація.

Introduction. In the context of globalization and intensified intercultural communication, translation has evolved beyond its traditional boundaries, leading to more implicit and nuanced forms such as hidden translation, which refers to the process whereby a translated text is presented as an original, often adapting cultural, linguistic, and stylistic features to align seamlessly with the target audience's expectations. This phenomenon plays a significant role in shaping modern discourse, especially in multilingual and transcultural environments, where the boundaries between original and translated texts become increasingly blurred.

The relevance of the research lies in the growing scholarly interest in concealed forms of translation, particularly in English-language contexts where translation often operates invisibly. Hidden translation reflects broader sociocultural dynamics, including power relations between languages, cultural dominance, and the globalization of literary and media content. It also raises important questions about authorship, authenticity, and reader perception. As Lawrence Venuti argues, “the more fluent the translation, the more invisible the translator” (Venuti, 2010). This invisibility is a particular characteristic of English, which has historically absorbed foreign elements while masking their origins.

The novelty of the article is determined by the relatively limited attention paid to hidden translation as a distinct category within translation studies, as well as by the need for a comparative approach that con-

siders both historical development and cross-cultural variations. While much research has focused on overt translation strategies, hidden translation remains underexplored, especially in relation to English as a global lingua franca.

There are several *approaches* to the study of hidden translation, including historical, functional, cultural, and cognitive perspectives. **The purpose** of the study is to analyze the historical evolution and comparative aspects of hidden translation in English, as well as to identify its key features and functions in different cultural contexts. Special attention is given to how hidden translation influences the reader's interpretation and contributes to the construction of meaning.

The research tasks include:

- examining the historical development of hidden translation practices;
- identifying key linguistic and cultural strategies used in hidden translation;
- conducting a comparative analysis across different texts and contexts;
- evaluating the role of hidden translation in shaping intercultural communication.

The research is based on a selection of contemporary literary and media texts where hidden translation strategies can be observed, including adapted works, localized content, and texts influenced by cross-cultural transfer.

The following **methods** are employed: historical analysis (to trace the evolution of hidden translation

practices), comparative method (to identify similarities and differences across texts and cultures), hermeneutic analysis (for interpreting implicit translation strategies), and discourse analysis (to examine how hidden translation functions within broader communicative contexts).

Research Analysis. The study of hidden translation is closely related to the “invisibility of the translator” concept, a term introduced by Lawrence Venuti (2010), which highlights the tendency to conceal translation processes in favor of fluency and naturalness in the target language.

Hidden translation manifests through various strategies, including cultural substitution, stylistic adaptation, omission or addition of culturally specific elements, and domestication of foreign concepts.

Historically, hidden translation can be traced back to early translation practices where translators freely adapted texts to suit local audiences. In modern contexts, it is particularly prevalent in media, advertising, and global publishing industries.

Theoretical contributions to the study of translation and language influence have been made by some foreign scholars, such as Lawrence Venuti (translator invisibility, 2010), Eugene Nida (dynamic equivalence, 2004), Roman Jakobson (types of translation, 2001), Gideon Toury (descriptive translation studies, 2007) and others. Despite existing research, hidden translation remains insufficiently explored, particularly in comparative and intercultural frameworks, which underscores the need for further investigation.

Hidden translation is closely related to several key theoretical frameworks in translation studies. According to Eugene Nida, translation aims at “*the closest natural equivalent of the source-language message*” (Nida, 2004), often resulting in domesticated texts that obscure their translated nature. Similarly, R. Jakobson distinguishes between types of translation, including interlingual and intralingual processes, which can operate implicitly. Gideon Toury further emphasizes norms that guide translation toward acceptability in the target culture. These perspectives support the understanding of hidden translation as a process that operates beneath the surface of language, shaping meaning without explicit acknowledgment. The theoretical basis of hidden translation lies in understanding how translation can function implicitly, shaping perception without explicit acknowledgment. It intersects with theories of language influence, cultural transfer, and discourse construction.

Main material. Hidden translation refers to subtle, often unacknowledged or embedded translation processes within a language, where meanings, cultural nuances, or linguistic structures are transferred with-

out explicit markers. It can happen due to different reasons: when a language borrows terms or expressions and adapts them seamlessly; in idiomatic expressions, loanwords, calques, or syntactic patterns adopted from other languages; when literary or cultural references are translated in a way that hides the source.

Hidden translation often occurred when these loanwords and phrases became so integrated that their foreign origins were obscured. For example, “*garden*” (from Old North French “*gardin*”) or “*castle*” (from Old Norman “*castel*”).

While following *comparative analysis* of hidden translation in English with other languages, it should be mentioned that in English, the degree of lexical borrowing is very high, influenced by historical invasions, colonization, and global interactions. Many borrowings have been fully naturalized, so their foreign origins are often hidden, and idiomatic expressions frequently incorporate calques from Latin or French, sometimes resulting in hybrid idioms. Overall, the awareness of translation is generally low, as borrowed elements are typically perceived as native.

Quantitative Analysis of Hidden Translation in English. While the exact quantification of hidden translation is challenging, several indicators provide insights into its prevalence. English vocabulary is estimated to consist of a great number of loanwords, deriving from languages such as French, Latin, Greek, and Norse. Calques and idiomatic expressions further illustrate hidden translation, with roughly 10-15% of common English idioms traceable to Latin or French origins (Baker, 2006). Corpus-based studies demonstrate frequent usage of loanwords and hybrid phrases, often without speakers’ conscious awareness.

We have to note that hidden translation in English can be examined through various quantitative indicators, illustrating the extent to which lexical, idiomatic, and syntactic elements originate from other languages. According to Harper, “Loanword frequency provides one of the clearest measures: approximately 60% of English vocabulary derives from foreign languages, primarily French (29%) and Latin (29%), with contributions from Old Norse (5%) (Harper, 2001).

Semantic shifts influenced by translation are also significant; studies indicate that up to 20% of English words have meanings affected by foreign-language semantic extensions, such as “*actual*” from Latin “*actualis*” (corpus-based semantic analysis studies, various). At the syntactic level, certain constructions – such as uses of the subjunctive mood – reflect influence from Latin or French models, observed in approximately 5-7% of formal writing (historical syntax corpus). In spoken English, loanwords account for roughly 15-20% of lexemes in daily discourse. Many

of these borrowings and calques are fully integrated, so speakers rarely perceive them as foreign or translated. These frequencies vary by register, being higher in academic, legal, and scientific contexts and lower in casual speech. Emerging loanwords from non-European languages, including Hindi and Japanese, are increasing but still represent only about 2-3% of usage.

Latin influence. Christianization introduced numerous Latin terms. For example:

– cirice ← Latin ecclesia → Modern English church

– mæsse ← Latin missa → mass

– biscop ← Latin episcopus → bishop

Calques were also common:

– heofon-rice ← regnum caelorum

– Godes gast ← Spiritus Dei

These forms preserved Latin conceptual structures while appearing fully native (Bosworth-Toller, 2000).

Comparative analysis highlights how hidden translation mechanisms function differently across languages. In English, the extensive use of loanwords has been naturalized over centuries, and calques are common, particularly in idiomatic expressions derived from Latin or French. Semantic shifts are significant in academic and scientific lexicons, while Latin and French-influenced syntax appears in formal constructions such as subjunctive clauses. As Harper highlights, “Awareness of translation is generally low due to the descriptive and flexible nature of English, and language policy has minimal impact on borrowings” (Harper, 2001).

These comparative insights reveal that the mechanisms of hidden translation are strongly shaped by historical contact, language policy, and sociolinguistic norms. In English, historical “language of conquest and contact” conditions facilitated heavy borrowing and naturalization, effectively hiding the foreign origins of words and structures, but in French, active language purism increases the visibility of foreign elements. Together, these patterns illustrate how hidden translation operates differently depending on linguistic, cultural, and regulatory contexts, highlighting the complex interplay between language history, policy, and everyday usage.

The Role of Hidden Translation in Old English. Old English (c. 450-1150 AD) was the early form of the English language spoken in England before the Norman Conquest. It was primarily a Germanic language, but it underwent significant influence through contact with other languages – primarily Latin (through Christianization) and Old Norse (through Viking invasions).

Hidden translation in Old English refers to the subtle incorporation of foreign elements (words,

phrases, and concepts) from Latin and Old Norse that were adapted and naturalized without overt acknowledgment, thus becoming part of the language’s core vocabulary and syntax.

Old Norse influence. Old Norse had a profound impact on both vocabulary and grammar:

– sky ← ský

– window ← vindauga (“wind-eye”)

– Pronouns: they, them, their replaced OE hīe, him, heora

This replacement represents a rare case of borrowing core grammatical elements.

As David Crystal notes, “contact with Norse accelerated the simplification of English grammar” (Crystal, 2000).

Mechanisms of Hidden Translation in Old English.

a) Latin influence through christianization:

– missionaries introduced many Latin religious, administrative, and cultural terms;

– Latin loanwords often replaced or coexisted with native Old English terms;

– many Latin terms were translated literally (calqued) into Old English, creating hybrid expressions.

b) Old Norse influence due to Viking contact:

– borrowing of vocabulary and syntactic structures;

– integration of Norse words into everyday speech (e.g., pronouns, verbs);

– some calques or syntactic patterns adopted from Norse.

The following examples highlight the subtlety of hidden translation in English. For example, the phrase “*It goes without saying*” is a calque from French (“*Il va sans dire*”), fully integrated into English idiomatic usage; “*Fair play*”, originating from Old French and rooted in chivalric culture, no longer reveals its foreign origin to contemporary speakers. Similarly, “*rule of thumb*” (possibly of Germanic origin) demonstrates how an expression can acquire an adapted idiomatic meaning that obscures its etymology. These cases exemplify how hidden translation operates at both lexical and idiomatic levels, shaping English in ways that are historically layered yet largely invisible to everyday users.

Providing analysis of examples of hidden translation in Old English, it should be mentioned that it can be observed through both Latin and Old Norse influences on vocabulary, idiomatic expressions, and syntax. One of an excellent example is the Latin term “*ecclesia*”, which entered Old English as “*cirice*” (“*church*”). The English word “*church*” ultimately derives from the Greek “*kyriakon*” (“*of the Lord*”) via Latin, but the Old English form adapted it seam-

lessly into the native lexicon. Calques also illustrate hidden translation, as seen in *“heofon-ricē”* (*“kingdom of heaven”*), a literal rendering of Latin *“regnum caelorum”*. While native terms such as *“fæder”* (*“father”*) and *“mōdor”* (*“mother”*) were preserved, many religious and ecclesiastical concepts were replaced by Latin borrowings, for example? *“priest”* from Latin *“presbyter”*.

Old Norse also contributed significantly to Old English, particularly through lexical and syntactic influence. Words such as *“sky”*, *“egg”*, and *“window”* (from Old Norse *“vindauga”*) entered the vocabulary, while pronouns like *“they”*, *“them”*, and *“their”* replaced Old English equivalents, demonstrating a profound but often unnoticed foreign influence.

Quantitative analysis indicates that “by the late Old English period, roughly 10-15% of vocabulary originated from Latin, primarily in religious and administrative contexts” (Bosworth-Toller, 2000). Old Norse contributed approximately 5-10% of the lexicon, particularly in regions affected by Viking settlements in the Danelaw (Crystal, “The Cambridge Encyclopedia of the English Language”, 2000). Overall, loanwords and calques accounted for approximately 15-25% of the Old English vocabulary, though this proportion varied regionally. Corpus studies, including the “Anglo-Saxon Chronicle” and “Beowulf”, suggest that native Old English words comprised around 75-85% of the text, Latin-derived words 10-15%, and Old Norse-derived words 5-7%. Function words such as pronouns and prepositions largely remained native, though Norse forms replaced some key elements.

We have to note that the significance of hidden translation in Old English is multifaceted. Latin borrowings and calques facilitated the cultural and religious shift associated with the Christianization of England, embedding new concepts seamlessly into the language. Old Norse contributions enriched the vocabulary and influenced syntactic structures, demonstrating linguistic blending. The hidden nature of these borrowings and calques made foreign elements feel native, facilitating language evolution toward Middle English. These early layers of translation and borrowing laid the foundation for the extensive lexical enrichment that characterizes Middle and Modern English.

Hidden translation in Old English mostly operated through Latin and Old Norse sources, primarily via loanwords, calques, and selective syntactic borrowing. Approximately 15-25% of the vocabulary was influenced by these mechanisms and Norse-derived pronouns. The impact of hidden translation was profound, fostering linguistic enrichment, cultural assimilation, and establishing the groundwork for subsequent developments in English.

Hidden translation in Old English can be understood as the subtle incorporation of foreign linguistic material (primarily from Latin and Old Norse) into native structures in ways that obscure their external origin. This process is visible in both vocabulary and syntax, and it becomes especially clear when analysing specific textual examples.

In late Old English texts such as the “Anglo-Saxon Chronicle”, we encounter sentences like *“Her com Ælfred cyning to Wessex and gefeahht wip Danas...”*, meaning *“Here came King Alfred to Wessex and fought with the Danes”*. While *“cyning”* is a native Old English word, *“Danas”* reflects direct contact with Scandinavian groups. At the same time, many religious terms reveal Latin influence: *“munuc”* derives from Latin *“monachus”*, and *“cirice”* (*“church”*) ultimately traces back to *“ecclesia”*. These borrowings often became so integrated that their foreign origin is not immediately apparent.

A particularly important mechanism of hidden translation is the calque, or loan translation, in which a foreign phrase is translated component by component into Old English. Expressions like *“heofon-ricē”* (*“kingdom of heaven”*) replicate Latin *“regnum caelorum”*, and *“Godes gast”* mirrors *“Spiritus Dei”*. These constructions are structurally native but conceptually imported, preserving the semantic framework of the source language while masking its presence.

Old Norse influence, however, goes beyond vocabulary and penetrates the syntactic system of English. Lexical borrowings such as *“sky”* (from *“ský”*) and *“window”* (from *“vindauga”*, *“wind-eye”*) are well known, but the most significant impact lies in grammar. The replacement of native third-person plural pronouns – Old English *“hīe”*, *“him”*, *“heora”* – with *“they”*, *“them”*, and *“their”* from Old Norse is a striking example of systemic change. This shift likely arose from the need to reduce ambiguity in bilingual communities where Old English and Old Norse speakers interacted closely.

Hidden translation in Old English can be most clearly understood through close reading of key texts, where Latin and Old Norse elements are absorbed into the language so thoroughly that their foreign origins are no longer obvious. In a passage from the “Anglo-Saxon Chronicle” – *“Her com Ælfred cyning to Wessex and gefeahht wip Danas, þe þæt land þurh gewinn ahersodon”* – we see a largely native grammatical structure combined with subtle external influences. The verb *“gefeahht”* and the preposition *“wip”* are native, yet the presence of *“Danas”* demonstrates how foreign ethnonyms entered the language and became naturalized without disrupting syntax. This

is a clear example of hidden translation: the borrowing is visible historically but not structurally intrusive within the sentence.

A similar blending appears in the epic poem “Beowulf”, particularly in the famous opening lines: “*Hwæt! Wē Gār-Dena in geārdagum, þēodcýninga, brym gefrūnon, hū ðā æþelingas ellen fremedon*”. Here, compounds like “*þēodcýninga*” (“*people-kings*”) illustrate the native Germanic tendency toward word formation through compounding, yet the conceptual world of the poem reflects a culture already influenced by Christianity. Words such as “*God*” and related religious vocabulary, which appear elsewhere in the text, stem from Latin-mediated Christian discourse, even when they are expressed in native lexical forms. Additionally, explicitly borrowed Latin terms like “*mæsse*” (“*mass*”) occur in Old English religious writing, showing direct lexical importation alongside calques, which are especially important because they preserve the semantic structure of Latin while disguising it in fully native elements.

Syntactic structure also transformed Norse influence. Old English typically allowed relatively flexible word order, often following a Verb-Second (V2) pattern, as in “*Her com cýning*” (“*Here came [the] king*”), where the verb appears in the second position regardless of the initial element. Contact with Old Norse, which favored a more regular Subject-Verb-Object order, contributed to a gradual shift toward a fixed SVO structure. This change can be conceptualized as a movement from a tree structure in which the verb is anchored in second position to one in which the subject consistently precedes the verb, stabilizing sentence patterns and reducing ambiguity. At the same time, the rich inflectional system of Old English began to erode, with grammatical relationships increasingly expressed through word order and prepositions rather than case endings. This simplification is widely understood as being accelerated

by language contact, since speakers of different but related languages tend to favor more transparent and less inflection-dependent structures.

Conclusions. Hidden translation represents a fundamental mechanism in the historical development of English, reflecting long-term processes of linguistic contact, cultural transfer, and structural adaptation. Throughout its evolution, English has absorbed a significant number of foreign elements – primarily from Latin, Old Norse, and French – which have become fully integrated and largely unrecognizable as translations. The analysis demonstrates that hidden translation operates on multiple levels, including lexical borrowing, calquing, idiomatic formation, semantic shift, and syntactic change. In Old English, it was mainly associated with Latin religious influence and Norse contact, while in later periods it expanded significantly due to French impact and globalization processes.

Quantitative observations confirm that a substantial portion of English vocabulary and phraseology originates from external sources, although these elements are rarely perceived as foreign by modern speakers. This highlights the effectiveness of hidden translation as a mechanism of naturalization and linguistic assimilation.

As we can see, hidden translation demonstrates that language development is not a purely internal process but is fundamentally shaped by sustained intercultural contact. The historical evolution of English confirms that linguistic systems are permeable and adaptive, integrating external elements in ways that eventually become indistinguishable from native structures. Also, the phenomenon challenges the traditional binary distinction between “original” and “translated” texts. In many cases, especially in English, this boundary becomes blurred, as texts incorporate translated elements without explicit markers. This suggests that translation should be viewed as a continuum rather than a discrete act.

BIBLIOGRAPHY

1. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. London ; New York: Routledge. 2006. URL: <https://www.routledge.com/In-Other-Words-A-Coursebook-on-Translation/Baker/p/book/9780415397636> (Last accessed: April, 20, 2026).
2. Bosworth-Toller. Anglo-Saxon Dictionary. 2000. URL: <https://bosworthtoller.com> (Last accessed: April, 20, 2026).
3. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language. Cambridge : Cambridge University Press. 2000. 489 p.
4. Harper D. Online Etymology Dictionary. 2010. URL: <https://www.etymonline.com> (Last accessed: April, 16, 2026).
5. Jakobson R. On linguistic aspects of translation. On Translation. ed. R. A. Brower. Cambridge, MA : Harvard University Press. 2001. URL: <https://www.jstor.org/stable/1772750> (Last accessed: April, 2, 2026).
6. Nida E. A. Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden : Brill. 2004. URL: <https://brill.com/display/title/20592> (Last accessed: April, 4, 2026).
7. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins. 2007. URL: <https://benjamins.com/catalog/btl.4> (Last accessed: April, 20, 2026).
8. Venuti L. The Translator’s Invisibility: A History of Translation. London ; New York : Routledge. 2010. URL: <https://www.routledge.com/The-Translators-Invisibility-A-History-of-Translation/Venuti/p/book/9780415394550> (Last accessed: April, 6, 2026).

REFERENCES

1. Baker, M. (2006). In Other Words: A Coursebook on Translation. London ; New York : Routledge. URL: <https://www.routledge.com/In-Other-Words-A-Coursebook-on-Translation/Baker/p/book/9780415397636> (Last accessed: April, 20, 2026).
2. Bosworth-Toller (2000). Anglo-Saxon Dictionary. URL: <https://bosworthtoller.com> (Last accessed: April, 20, 2026).
3. Crystal, D. (2000). The Cambridge Encyclopedia of the English Language. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 489 p.
4. Harper, D. (2010). Online Etymology Dictionary. 2010. URL: <https://www.etymonline.com> (Last accessed: April, 16, 2026).
5. Jakobson, R. (2001). On linguistic aspects of translation // On Translation / ed. R. A. Brower. Cambridge, MA : Harvard University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/1772750> (Last accessed: April, 2, 2026).
6. Nida, E. A. (2004). Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden : Brill. URL: <https://brill.com/display/title/20592> (Last accessed: April, 4, 2026).
7. Toury, G. (2007). Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins. URL: <https://benjamins.com/catalog/btl.4> (Last accessed: April, 20, 2026).
8. Venuti, L. (2010). The Translator's Invisibility: A History of Translation. London ; New York : Routledge. URL: <https://www.routledge.com/The-Translators-Invisibility-A-History-of-Translation/Venuti/p/book/9780415394550> (Last accessed: April, 6, 2026).

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)



ОГЛОШЕННЯ

УДК 78.092(100)(477.83):780.647.2

Андрій ДУШНИЙ,

orcid.org/0000-0002-5010-9691

кандидат педагогічних наук, професор,

завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) asscomobile@ukr.net

Мирон ЧЕЛЯДА,

orcid.org/0009-0004-7238-280X

аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) myron_che@ukr.net

XVII МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ «PERPETUUM MOBILE» У ДРОГОБИЧІ: ОГЛЯД ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Баянно-акордеонна весна – традиційна мистецька платформа у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка. Вона асоціюється із проведення мистецького форуму, фестивальних імпрез, конкурсу, концертів, конференції тощо. Серед грона розмаїтості, виділяється міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», який 17 рік поспіль проводиться на базі Франкового Університету Дрогобича. Конкурс традиційний, і цього року його було проведено 1-2 травня¹.

Організатором конкурсу виступає кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки. У гроні співорганізаторів – Національна Всеукраїнська музична спілка, Асоціація баяністів та акордеоністів при НВМС та Всесвітня Конфедерація акордеоністів.

Унікальність конкурсу – у поєднанні всіх трьох ланок навчання (початкова – фахова передвища – вища мистецька освіта), що дає можливість демонстрації виконавства певного учасника чи колективу у своїй категорії. Консолідованість сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства сприяє відстеженню здобутків та надбань учня / студента / ансамблю / оркестру у парадигмі мистецької освіти сьогодення. Водночас, визначальним постає і роль

викладача у навчально-виховному процесі становлення та розвитку музиканта.

Цьогорічний конкурс об'єднав українські навчальні заклади різних рівнів Львівської, Закарпатської, Івано-Франківської, Волинської, Тернопільської та Кіровоградської областей, міст Києва, Полтави, Дніпра, Харкова, Одеси. Серед учасників зі закордону, варто назвати представництво Польщі, Литви, Болгарії та Казахстану. Учасники виконували різноманітні конкурсні програми (від 2 до 4 творів), згідно положення, категорії та номінації.

Серед обов'язкового виконання – поліфонічна музика Й. С. Баха та сонати Д. Скарлатті. Окремого значення учасники надавали творам українських композиторів В. Власову, В. Зубицькому, Я. Олексіву, А. Білошицькому, А. Гайденку, К. Соколову, В. Дмитренку, Ю. Польовому, А. Січу, А. Марценюку, О. Іваньку, Ю. Нестеренку, В. Братанову та ін. Не поодинокими були виконання обробок українських народних пісень в опрацюванні А. Марценюка, Я. Іваніни, І. Мамайчука, В. Дяченка, М. Романишина, В. Поповича, М. Різоля. Європейська музика різних стилів та жанрів була представлена учасниками у розмаїтих виконавських амплуа.

Вагомого значення приділено формуванню складу журі, щодо єдиного професійного органу оцінювання кожного конкурсанта – його виконавства, оригінальної інтерпретації, харизми, витонченості у художньо-образній парадигмі, здатності до володіння собою та інструментом, тощо. Журі працювало у он-лайн-форматі та оф-лайн прослуховуванні. Оцінювання велось за 25-бальною системою.

¹ XVII міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», XI міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (ДДПУ ім. І. Франка, 1–2 травня 2026 року): програма / [ред.-упоряд. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2026. 20 с.

До першого складу журі було запрошено: віце-президента «Confédération Mondiale de l'Accordéon», директора Британського коледжу акордеоністів, професора **Раймонда Боделла** (Белика Британія); професора Литовської академії музики і театру, експерта в області вищої музичної освіти **Едуардаса Габніса** (Литва); професора акордеону Консерваторії «Jesús de Monasterio» у Сантандері, композитора **Горку Хермосу** (Іспанія); професора акордеону Національної школи музичного і танцювального мистецтва імені Добрини Петкова **Олександра Марінова** (Болгарія); заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, композитора **Ярослава Олексіва** (Львів, Україна).

«Живе» виконання оцінювали: народний артист України, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової **Володимир Мурза**; заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури **Андрій Сташевський**; викладач-методист, голова циклової комісії народних інструментів Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. С. Крушельницької **Михайло Дмитришин**.

Важливим фактором постає поєднання виконавської традиції із науковим осмисленням виконавського музикознавства сучасності. У цьому контексті значну роль відводиться проведенню наукового спілкування у форму конференції. 1 травня, у рамках конкурсу відбулась XI міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (платформа ZOOM).

Науково-мистецька подія стала новою сторінкою у виокремленні сучасної наукової парадигми. Обґрунтовані різновекторні питання музикознавства та музичного виконавства розкриває низка наукових пошуків Б. Водяного, А. Сташевського, О. Бензюка, В. Зайця, А. Душного, О. Катрич, О. Лігоцького, Д. Снігірьова, М. Стреначікової, В. Андрієвської, О. Андрієвської, М. Шумського, Л. Шумської, М. Варакути, Ю. Засць, М. Василечка, Т. Круліковської, В. Мурзи.

Невід'ємною частинною виконавського музикознавства сучасності постає теорія та практика академічного інструментального мистецтва. Тут, виокремлюються дослідження Г. Агратіни, В. Дутчак, Я. Олексіва, О. Володька, А. Стрільця, М. Малахової, Ю. Шутки, А. Борангулової, Р. Боделла, Е. Габніса, Г. Хермоси, О. Марінова, В. Шафети.

Ведеться постійний пошук нових форм та методів роботи з дітьми у мистецьких школах та загальноосвітніх закладах на уроках музичного мистецтва. Тому, пріоритетною складовою музичної та мистецької педагогіки постають інновації на основі передового викладацького досвіду, аналізу певних процесів, активізації нових методик, методичних принципів та методології загалом. Варті уваги нові дослідження А. Бойчук, А. Сікорської, В. Салія, С. Ондрейквої, Т. Дякун, І. Клеснякової, М. Лавренюк, В. Поповича, З. Припін, І. Мельник.

У реаліях сьогодення, дедалі помітніше посідає композиторська творчість крізь призму різноманітного написання, але із ключовим вектором професійної реалізації у навчальному чи концертному плані. Відтак, розкриваються грані дослідницького спектру. У рамках даної конференції, своїми дописами та науковими віднайденнями поділилися О. Изваріна, Н. Сторонська, Н. Башмакова, Р. Чворсюк, Н. Юзюк, С. Гаврилюк, В. Годьмаш, Т. Сидорець, П. Гільченко, Л. Тарас, Н. Стельмашук, М. Манчишин, І. Вавренчук.

Концертна діяльність у рамках конкурсу має свою особливість та постає віддзеркаленням тенденцій сучасного академічного виконавства.

Виступ на концерті-відкриті був презентований творчим стипендіатом Президента України, студентом другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності В5 Музичне мистецтво Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Ростиславом Чворсюком (клас професора Андрія Душного). У його виконанні звучала оригінальна баянна композиція Ігоря Саєнка «Why?», у витонченому інтерпретаційному відчутті виконавської філігранності та наповненому розкритті художньо-образної структури музичного полотна. «Танго для Клода» Р. Гальяно та «Анантанго» Г. Хермоси перенесли слухача у світ контрастів, пристрасі та манери виконавської інтерпретації крізь призму особливості стильового та жанрового відчуття. Оркестровий супровід у фортепіанному викладі забезпечила кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер та доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Наталія Сторонська.

Традиційними постають вечірні концерти. Цього разу, це – концерт композитора Ярослава Олексіва. Творчість мистця багатогранна та різножанрова. У барвах його музики переплітаються твори для баяна-акордена, бандури, оркестру українських народних інструментів, аранжування для камерного та симфонічного оркестру тощо. Даний концерт мав свою особливість.

По-перше – звучала присвята пам'яті дружини Галини «Романс для Тебе», у виконанні музикантів різних країн на чолі із президентом СМА Фредеріком Дешампом².

По-друге – певні включення відео-виступів синочка Ромчика, на очах якого, рашиська ракета вбила його маму в липні 2022 року у Вінниці, а він – перенісши кому та 36 операцій бореться за своє майбутнє. Сьогодні, його меседж у світі звучить так: «Коли ми разом – ми сильні! Ніколи не здавайтесь!»³. Саме так, маленька дитина закликає світ об'єднатися проти рашиського терору.

По-третє. Баянна музика композитора звучала у відео-ілюстрації («Let's run in jazz») авторського виконання. Твір «Одкровення» на високому духовному піднесенні виконав дрогобицький баяніст Ростислав Чворсюк. Музичні ілюстрації до драматичної поеми Олександра Олеся «Ніч на Полонині» (1-3 чч.), «Елегія» пам'яті Ярослава Мозіля та «Токата» отримали особливу інтерпретаційну модель самовираження у виконанні лауреата Трофею світу по акордеону, студента Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Артема Іщенко (клас професора Ярослава Олексіва).

По-четверте. Прем'єрне виконання фортепіанного циклу Ярослава Олексіва до анімаційних мультфільмів: «The Easy Life», «Poilus», «Scarlett», «Clockwork» та «Roto». У композиторському задумі, через музику та анімацію передається жахіття російсько-української війни та її наслідки. У цьому контексті, вирізняється щирість почуттів, боротьба та незламність духу українських дітей. Композитор звуками музики розкриває глибину супротиву та боротьбу українського народу з рашизмом. Епілог – серця українських дітей б'ються в унісон по при всі негаразди та виклики життя! Перше виконання творів було запропоновано та реалізовано дрогобицькою піаністкою Наталією Сторонською.

У рамках конкурсу, на постійній основі відбувається процес взаємообміну досвідом. Своїми секретами педагогічної майстерності діляться члени журі. Цього року, до проведення майстер-

класів або відкритого уроку було залучено професорів Володимира Мурзу та Андрія Сташевського. Можливість спостерігати за роботою над певними аспектами виконавської майстерності, черпати теоретичні знання та їх практичну значущість мали всі присутні. Таке спілкування дає можливість глибокого пізнання тонкощів роботи на окремими епізодами у творі. Розвиток певного мотиву або речення і його значення у загальній конструкції твору, відпрацювання штриха, ритму, динаміки, звукової виразності, тощо – методична складова формування нового бачення, розуміння музики та особливостей її виконання.

Протягом двох днів, у фойє Університету було розміщено виставку баянів-акордеонів провідних італійських виробників «ACCOBAN». Таку можливість надав випускник Університету, сьогодні – директор Нижньоворітської школи мистецтв Юрій Ісевич. Кожен бажаючий мав нагоду спробувати звучання інструментів, розкрити для себе палітру регістрової барви, практичність та доступність у використанні. Адже, навчання на якісному інструментарії – запорука успіху у формуванні учня-музиканта та розвитку його музично-слухового апарату.

Найвищі нагороди конкурсу «Perpetuum mobile 2026» – Гран-Прі здобули:

– Ігор Прохорчук (Львівський державний музичний ліцей ім. С. Крушельницької, клас заслуженого діяча мистецтв України Ярослава Олексіва);

– Роксолана Роля (Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. С. Крушельницької, клас Михайла Дмитришина).

Таким чином, XVII міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» перегорнув чергову сторінку історії конкурсно-фестивального руху Дрогобиччини ХХІ століття. Конкурс – сприяє виявленню нових імен музикантів та колективів різних рівнів навчання, що у свою чергу дає мотивацію популяризації баянно-акордеонного мистецтва серед молоді (особливо – у закладах початкової мистецької освіти). Конкурс – постає утвердженням ідейності популяризації української баянної музики написаної як професійними композиторами так і викладачами-практиками або самими виконавцями. Конкурс – вкотре підтвердив високий виконавський рівень учасників та їх географічне представництво. Тому, конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» у Дрогобичі – школа формування нової генерації музикантів, виконавців, педагогів на основі сталих традицій, нових привнесень, мистецьких орієнтирів й експериментів у музичній парадигмі соціокультурного простору сьогодення.

² https://www.youtube.com/watch?v=HHo3AGcm58I&time_continue=2&source_ve_path=NzY3NTg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fq%3D%25D0%25BE%25D0%25BB%25D0%25B5%25D0%25BA%25D1%2581%25D1%2596%25D0%25B2%25D1%2580%25D0%25BE%25D0%25BC%25D0%25B0%25D0%25BD%25D1%2581%25D0%25B4%25D0%25BB%25D1%25

³ <https://www.youtube.com/watch?v=qHongTICIQg&t=4s>

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Олег ЗОЛОТУХІН, Віта РОМАНОВА ПОВСЯКДЕННЕ ЖИТТЯ НА ЖОВКІВЩИНІ У ДОКУМЕНТІ ОУН (1947 Р.)	4
Ореста КАРПЕНКО, Микола ГАЛІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА (2014–2026) У ЦИФРОВИХ НАРАТИВАХ УКРАЇНИ: ТИПОЛОГІЯ ТА ОСВІТНІЙ ВИМІР.....	21
Анастасія ЛАПЧЕНКО УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА ЯК СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА: ВІД ТРАДИЦІЙНОГО КОДУ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙ 1920-Х РОКІВ ДО ЦИФРОВОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ.....	31
Богдан ПАСКА АГЕНТУРНО-ОПЕРАТИВНА РОБОТА КДБ ПРОТИ УКРАЇНСЬКИХ ПІДПІЛЬНИХ ГРУП І ОРГАНІЗАЦІЙ НАПРИКІНЦІ 1950-Х – НА ПОЧАТКУ 1960-Х РР.....	37
Леррі РОНАЙ КАТОЛИЦЬКА ЦЕРКВА В УГОРЩИНІ В ПЕРІОД ДУАЛІЗМУ (1867–1918 РР.): СТРУКТУРА, УПРАВЛІННЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ.....	44
Євгеній СНІДА РЕЛІГІЙНО-ЦЕРКОВНИЙ ЧИННИК У ФОРМУВАННІ АНТИТОТАЛІТАРНОГО ДИСКУРСУ В КРАЇНАХ СХІДНОЇ ЄВРОПИ (КІНЕЦЬ 1940-Х – 1980-І РР.).....	51
Юрій ЧАГАН, Віталій СОВІК, Олександр ЛЕНІВИЙ ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ЗАСТОСУВАННЯ ТА КРИТЕРІЇВ ЕФЕКТИВНОСТІ СУХОПУТНИХ ВІЙСЬК: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД І УРОКИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....	59

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Марія КУКІЛЬ СТИЛЬ МОДЕРН В МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АЛЬМАНАХУ «АКОРДИ» 1903 РОКУ	70
Руслан КУНДИС, Іван НИКОРОВИЧ ІНТЕГРОВАНІЙ ПІДХІД ДО ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ» ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ХОРЕОГРАФІЯ»: ВІД КЛАСИЧНОЇ ТЕОРІЇ ДО ЦИФРОВОГО САУНД-ДИЗАЙНУ.....	76
Євгеній КУПРІЄНКО ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ФІЛЬМУ: ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ТА ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ.....	83
Ольга ЛАВРЕНЮК ВПЛИВ ДИЗАЙНУ НА СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ.....	89
Наталія ЛЕВКОВИЧ, Марта КРАВЧЕНКО, Каріна ДАВИДОВА АНТИКВАРНА ПОРЦЕЛЯНА В СИСТЕМІ АУКЦІОННИХ ПРОДАЖІВ: ЕКСПЕРТИЗА, ПРОВЕНАНС І ЦІНОУТВОРЕННЯ.....	95
Алла ЛИТВИНЕНКО ВІЗУАЛЬНО-ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ МІСТА (ПОЛТАВА У СПОГАДАХ ДМИТРА ІВАНЕНКА).....	102
Алла ЛІСОВА, Вікторія ШУБІНА, Марина ІЛЕЧКО ВИКОНАВСЬКА ТРИВОЖНІСТЬ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ РЕГУЛЯЦІЇ.....	111
Хуатао Лю РОЛЬ ХОРОВИХ СЦЕН В МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ ДЖ. ПУЧЧІНІ «ПЛАЩ».....	119
Вікторія МАЗУР ОЛЕНА НОСЕНКО: СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНИЦЯ Й ПРОЄКТ З ОПОРЯДЖЕННЯ СВЯТО-МИХАЙЛІВСЬКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ В ЖИТОМИРІ.....	125

Сергій МИРОНЕНКО АНІМАЦІЯ ЯК ІДЕЯ ВТІЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КОНЦЕПЦІЇ У ОРАТОРІЇ-ДІЙСТВІ «СХОДИ» С. МИРОНЕНКА).....	131
Сергій МИСЕЧКО АВТОРСЬКА ЗВУКОРЕЖИСУРА В ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ: ВПЛИВ, ІННОВАЦІЇ, ТЕХНІЧНІ ТА ТВОРЧІ АСПЕКТИ (УКРАЇНСЬКИЙ І МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД).....	138
Уляна МОЛЧКО СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В НАУКОВІЙ ОЦІНЦІ БОГДАНА СЮТИ	143
Оксана МОСЕНДЗ, Кароліна КАСЬЯНЕНКО, Ольга МИХАЙЛЮК ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ФЕШН-ДИЗАЙНЕРІВ В УМОВАХ СПІВПРАЦІ З АЛГОРИТМАМИ ГЕНЕРАТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ОДЯГУ.....	149
Вікторія МУЛКОХАЙНЕН, Дмитро ДУХОБОРОВ ДЕРЖАВНИЙ ЦИФРОВИЙ СЕРВІС ЯК ВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА.....	159
Катерина НЕМЧЕНКО ТРАНСФОРМАЦІЯ САКРАЛЬНОЇ ЗВУКОСИМВОЛІКИ В МУЗИЧНІЙ МОВІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА ТА ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО).....	167
Світлана НІКУЛЕНКО, Тетяна АГЄСНКО ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ТА ТВОРЧОГО САМОРОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІВ – ВИПУСКНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ АКАДЕМІЇ	174
Світлана НОВОСАДОВА, Ігор ЩЕРБАК ЗНАЧЕННЯ СОЛЬФЕДЖІО ТА ГАРМОНІЇ У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МУЗИКОЗНАВЦЯ.....	182
Олена ОСОКА, Олександра ЗАЙЦЕВА, Тамара ХОДАКОВА «ВАЛЬСИ-ПІСНІ КОХАННЯ» Й. БРАМСА ОР. 52: ВІД ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДО ЗВУКОВОГО ВТІЛЕННЯ.....	189
Андрій ОТКИДАЧ АВТОРСТВО В ГЕНЕРАТИВНОМУ ДИЗАЙНІ: ТРИРІВНЕВА МОДЕЛЬ І ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ДИЗАЙНЕРА.....	195
Софія ПІДГУРСЬКА, Андрій БУДНИК ІНКЛЮЗИВНА ТИПОГРАФІКА: ОГЛЯД ПІДХОДІВ ДО ПІДВИЩЕННЯ ЧИТАБЕЛЬНОСТІ ПРИ ДИСЛЕКСІЇ.....	202
Марина ПОНОМАРЕНКО ЗОБРАЖЕННЯ ПІДЛОГИ-ШАХІВНИЦІ В САКРАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: СИМВОЛІКА ТА ПЛАСТИЧНІ РІШЕННЯ.....	209
Сергій ПОПОВІЧЕНКО, Ганна КОШЕЛЬ ДАНИЛО КАРТАЧЧІ – МАЙСТЕР, ЩО ОЖИВЛЯВ ІСТОРІЮ В МІНІАТЮРІ.....	215
Олексій РАЛО ІНСТРУКТИВНІ ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦІВ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ	222
Владислав РОЗІН, Тетяна АНДРІЇВСЬКА, Людмила ФЕДЦОВА ПРИЧИНИ ВИНИКНЕННЯ ПЕРЕШКОД У СТВОРЕННІ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ, В КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ТА ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА В ЦІЛОМУ.....	226
Поліна РУДЬ, Олена САМОСВАТОВА Ф. ШУБЕРТ, ЕКСПРОМТ GES-DUR, ОР. 90 № 3: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ.....	233
Марина РУСЯЄВА ДІАНА ЕФЕСІЯ ЯК АЛЕГОРІЯ ПРИРОДИ В ІТАЛІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ЧІНКВЕЧЕНТО.....	239

Ірина РЯБЧУН ПЕРЕХІД ДО ПОСТМОДЕРНУ У ТВОРЧОСТІ ГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА НІКОЛАОСА СКАЛКОТАСА.....	252
Олена СЕРГІЄНКО, Федір ІВАНИЦЬКИЙ ЛЮДИНОЦЕНТРИЧНИЙ СВІТЛОВИЙ ДИЗАЙН ЯК КЛЮЧОВИЙ ІНСТРУМЕНТ ОРГАНІЗАЦІЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ФОРДЕКУ НА ЯХТАХ РІЗНОГО РОЗМІРУ....	260
Людмила СКІРКО, Олена СІКАЛОВА, Олена ПРУДНІКОВА МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ: ЗАВДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЩОДО МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА.....	269
Валерій СТІЛЕЦЬ ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ У ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ АСПЕКТІ ТА В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ.....	277
Мар'яна СТУДНИЦЬКА СЕМІОТИКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЕКСПОЗИЦІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКИ «ДИВЛЯЧИСЬ У РОЗРИВИ IV» (JAM FACTORY ART CENTER 2026 РОКУ).....	284
Олексій ТАРАН СУЧАСНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ІНСТРУМЕНТ МОТИВАЦІЇ ТА ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ СТАБІЛІЗАЦІЇ УЧНІВ КЛАСУ ГІТАРИ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ.....	292
Роман ТЕТЕРІН СПАДКОВІСТЬ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ДЖАЗОВОЇ ТРАДИЦІЇ: ТЕТЯНА БОЄВА – АНАСТАСІЯ БУКІНА.....	299
Петро ТИЩУК СУЧАСНІ ТЕОРІЇ РЕКЛАМНОГО ДИЗАЙНУ У КОНТЕКСТІ ЗОВНІШНЬОЇ РЕКЛАМИ (ООН/DOOH).....	306
Руслана ТКАЧЕНКО, Аліна АНДРЕЄВА МУЗЕЙ І ФЕШН-ТРЕНДИ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ.....	312
Вероніка ТОРМАХОВА МУЗИКА ДО ВИСТАВИ «PETER PAN» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА ЯК ПРИКЛАД ЙОГО МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО СТИЛЮ	321
Андрій ФЕДОРИШИН, Роман КУПРАНЕЦЬ ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ БУДІВЕЛЬ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	326
Світлана ФЕСЕНКО, Світлана ДОВЛЕТОВА, Наталія ШАПОВАЛОВА «ТОТАЛЬНИЙ ТЕАТР» ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ.....	333
Цзя Фу «ЛЮБОВ ЗДАЛЕКУ» КАЙІ СААРИАХО: ДОСВІД РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ СЦЕНІЧНИХ ВЕРСІЙ ПІТЕРА СЕЛЛАРСА ТА РОБЕРА ЛЕПАЖА).....	339
Олександр ХРАПАЧОВ ЖИВОПИС – ПРОФЕСІЙНА СКЛАДОВА СЦЕНОГРАФІЇ В НАОМА.....	345
Dongze HUO, Nataliia SKLIARENKO DIGITAL TRANSFORMATION OF CHINESE TRADITIONAL TEXTILES: THE PRACTICE OF CREATING GENERATIVE DESIGN SYSTEMS.....	353
Юе ЦЗЯМІН СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ І ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КИТАЙСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ КІНОМУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ	366
Ruhe ZHANG, Ruslana BEZUHLA STRUCTURED PATHWAY FOR KEY VISUAL DESIGN: INTEGRATING CLA AND EXTENICS.....	371
Оксана ЧУЄВА БЕЗПЕРЕРВНА ЛІНІЯ В СЕРІЇ ПЛАКАТІВ, ПРИСВЯЧЕНИХ ДНЮ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЕМНОСТІ ...	378

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Світлана ЛУЦАК, Алла ТАРАН, Галина ЮРЧАК КОРПУС ТЕКСТІВ МОДЕСТА ЛЕВИЦЬКОГО ЯК ДОСЛІДНИЦЬКИЙ І НАВЧАЛЬНИЙ РЕСУРС.....	386
Марія МИХАЙЛЕНКО СПЕЦИФІКА ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ У КОНТЕКСТІ СТРАТЕГІЙ, ТАКТИК І РЕАЛІЗАЦІЇ МОВИ ВОРОЖНЕЧІ.....	394
Валентина НІКОЛАЄНКО МОРАЛЬНІ ІМПЕРАТИВИ ТА СТРАТЕГІЇ ВИЖИВАННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО ГОЛОДОМОР.....	404
Василь ПОШТАР ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА ФОРМУВАННЯ ВІРУСНИХ ЧЕЛЕНДЖІВ: СТРАТЕГІЇ ВЗАЄМОДІЇ.....	409
Ірина РОЖДЕСТВЕНСЬКА ГОГОЛЬ МОВОЮ ПРАВА: ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ.....	416
Ольга РУДЬ СЕНСОРНА ЛЕКСИКА В РОМАНІ «СОЛО ДЛЯ СОЛОМІЇ» ВОЛОДИМИРА ЛИСА.....	423
Tetiana STAROSTENKO, Alyona SHEVCHENKO MENTAL PROGRAMMING IN ENGLISH LANGUAGE TEACHING: ENCODING SOCIETY THROUGH LINGUISTIC PATTERNS.....	431
Olha TALOKHA, Liliia HRABAR TRANSLATION OF IDIOMATIC EXPRESSIONS FROM THE ENGLISH LANGUAGE INTO UKRAINIAN	437
Марія ТЕЛЕКИ МЕДИЧНА МЕТАФОРА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ.....	444
Mykola TYSHCHENKO TRANSFORMATION OF ACADEMIC INTEGRITY PRINCIPLES IN THE ERA OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE.....	452
Олена ХАРИТОНОВА ТЕОРЕТИЧНІ ТА СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІТИЗМУ В ГРАМАТИЧНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ.....	458
Олексій ШЕБУНЯСВ ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ ТУРЕЦЬКОГО БІЗНЕС-ДИСКУРСУ..	463
Вікторія ШЕВЧЕНКО, Анастасія ШКУРЧЕНКО ВПЛИВ ВВІЧЛИВОСТІ НА СЕРЕДНЬОВІЧНИЙ СТИЛЬ ЛИСТУВАННЯ: РОЗГЛЯД РОЗВИТКУ ТЕКСТОВОЇ СТРУКТУРИ ТА СИНТАКСИСУ ВІД <i>DISTAMEN</i> ДО ПРАКТИКИ ВІЛЬНОГО ПИСЬМА.....	470
Альона ШИБА КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНЦІВ У ЛИТВІ: ДИГЛОСІЯ ЧИ КОНТИНУУМ?.....	477
Olha YALOVENKO HIDDEN TRANSLATION IN ENGLISH: HISTORICAL DEVELOPMENT, MECHANISMS, AND COMPARATIVE PERSPECTIVES.....	482

ОГОЛОШЕННЯ

Андрій ДУШНИЙ, Мирон ЧЕЛЯДА XVII МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ «PERPETUUM MOBILE» У ДРОГОБИЧІ: ОГЛЯД ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	489

CONTENTS

HISTORY

Oleh ZOLOTUKHIN, Vita ROMANOVA EVERYDAY LIFE IN THE ZHOVKVA DISTRICT IN AN OUN DOCUMENT (1947).....	4
Oresta KARPENKO, Mykola HALIV THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (2014–2026) IN DIGITAL NARRATIVES OF UKRAINE: TYPOLOGY AND EDUCATIONAL DIMENSION.....	21
Anastasiia LAPCHENKO UKRAINIAN EMBROIDERY AS A SEMIOTIC SYSTEM: FROM THE TRANSFORMATIONS OF THE 1920S TO DIGITAL REPRESENTATION IN GLOBAL CULTURE.....	31
Bohdan PASKA KGB'S AGENT-OPERATIONAL WORK AGAINST UKRAINIAN UNDERGROUND GROUPS AND ORGANIZATIONS IN THE LATE 1950S AND EARLY 1960S.....	37
Lerri RONAI THE CATHOLIC CHURCH IN HUNGARY DURING THE PERIOD OF DUALISM (1867–1918): STRUCTURE, ADMINISTRATION AND TRANSFORMATIONS.....	44
Yevhenii SNIDA THE RELIGIOUS AND CHURCH FACTOR IN THE FORMATION OF ANTI-TOTALITARIAN DISCOURSE IN EASTERN EUROPEAN COUNTRIES (LATE 1940S–1980S).....	51
Yurii CHAHAN, Vitalii SOVIK, Oleksandr LENIVYI THE EVOLUTION OF THE DEPLOYMENT FORMS AND THE EFFECTIVENESS CRITERIA OF GROUND FORCES: HISTORICAL EXPERIENCE AND LESSONS FROM THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR.....	59

ART STUDIES

Mariia KUKIL ART NOUVEAU STYLE IN THE ARTISTIC DECORATION OF THE UKRAINIAN ANTHOLOGY “AKORDY” (1903).....	70
Ruslan KUNDYS, Ivan NYKOROVYCH INTEGRATED APPROACH TO TEACHING THE DISCIPLINE «FUNDS OF MUSIC THEORY» FOR STUDENTS OF THE SPECIALTY «CHOREOGRAPHY»: FROM CLASSICAL THEORY TO DIGITAL SOUND DESIGN.....	76
Yevhenii KUPRIENKO THE SOUND IMAGE OF FILM: ARTISTIC FUNCTIONS AND MEANS OF REPRODUCTION.....	83
Olha LAVRENYUK THE IMPACT OF DESIGN ON THE CONTEMPORARY SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT.....	89
Nataliya LEVKOVYCH, Marta KRAVCHENKO, Karina DAVYDOVA ANTIQUE PORCELAIN IN THE AUCTION SALES SYSTEM: EXPERTISE, PROVENANCE, AND PRICE FORMATION.....	95
Alla LYTUVNENKO THE VISUAL AND AUDITORY IMAGE OF THE CITY (POLTAVA IN DMYTRO IVANENKO'S MEMOIRS).....	102
Alla LISOVA, Viktoria SHUBINA, Maryna ILECHKO PERFORMANCE ANXIETY IN MUSIC: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF REGULATION.....	111
Huatao LIU THE ROLE OF CHORAL SCENES IN THE MUSICAL DRAMATURGY OF PUCCINI'S OPERA «IL TABARRO».....	119

Viktoriya MAZUR	
OLENA NOSENKO: A MODERN UKRAINIAN ARTIST AND THE PROJECT FOR THE DECORATION OF ST. MICHAEL'S CATHEDRAL IN ZHYTOMYR.....	125
Serhii MYRONENKO	
ANIMATION AS AN IDEA OF EMBODYING A VISUAL CONCEPT IN THE ORATORIO-ACTION «STAIRS BY S. MYRONENKO».....	131
Serhii MYSECHKO	
AUTHORIAL SOUND DESIGN IN THEATRICAL PRODUCTIONS: INFLUENCE, INNOVATIONS, TECHNICAL AND CREATIVE ASPECTS (UKRAINIAN AND INTERNATIONAL EXPERIENCE)....	138
Uliana MOLCHKO	
SOCIAL-CULTURAL DIMENSIONS OF CONTEMPORARY MUSICAL ART IN THE SCIENTIFIC ASSESSMENT OF BOHDAN SYUTA.....	143
Oksana MOSENDZ, Karolina KASIANENKO, Olga MYKHAILIUK	
TRANSFORMATION OF THE CREATIVE PROCESS OF FASHION DESIGNERS IN THE CONTEXT OF COLLABORATION WITH GENERATIVE CLOTHING MODELING ALGORITHMS.....	149
Viktoriia MULKOKHAINEN, Dmytro DUKHOBOROV	
DIGITAL GOVERNMENT SERVICE AS A VISUAL SYSTEM.....	159
Kateryna NEMCHENKO	
TRANSFORMATION OF SACRED SOUND SYMBOLS IN THE MUSICAL LANGUAGE OF MODERN UKRAINIAN OPERA (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF LESIA DYCHKO, OLEKSANDR KOZARENKO AND OLEKSANDR SHCHETYNsky).....	167
Svetlana NIKULENKO, Tetyana AGEYENKO	
PROBLEMS AND PROSPECTS OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT AND CREATIVE SELF-DEVELOPMENT OF CULTURAL SCIENTISTS – GRADUATES OF THE KHARKIV HUMANITARIAN AND PEDAGOGICAL ACADEMY.....	174
Svitlana NOVOSADOVA, Ihor SHCHERBAK	
THE ROLE OF SOLFEGGIO AND HARMONY IN THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF A MUSICOLOGIST.....	182
Olena OSOKA, Oleksandra ZAITSEVA, Tamara KHODAKOVA	
J. BRAMSS «WALTZES AND SONGS OF LOVE» OP. 52: FROM ARTISTIC CONCEPT TO AUDIO REALIZATION.....	189
Andrii OTKYDACH	
AUTHORSHIP IN GENERATIVE DESIGN: A THREE-LEVEL MODEL AND DESIGNER'S RESPONSIBILITY.....	195
Sofia PIDHURSKA, Andrii BUDNYK	
INCLUSIVE TYPOGRAPHY: AN OVERVIEW OF APPROACHES TO IMPROVING READABILITY FOR PEOPLE WITH DYSLEXIA.....	202
Maryna PONOMARENKO	
THE REPRESENTATION OF THE CHESSBOARD FLOOR IN SACRAL PAINTING: SYMBOLISM AND PLASTIC SOLUTIONS.....	209
Serhii POPOVICHENKO, Hanna KOSHEL	
MODEL MAKING IN THE TRAINING OF INDUSTRIAL DESIGN SPECIALISTS.....	215
Oleksii RALO	
INSTRUCTIONAL EXERCISES AS A MEANS OF IMPROVING THE SKILLS OF PERCUSSION INSTRUMENT PERFORMERS.....	222
Vladislav ROZIN, Tetiana ANDRIIVSKA, Ludmyla FEDTSOVA	
CAUSES OF OBSTACLES IN THE CREATION OF AN OPERA PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE EDUCATIONAL PROCESS AND OPERATIC ART IN GENERAL.....	226
Polina RUD, Olena SAMOSVATOVA	
F. SCHUBERT, IMPROMPTU GES-DUR, OP. 90 NO. 3: COMPARATIVE ANALYSIS OF PERFORMING VERSIONS.....	233

Maryna RUSIAIEVA DIANA OF EPHEBUS AS AN ALLEGORY OF NATURE IN THE ITALIAN ART OF THE CINQUECENTO.....	239
Iryna RIABCHUN TRANSITION TO POSTMODERN IN THE WORK OF THE GREEK COMPOSER NIKOLAOS SKALKOTTAS.....	252
Elena SERHIIENKO, Fedir IVANYTSKYY HUMAN-CENTERED LIGHTING DESIGN AS A KEY TOOL FOR ORGANIZING THE FUNCTIONAL SPACE OF THE FOREDECK ON YACHTS OF VARIOUS SIZES.....	260
Liudmyla SKIRKO, Olena SIKALOVA, Olena PRUDNIKOVA MUSICAL AND POETIC SYNTHESIS IN VOCAL CYCLES BY MYKOLA DREMLIUGA BASED ON THE POETRY OF UKRAINIAN POETS: THE ACCOMPANIST'S TASKS IN THE MUSICAL INTERPRETATION OF THE POETIC TEXT.....	269
Valerii STRILETS HISTORIOGRAPHY OF SCIENTIFIC RESEARCH PROBLEMS IN FURNITURE DESIGN IN THE PAN-EUROPEAN CONTEXT AND IN UKRAINE AT THE CURRENT STAGE OF DEVELOPMENT.....	277
Mariana STUDNYTSKA SEMIOTIC-PSYCHOLOGICAL DIMENSION OF GALLERY EXPOSITION ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION «LOOKING INTO THE GAPS IV» (AT JAM FACTORY ART CENTER, 2026).....	284
Oleksii TARAN CONTEMPORARY REPERTOIRE AS A TOOL FOR MOTIVATION AND PSYCHO-EMOTIONAL STABILISATION OF GUITAR STUDENTS IN WARTIME.....	292
Roman TETERIN HERITAGE OF THE ODESSA VOCAL JAZZ TRADITION: TETYANA BOYEVA – ANASTASIA BUKINA.....	299
Petro TYSHCHUK CONTEMPORARY THEORIES OF ADVERTISING DESIGN IN THE CONTEXT OF OUT-OF-HOME (OOH/DOOH) ADVERTISING.....	306
Ruslana TKACHENKO, Alina ANDRIIEVA MUSEUMS AND FASHION TRENDS IN UKRAINE.....	312
Veronika TORMAKHOVA MUSIC FOR THE PLAY “PETER PAN” BY LEONARD BERNSTEIN AS AN EXAMPLE OF HIS MUSICAL-THEATRICAL STYLE	321
Andri FEDORYSHYN, Roman KUPRANETS REVIVAL OF ROMAN CEMENT TECHNOLOGY IN EUROPEAN RESTORATION PRACTICE.....	326
Svitlana FESENKO, Svitlana DOVLETOVA, Nataliia SHAPOVALOVA ‘TOTAL THEATRE’ AND ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF THEATRE OF ANIMATION.....	333
Jia FU «L’AMOUR DE LOIN» BY KAIJA SAARIAHO: THE EXPERIENCE OF DIRECTORIAL INTERPRETATIONS OF THE OPERA (BASED ON THE STAGE VERSIONS BY PETER SELLARS AND ROBERT LEPAGE).....	339
Oleksandr KHRAPACHOV PAINTING – A PROFESSIONAL COMPONENT OF SCENOGRAPHY AT NAFAA.....	345
Dongze HUO, Nataliia SKLIARENKO DIGITAL TRANSFORMATION OF CHINESE TRADITIONAL TEXTILES: THE PRACTICE OF CREATING GENERATIVE DESIGN SYSTEMS.....	353
Yue JIAMING SYNTHESIS OF NATIONAL AND EUROPEAN TRADITIONS IN CHINESE VOCAL FILM MUSIC OF THE 20TH CENTURY.....	366
Ruhe ZHANG, Ruslana BEZUHLA STRUCTURED PATHWAY FOR KEY VISUAL DESIGN: INTEGRATING CLA AND EXTENICS.....	371
Oksana CHUIEVA A CONTINUOUS LINE IN A SERIES OF POSTERS DEDICATED TO UKRAINIAN WRITING DAY.....	378

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Svitlana LUTSAK, Alla TARAN, Halyna YURCHAK THE CORPUS OF MODEST LEVYTSKYI'S TEXTS AS A RESEARCH AND EDUCATIONAL RESOURCE.....	386
Mariia MYKHAILENKO SPECIFICITY OF POLITICAL DISCOURSE IN THE CONTEXT OF STRATEGIES, TACTICS AND IMPLEMENTATION OF HATE SPEECH.....	394
Valentyna NIKOLAIENKO MORAL IMPERATIVES AND STRATEGIES FOR SURVIVAL IN CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE ABOUT THE HOLODOMOR.....	404
Vasyl POSHTAR THE INFLUENCE OF SOCIAL MEDIA ON THE FORMATION OF VIRAL CHALLENGES: INTERACTION STRATEGIES.....	409
Iryna ROZHDESTVENSKA GOGOL THROUGH THE LANGUAGE OF LAW: THE POLISH-UKRAINIAN CONTEXT.....	416
Olga RUD SENSORY LEXICAN IN THE NOVEL "SOLO FOR SOLOMIA" BY VLADIMIR LYS.....	423
Tetiana STAROSTENKO, Alyona SHEVCHENKO MENTAL PROGRAMMING IN ENGLISH LANGUAGE TEACHING: ENCODING SOCIETY THROUGH LINGUISTIC PATTERNS.....	431
Olha TALOKHA, Liliia HRABAR TRANSLATION OF IDIOMATIC EXPRESSIONS FROM THE ENGLISH LANGUAGE INTO UKRAINIAN	437
Mariia TELEKY MEDICAL METAPHOR THROUGH THE PRISM OF TERMINOLOGICAL INFORMATION.....	444
Mykola TYSHCHENKO TRANSFORMATION OF ACADEMIC INTEGRITY PRINCIPLES IN THE ERA OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE.....	452
Olena KHARYTONOVA THEORETICAL AND SEMIOTIC ASPECTS OF ANALYTISM IN THE GRAMMATICAL SYSTEM OF THE MODERN FRENCH LANGUAGE.....	458
Oleksii SHEBUNIAIEV THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE FORMATION AND TRANSLATION OF TURKISH BUSINESS DISCOURSE.....	463
Viktoriia SHEVCHENKO, Anastasiia SHKURCHENKO THE INFLUENCE OF POLITENESS ON MEDIEVAL CORRESPONDENCE STYLE: AN EXAMINATION OF THE DEVELOPMENT OF TEXTUAL STRUCTURE AND SYNTAX FROM <i>DICTAMEN</i> TO THE PRACTICE OF FREE WRITING.....	470
Alona SHYBA COMMUNICATIVE PRACTICES OF UKRAINIANS IN LITHUANIA: DIGLOSSIA OR CONTINUUM?..	477
Olha YALOVENKO HIDDEN TRANSLATION IN ENGLISH: HISTORICAL DEVELOPMENT, MECHANISMS, AND COMPARATIVE PERSPECTIVES.....	482

ANNOUNCEMENT

Андрій ДУШНИЙ, Мирон ЧЕЛЯДА XVII МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ «PERPETUUM MOBILE» У ДРОГОБИЧІ: ОГЛЯД ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	489

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 99. ТОМ 2
ISSUE 99. VOLUME 2**

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. 58,13. Зам. № 0526/549. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.