

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 97. ТОМ 1
ISSUE 97. VOLUME 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 4 від 26.03.2026 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Галів, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомя]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. – Вип. 97. Том 1. – 402 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 3 from 26.03.2026)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Haliv, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2026. – Issue 97. Volume 1. – 402 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@dspu.edu.ua, tel. (03-24) 41-04-74)

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

Ярослав АНДРУСЯК,

orcid.org/0000-0002-7021-3402

кандидат історичних наук,

доцент кафедри Античності, Середньовіччя та історії України домодерної доби
Дрежавного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) yaroslav.andrusyak@uzhnu.edu.ua

АРХІТЕКТУРА ЧЕСЬКОГО КОРОЛІВСТВА ЗА ПРАВЛІННЯ ВАЦЛАВА IV ЛЮКСЕМБУРГА

Стаття присвячена комплексному дослідженню архітектурного ландшафту та культурного розвитку чеських земель в добу Люксембургів, із особливим акцентом на період правління Вацлава IV (1378–1419). У статті переосмислюється традиційний погляд на кінець XIV – початок XV ст. як на час лише політичної нестабільності. На основі аналізу сучасних та класичних джерел доводиться, що цей період став витонченою кульмінацією чеської готики, яка трансформувала імперську монументальність епохи Карла IV у складну систему художніх форм «прекрасного стилю».

Методологічну базу дослідження складають праці провідних науковців. Зокрема, залучено результати фундаментального дослідження Вацлава Менцла, що дозволило простежити морфологічну еволюцію архітектурних деталей – від парлержівської логіки до новаторських зірчастих та сітчастих склепінь. Особливу увагу приділено колективній монографії за редакцією Їржі Кутана, яка реабілітує епоху Вацлава IV як час інтенсивного духовного життя, де архітектура виступала «візуальним маніфестом» державної та національної ідентичності.

У статті детально проаналізовано сакральне та світське будівництво. Центральне місце посідає аналіз собору Святої Варвари в Кутній Горі як зразка найвищого злету готичної думки, що ідейно пов'язаний із діяльністю династії Парлержів. Досліджено трансформацію королівських резиденцій: від репрезентативного Італійського двору до приватних замків Точник та Новий замок у Кунратіце, що відображало зміну вектору від публічної величі до індивідуальної інтимності.

Зосереджено увагу на феномені незавершеності ключових об'єктів (собори Св. Віта та Св. Варвари), що стала наслідком Гуситської революції, яка насильницьки перервала органічний розвиток чеського мистецтва.

У висновках підкреслено, що архітектура цієї доби не була «вторинною» щодо німецьких чи французьких зразків, а являла собою самобутній центр європейського значення, де кожна споруда була відповіддю на духовні та інтелектуальні запити суспільства на зламі епох.

Ключові слова: Європа, політика, слов'яни, імперія, чеська готика, Вацлав IV, школа Парлержів, собор Святої Варвари, Кутна Гора, Прага, архітектурна спадщина, Люксембурги, Гуситська революція.

Yaroslav ANDRUSYAK,

orcid.org/0000-0002-7021-3402

Candidate of Historical Sciences,

Associate Professor at the Department of Antiquity, Middle Ages and Pre-Modern History of Ukraine

Uzhhorod National University

(Uzhhorod, Ukraine) yaroslav.andrusyak@uzhnu.edu.ua

THE ARCHITECTURE OF THE CZECH KINGDOM DURING THE REIGN OF WENCESLAUS IV OF LUXEMBOURG

The article is dedicated to a comprehensive study of the architectural landscape and cultural development of the Czech lands during the Luxembourg era, with a particular focus on the reign of Wenceslaus IV (1378–1419). The study re-evaluates the traditional view of the late 14th and early 15th centuries as merely a period of political instability. Based on the analysis of contemporary and classical sources, it is argued that this period represented a sophisticated culmination of Bohemian Gothic, which transformed the imperial monumentality of the Charles IV era into a complex system of artistic forms known as the "Beautiful Style".

The methodological framework of the research is built upon the works of leading art historians. Specifically, it incorporates the findings of Václav Mencl's fundamental research which allowed for tracing the morphological evolution of architectural details from Parlerian logic to innovative stellar and net vaults. Special attention is given to the collective monograph edited by Jiří Kuthan which rehabilitates the era of Wenceslaus IV as a time of intense spiritual life where architecture served as a "visual manifesto" of state and national identity.

The article provides a detailed analysis of both sacred and secular construction. Central to this is the analysis of St. Barbara's Cathedral in Kutná Hora as a masterpiece of the highest flight of Gothic thought, ideally linked to the activities of the Parler dynasty. The transformation of royal residences is also explored: from the representative Italian Court to the private castles of Točnik and the New Castle in Kunratic, reflecting a shift in focus from public grandeur toward individual intimacy.

Focus is also placed on the phenomenon of the incompleteness of key structures (St. Vitus and St. Barbara Cathedrals) which resulted from the Hussite Revolution that violently interrupted the organic development of Bohemian art. The conclusions emphasize that the architecture of this era was not "secondary" to German or French models but represented an original center of European significance where each structure was a response to the spiritual and intellectual demands of a society at the crossroads of eras.

Key words: Europe, politics, Slavs, empire, Bohemian Gothic, Wenceslaus IV, Parler school, St. Barbara's Cathedral, Kutná Hora, Prague, architectural heritage, Luxembourgs, Hussite Revolution.

Постановка проблеми. Епоха правління на чеських землях династії Люксембургів, що охоплює XIV та поч. XV ст., стала часом найвищого культурного та політичного піднесення Чеського королівства. Саме в цей період землям Чеської Корони судилося сформувати в ідеології та мистецтві відповіді на найактуальніші виклики середньовічної Європи, запропонувавши вихід із глухого кута громадського та приватного життя через синтез духовності та високої естетики. Прогрес чеської культури найяскравіше проявився в архітектурі, яка разом із монументальною скульптурою та панельним малярством досягла загальноєвропейського рівня, перетворивши Прагу та регіональні центри на провідні мистецькі лабораторії того часу.

Актуальність вивчення цієї доби, особливо періоду правління Вацлава IV (1378–1419), зумовлена необхідністю переосмислення традиційних поглядів на цей час як на період лише політичного занепаду. Особливе місце в дослідженні посідає аналіз трансформації світської та сакральної архітектури: від імперської монументальності до пошуку індивідуальної приватності в королівських резиденціях, таких як замки Точник та Новий замок у Кунратіце. Об'єктом даної роботи є архітектурна спадщина чеських земель кін. XIV – поч. XV ст., а предметом – аналіз спільних та відмінних рис у розвитку художніх форм, що відображали складну динаміку переходу від високої готики до нових культурних орієнтирів передгуситської доби.

У плані розвитку культурний прогрес проявився найзначніше в мистецтві, де він досяг європейського рівня. Спочатку виділилося стінописне та панельне малярство, потім архітектура разом з монументальною скульптурою. Далі настав ще один етап панельного малярства та скульптури, а за ним книжкове малярство. Окремі галузі художньої творчості вийшли на перший план інтересу творчих особистостей та їхніх кіл і своїм значним впливом приваблювали інших. Таким чином, вони поступово ставали домінантами певної галузі мистецтва.

Аналіз досліджень. У історичній науці дана проблема розглядається в контексті висвітлення культури земель Чеської Корони доби Середньовіччя.

Фундаментальне значення для розуміння морфології та ідеології чеської готики мають праці Вацлава Менцла (Mencl, 1948; Mencl, 1974), який ще у середині XX ст. довів самобутність та новаторство чеської архітектурної школи. Його дослідження еволюції складних склепін та профілювання ребер демонструють, як архітектура ставала «візуальним маніфестом» національної ідентичності та державної могутності. Спадкоємність традицій школи Парлержів, діяльність якої простежується від будівництва собору Святого Віта в Празі до грандіозного проекту собору Святої Варвари в Кутній Горі, свідчить про цілісність художнього процесу, що об'єднав епохи Карла IV та Вацлава IV в єдиний висхідний потік.

Праця Вацлава Менцла «Чеська архітектура доби Люксембургів» (Mencl, 1948), є фундаментальним дослідженням, яке заклало підвалини сучасного розуміння чеської готики XIV–XV ст. Написана в період після Другої світової війни, книга несе на собі відбиток ідеологічного протистояння: автор відкрито зазначає у передмові, що вивчення епохи Люксембургів було для чеських науковців джерелом сили під час нацистської окупації та засобом спростування німецьких тверджень про «вторинність» чеської культури. Автор доводить, що за часів Карла IV та Вацлава IV Чехія не просто копіювала іноземні зразки, а була самостійним архітектурним центром європейського значення, де створювалися новаторські конструктивні та естетичні рішення.

Методологічно праця базується на глибокому формальному аналізі, де особлива увага приділяється морфології архітектурних деталей – профілюванню ребер, конструкції складних склепін та еволюції опорних систем. Автор детально простежує перехід від класичної парлержівської готики до витончених форм пізнього стилю, який розквітнув за правління Вацлава IV. У книзі представлено

багатий ілюстративний матеріал, що охоплює не лише празькі пам'ятки, а й архітектуру королівських «посагових міст», таких як Хрудім, Яромерж та Двур-Кралове.

Особливу цінність має аналіз об'єктів у Кутній Горі, зокрема каплиці Власького двору (близько 1400 р.), де В. Менцл досліджує складні зірчасті склепіння, витончені еркери та оригінальні архітектурні припори, що стали вершиною майстерності тогочасних будівничих. Праця також реабілітує архітектуру зламу XIV–XV ст., показуючи, що попри політичну нестабільність, цей період був часом найвищого художнього злету, який перетворив чеську готику на «візуальний маніфест» державної могутності та культурної самобутності. Таким чином, праця В. Менцла залишається незамінним джерелом для вивчення того, як архітектурна форма ставала вираженням національної ідентичності та високого інтелектуального рівня середньовічного суспільства.

Сучасна чеська історіографія, представлена зокрема колективною монографією за редакцією Їржі Кутана, розглядає епоху Вацлава IV як період надзвичайного культурного розквіту та інтенсивного духовного життя передгуситської Чехії. Архітектурна форма тут постає невіддільною від інтелектуальних пошуків суспільства, що перебувало на порозі великих змін. Праця «Вацлав IV. Римський і чеський король» (Kuthan, 2025), фокусується на архітектурному й культурному контексті доби. Ця колективна монографія представляє собою фундаментальне переосмислення епохи Вацлава IV (1378–1419), розглядаючи її не лише через призму політичних криз, а як період надзвичайного культурного розквіту та інтенсивного духовного життя передгуситської Чехії. Центральне місце у розділі «Кутна Гора – скарбниця королівства за Вацлава IV» займає аналіз будівництва собору Святої Варвари в Кутній Горі, який автор розглядає в тісному зв'язку з діяльністю парлержівської архітектурної майстерні. Дослідження підкреслює наступність художніх ідей: будівництво собору, розпочате у 1360-х роках, ідейно та технічно спиралося на досвід Петра Парлержа, зокрема на його роботу над церквою Св. Варфоломія в Коліні. Важливим аспектом праці є висвітлення ролі династії будівничих, зокрема Яна Парлержа (наймолодшого сина Петра), чий родинні та професійні зв'язки з Кутною Горою значною мірою визначили обличчя місцевої готики.

Автор детально аналізує архітектурні плани та епіграфічні джерела, залучаючи дані з празького трифорію та пізніші барокові проекти, щоб реконструювати первісний масштабний задум,

який передбачав значно більшу довжину храму в західному напрямку. Особлива увага приділяється трагічному перериванню архітектурної тягlostі: вибух гуситської революції став причиною зупинки робіт не лише в Кутній Горі, а й на багатьох інших об'єктах (зокрема церкви Діви Марії «На Намнесті»), і лише у 1482–1483 рр. будівництво було відновлено, хоча оригінальний грандіозний задум так і не був повністю реалізований. Праця Їржі Кутана фактично реабілітує епоху Вацлава IV, демонструючи, що саме за його правління чеська готика досягла свого найвищого злету, а Прага та Кутна Гора стали центрами європейського мистецтва «прекрасного стилю», де архітектурна форма була невіддільна від духовних пошуків суспільства на порозі великих змін.

Щодо української історіографії, то комплексні дослідження з окресленої нами проблеми відсутні. Таким чином, **метою статті** є спроба дослідити архітектуру Чеського королівства крізь призму культурного розвитку чеських земель за правління Вацлава IV Люксембурга (1378–1419).

Виклад основного матеріалу. «Епоха мистецтва чеських Люксембургів» був добою надзвичайних культурних потрясінь на землях Чеської Корони, що досяг кульмінації близько 1400 р. Остання чверть XIV ст. ознаменувалася інтенсивним проникненням художніх імпульсів та впливів альпійських країн, в південнонімецькі землі Св. Римської імперії та околиці Чеського королівства.

Інерцію та органічну, абсолютно ненасильницьку наступність у галузі готичного архітектурного мистецтва найяскравіше демонструє кульмінація будівельних проєктів, задуманих за часів правління Карла IV (1346–1378). З готичної архітектури часів Вацлава IV видно, що нею керувала група видатних архітекторів, натхненних переважно попередніми вітчизняними розробками та знайомих з грандіозною архітектурною програмою Карла IV, яку особливо слідували у будівництві празьких міст. Провідними фігурами архітектурного мистецтва були Петро Парлерж (1332/1333–1399) та члени його родини, а також будівельники-каменярі надзвичайного таланту та творчої винахідливості.

Зазначена спадкоємність найчіткіше проявилася у будівництві, або, точніше, завершенні чи реконструкції сакральних будівель у Празі та чеських містах. У Новому Місті Празькому, заснованому Карлом IV грамотою від 8 березня 1348 р. (Tomek, 1892: 6-9) на площі близько 360 гектарів, за часів правління Вацлава IV було завершено частину сакральних споруд. Капітула Святого Аполлінара у Ветрніку була завершена на початку

правління Вацлава IV. Костел Святого Генріха був завершений лише на початку XV ст. Монастир августинських каноніків при церкві Успіння Пресвятої Діви Марії та Святого Карла Великого все ще будувався на початку 1390-х рр. Костел Святого Стефана будувався до початку XV ст., письмовий звіт про цю будівлю датується 1392 та 1403 р., зі згадкою про зведення вежі у 1401 р. Костел Святої Марії Сніжної будувався зі значними труднощами та тривалими перервами. Пресвітерії був завершений та освячений лише у 1397 р. завдяки кармелітському пріору Гержману з Тахова. Це найвище склепіння в Празі. Будівництво тринефного храму тривало до початку Гуситської революції. Звіти про будівництво датуються 1397, 1404 та 1411 рр. Під час гуситського руху тринефна будівля та прилеглий кармелітський монастир були здебільшого зруйновані. Будівництво церкви Святого Адальберта, розпочате у другій половині XIV ст., було завершено лише на початку XV ст. Пресвітерії та сьогоднішній головний неф церкви Святого Петра в Поржичі були збудовані приблизно між 1382 та 1411 рр. З нових будівель варто згадати створення церкви Святого Михайла в Опатовіцах у Новому Місті Празькому, основна частина якої була збудована наприкінці XIV ст. З 1382 р. за сприяння «Братства обруча та молота» будувалася каплиця Тіла Господнього на Скотному ринку (сьогоднішня Карлова площа), але вона вже не існує. У 1391 р. було закладено перший камінь для Віфлеємської каплиці в церкві св. Гіля в Старому місті Праги.

Однак це не зупинило будівельну діяльність у Старому місті Праги. Хори церкви Богоматері перед Тином були завершені близько 1380 р., а будівництво західного фасаду – на початку XV ст. Вівтар Святого Варфоломія у новій вежі датується 1402 р. В останній чверті XIV ст. було завершено будівництво церкви Святого Гаштала. Масивний тринеф церкви Святого Якова був закритий незадовго до початку Гуситської революції. Церква Святого Михайла була завершена близько 1380 р. У церкві Святого Мартіна у стіні між 1370 і 1380 р. були побудовані нові склепіння, пресвітерії та бічна вежа. З менших будівель, але цінних за своїм художнім значенням, необхідно згадати прекрасну готичну еркерну каплицю Святих Косми та Даміана на південному фасаді Кароліни, зведену в 1380-х р. Вона гідна подібної каплиці Святої Марії у Старій ратуші, завершеної та освяченої у 1381 р.

У Малій Страні Празькій наприкінці 1370-х р. біля церкви Святої Марії під ланцюгом було збудовано тринефну споруду, а в 1386 р. – вежу, яку виконали будівельники брати Пешек та Ян Лут-

кове. Будівництво церкви Святого Лаврентія у Малій Страні Празькій згадується в джерелах лише у 1399 р.

У Вишеграді будівництво колегіального костелу Святих Петра і Павла тривало до кінця XIV ст., а оздоблювальні роботи та переробки були проведені на початку XV ст. Тринадцять каплиць докарлезіанської забудови були перебудовані на тридцять дві (Nechvátal, 1976: 88).

Постійна увага приділялася будівництву комплексу сакральних споруд у Празькому Граді. Продовження будівництва митрополичого костелу Святого Віта було на першому плані. До 1390-х р. будівництвом керував Петр Парлерж. Після нього будівельними роботами та кам'яними роботами керували його сини Вацлав та Ян. Пресвітерії костелу був завершений у 1383 р., будівництво хору лише у 1385 р. разом із сітчастим склепінням. Потім була триваліша перерва, ймовірно, спричинена іншими терміновими роботами, виконання яких було доручено Петру Парлержу. Ще у 1392 р. було закладено наріжний камінь для будівництва нефа. Однак його будівництво ще не відбулося. Тому в догуситський період пріоритет було надано підняттю вежі, яке не було завершено. Початок цього будівництва можна пов'язати з перенесенням останків тіла другого празького єпископа Святого Адальберта зі старої базиліки Святого Віта до нової частини церкви, що відбулося 23 квітня 1396 р. Якщо це було так, то перешкодою для будівництва нефа були досі збережені частини старої базиліки. Будівництво вежі, найімовірніше, датується 1411 р., про що свідчать кам'яні знаки архієпископів Вольфрама зі Шкворця (1396–1402) та Збінека Заїца з Газмбурка (1402–1411), вирізьблені на сходах всередині каплиці Газмбурка, яка розташовувалася на першому поверсі вежі. Тому Петр Парлерж більше не брав участі у будівництві вежі, а восени 1397 р. передав будівництво своєму синові Вацлаву, а невдовзі після цього – другому синові Яну. Будівництво собору Святого Віта було перервано Гуситською революцією. У 1380-1417 рр. п'ятим керівником будівництва собору Святого Віта був канонік капітули Святого Віта Вацлав з Радче (близько 1350–1417).

Наприкінці 1470-х р. Петр Парлерж розпочав готичне нове будівництво колегіального костелу Всіх Святих у Празькому Граді, яке він продовжив у 1480-х рр. (Merhautond, 1966: 54).

В останній чверті XIV ст. також було проведено масштабну структурну реконструкцію базиліки Святого Георгія у Празькому Граді. Верхню частину каплиці Святої Людмили пізньороманського періоду було знесено та замінено новим готич-

ним пресвітерієм з ребристим склепінням. Неф каплиці також був оснащений хрестовим склепінням, ребра якого спиралися на консолі подібним чином, як і в пресвітерії. Ремонтні роботи вимагали нового архітектурного зв'язку з пресвітерієм базилики (Merhautond, 1966: 54). Адаптаційні роботи, безсумнівно, були пов'язані з посмертно реалізованим планом Карла IV щодо нового розташування місць останнього спочинку перших князів Пршемисловичів, про що свідчить перенесення останків князя Вратислава, батька святого Вацлава, до нової гробниці, встановленої в 1379 р. та засвідченої документом від 1 липня 1379 р., виявленим під час останніх коригувань та статичного закріплення базилики в 1969 р. (Burkovsky, 1975: 34-35).

Широке будівництво та реконструкція сакральних будівель розвивалися також за межами Праги в окремих містах і містечках Богемії. Це особливо стосувалося Південної Богемії, де чітко проявлявся будівельний ентузіазм та меценат правлячих членів родини Розенбергів. Так, у Тршебоні після 1380 р. розпочалося будівництво склепіння церкви св. Іллі, що прилягала до августинського монастиря. Водночас монастир був наділений великими маєтками. Брати Розенберги Ян та Олдржих пожертвували йому села Граховіште, Доманін, Дунайовіце, частини Дворку, Опатовіце та інші села. У 1380 р. монастир отримав від Розенбергів 66 коп грош пражських річної зарплати з сіл Бранне та Бріліце на розширення монастиря та покращення його харчування. Меценатство Розенбергів також відобразилося в багатій спадщині Олдржиха з Розенберга, після смерті якого в 1390 р. монастир отримав гроші, вино та дорогі цінні камені, що збільшило монастирську скарбницю.

Те саме стосувалося завершення будівництва деканатного костелу Успіння Пресвятої Діви Марії в Баворові, завершеного до 1389 р. Будівельником і меценатом був Ян з Рожмберка разом зі своєю дружиною Елішкою з Галса. Будівництво парафіяльного костелу Народження Пресвятої Діви Марії в Мілічіні датується приблизно 1380 р., його подарували Петро та Ян з Рожмберка. У той же час, з 1380 по 1385 р., Олдржих з Рожмберка будував пресвітерій та двоніф деканатного костелу Святого Петра в Собеславі. Відповідно до фундаційної грамоти Петра та Яна з Рожмберка від 28 вересня 1384 р., пресвітерій та склепіння парафіяльного костелу у Велкий Бланіце поблизу Воднян було збудовано в період 1385-1390 рр. (Spěvák, 1986: 473). Костел Успіння Пресвятої Діви Марії в Індржиховому Градці був завер-

шений у 1382 р. У парафіяльному костелі того ж призначення в Немчіцах поблизу Нетоліце у 1385-1390 рр. було збудовано двоніфний хрестовий склепінчастий переплет та пресбітерій. Близько 1390 р. до парафіяльного костелу того ж призначення в Незамислицях поблизу Рабі було добудовано пресбітерій.

Західна частина клуатра цистерціанського монастиря була збудована у Вишньому Броді десятьма роками раніше. Перелік місцевостей та будівель можна було б продовжувати. Однак, для регіону Південна Чехія кілька прикладів достатньо ілюструють багату будівельну діяльність високого художнього рівня у 1380-х р. (Denkstein, Matouš, 1953: 11-37).

Тим не менш, необхідно хоча б коротко згадати деякі з найбільш значних будівель пізнішого періоду. Вони запроваджені завдяки реконструкції парафіяльного костелу св. Іллі Мілевського, здійсненій близько 1390 р. У Златій Коруні парафіяльний костел св. Маргарити був збудований близько 1400 р. У Чеському Крумлові Генріх з Рожмберка дав поштовх новому будівництву деканського костелу св. Віта, який будувався з 1407 р. На залишках старої будівлі з XIII ст. на самому кінці XIV ст. було зведено деканський костел Різдва Пресвятої Діви Марії в Клатові, завершений у 1414 р.

Архітектурні пам'ятки Кутної Гори посідають виняткове місце в історії європейської готики. Ключовим об'єктом є собор св. Варвари, заснований близько 1380 р. як шахтарський храм. Хоча собор не згадується в офіційному переліку робіт Петра Парлержа в пражському трифорії, його архітектурні рішення (зокрема вівтарна частина) свідчать про прямий вплив парлержівської школи, зокрема через подібність до костелу св. Варфоломія в Коліні. Дослідники підтверджують, що провідну роль у проєктуванні відіграв Ян Парлерж, який через шлюб із Катержиною Геленою з Кутної Гори мав тісні зв'язки з місцевою елітою (Kuthan, 2025: 109).

Важливим науковим уточненням є те, що первісний задум собору св. Варвари був значно масштабнішим. Аналіз планів XVII ст. вказує на те, що храм планувався набагато довшим у західному напрямку, ніж він є сьогодні (Kuthan, 2025: 108). Проте Гуситська революція зупинила будівництво на десятиліття, і лише в 1482–1483 рр. роботи було відновлено в межах тогочасних можливостей сьогодні (Kuthan, 2025: 110). Паралельно в Кутній Горі до 1420 р. тривала розбудова костелів Святої Трійці та Святого Якова.

Королівська резиденція Італійського двору (Vlašský dvůr), заснована Вацлавом II, зазнала радикальної трансформації саме за Вацлава IV у

1390-1400 рр. Східне крило з палацом та каплицею стало втіленням концепції репрезентативного королівського житла того часу. Вагомим фактором була меценатська діяльність королеви Софії, за чією ініціативою наприкінці XIV ст. завершувався костел Успіння Пресвятої Діви Марії в Хрудімі. У цих роботах брали участь провідні майстри празької компанії, такі як Ян Станек, що свідчить про поширення столичних стандартів «прекрасного стилю» на посагові міста королеви сьогодні (Kuthan, 2025:109).

Серед сакральних споруд особливої уваги заслуговує монастирський костел у Паненському Тинці. Його архітектурна досконалість, навіть у стані руїн, демонструє високий рівень художнього мислення початку XV ст. Аналогічні процеси відбувалися і в Яромержі, де перебудова церкви Святого Миколая тривала з 1404 р. Цей інтенсивний розвиток мав значний резонанс у Моравії та Сілезії. У Бреславі (суч. Вроцлав) чеські впливи проявилися у впровадженні складних сітчастих та двосхилих склепінь, що стали характерною рисою вроцлавських церков (Святого Хреста, Марії Магдалини, Святої Дороти) (MencI, 1974: 73).

Щодо світської архітектури, то переїзд Вацлава IV до нового королівського двору в Празькому Граді після 1383 р. ознаменував пошук королем більшої приватності. Найбільш значущим проєктом стало будівництво замку Точник (до 1398 р.), який був заснований після пожежі в старішому замку Жебрак. Точник став «візуальним маніфестом» королівської влади: його фасад, прикрашений гербами земель Чеської Корони, підкреслював статус Вацлава IV як монарха великої держави (Menclová, 1976: 153-171).

Проте останні роки життя король волів проводити у повній самотності в Новому замку поблизу Кунратіце (Nový hrad u Kunratic), збудованому в 1411–1412 рр. Саме тут, у приватній резиденції, захищеній подвійними валами, Вацлав IV шукав притулку від наростаючих релігійних та політичних конфліктів, які незабаром охопили Чеське королівство (Menclová, 1976: 176-179).

Висновки. На основі аналізу опрацьованих наукових праць можна узагальнити спільні та відмінні риси архітектурного розвитку земель Чеської корони доби Люксембургів.

Архітектурний ландшафт чеських земель другої пол. XIV – поч. XV ст. постає в сучасній історіографії як цілісний і динамічний «висхідний потік», у якому неможливо провести різку межу

між добою Карла IV та Вацлава IV. Спільною фундаментальною рисою цих періодів є нерозривна спадковість художньої традиції, втілена передусім у діяльності школи Парлержів. Петро Парлерж та його сини, Ян і Вацлав, забезпечили трансляцію найвищих інтелектуальних та технічних стандартів королівської архітектури, перетворивши Чехію на самобутній європейський центр «прекрасного стилю», що диктував художню моду сусіднім регіонам – Моравії та Сілезії. Спільним для обох періодів було також усвідомлення архітектури як «візуального маніфесту» державної могутності та меценатської ролі еліти: від монархів і королеви Софії до аристократичного роду Розенбергів та заможного патриціату Кутної Гори. Водночас обидві епохи об'єднує трагічна незавершеність найамбітніших проєктів – Гуситська революція насильницьки перервала будівництво соборів Святого Віта у Празі та Святої Варвари в Кутній Горі, зафіксувавши їхню форму на межі грандіозного задуму та реальної можливості.

Поряд із цим, аналіз виявляє суттєві відмінності в ідеологічних векторах та художній мові. Якщо за Карла IV домінувала імперська монументальність, спрямована на репрезентацію публічної величчя Священної Римської імперії, то доба Вацлава IV позначена зростанням індивідуалізму та пошуком приватності. Цей зсув наочно ілюструє світська архітектура: відмова короля від парадних залів на користь інтимних резиденцій, таких як Новий замок у Кунратіце, свідчить про бажання монарха дистанціюватися від обтяжливих державних справ.

Змінилася і географія будівництва: за Вацлава IV художня вага частково перемістилася з Праги до регіональних центрів, перетворивши Кутну Гору на фактично другу столицю з її інноваційними рішеннями у Влаському дворі. Технологічно пізніша готика стала витонченішою та декоративнішою: замість суворой парлержівської логіки раннього етапу з'являються надскладні зірчасті та сітчасті склепіння, витончені еркери та віртуозне профілювання ребер, що, за визначенням Вацлава Менцла, стало вершиною середньовічної майстерності.

Таким чином, якщо доба Карла IV заклала структурний фундамент чеської державності, то доба Вацлава IV перетворила ці структури на витончену художню систему, де архітектурна форма стала максимально наближеною до складного духовного світу людини напередодні великих соціальних перетворень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Borkovský I. Svatojiřská bazilika a klášter na Pražském hradě. Praha : Academia, 1975. 162 s.
2. Denkstein V. Matouš F. Jihočeská gotika. Praha : SNKLHU, 1953. 125 s.
3. Kuthan J. (ed.) Václav IV. Římský a český král: Doba, duchovní proudy a dění v předhusitských Čechách. Praha : Karolinum, 2025. 640 s.
4. Merhautová A. Bazilika sv. Jiří na Pražském hradě. Praha: Academia, 1966. 100 s.
5. Mencl V. České středověké klenby. Praha : Obris, 1974. 142 s.
6. Mencl V. Česká architektura doby lucemburské. Praha : Sfinx – Bohumil Janda, 1948. 200 s.
7. Menclová D. České hrady. Praha : Odeon, 1972. Díl 2. 551 s.
8. Nechvátal B. Vyšehrad. Praha : Odeon, 1976. 425 s.
9. Spěvák J. Václav IV. 1361–1419. Praha : Svoboda, 1986. 776 s.
10. Tomek V.-V. Dějepis města Prahy. Praha : Nákladem knihkupectví Fr. Řivnáče, 1892. 570 s.

REFERENCES

1. Borkovský I. (1975) Svatojiřská bazilika a klášter na Pražském hradě [St. George's Basilica and Convent at Prague Castle]. Praha : Academia. 162 s. [in Czech]
2. Denkstein V. (1953) Matouš F. Jihočeská gotika [South Bohemian Gothic]. Praha : SNKLHU. 125 s. [in Czech]
3. Kuthan J. (ed.) (2025) Václav IV. Římský a český král: Doba, duchovní proudy a dění v předhusitských Čechách [Wenceslaus IV. King of the Romans and of Bohemia: The Era, Spiritual Currents, and Events in Pre-Hussite Bohemia]. Praha : Karolinum. 640 s. [in Czech]
4. Merhautová A. (1966) Bazilika sv. Jiří na Pražském hradě [St. George's Basilica at Prague Castle]. Praha: Academia. 100 s. [in Czech]
5. Mencl V. (1974) České středověké klenby [Czech Medieval Vaults]. Praha : Obris. 142 s. [in Czech]
6. Mencl V. (1948) Česká architektura doby lucemburské [Czech Architecture of the Luxembourg Era]. Praha : Sfinx – Bohumil Janda. 200 s. [in Czech]
7. Menclová D. (1972) České hrady [Czech Castles]. Praha : Odeon. Díl 2. 551 s. [in Czech]
8. Nechvátal B. (1976) Vyšehrad [Vyšehrad]. Praha : Odeon. 425 s. [in Czech]
9. Spěvák J. (1986) Václav IV. 1361–1419 [Wenceslaus IV (1361–1419)]. Praha : Svoboda. 776 s. [in Czech]
10. Tomek V.-V. (1892) Dějepis města Prahy [History of the city of Prague]. Praha : Nákladem knihkupectví Fr. Řivnáče, 570 s. [in Czech]

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



UDC 39(=135.1)(477+478):008:316.347+930.1:001.891(051)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-2>

Kateryna BEKH,
orcid.org/0000-0002-6779-623X
PhD in History,
Research Secretary
M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) behhkateryna@gmail.com

**FOLK AND PROFESSIONAL CULTURE AMONG MOLDOVANS
AND INTER-ETHNIC INTERACTIONS IN THE ACADEMIC DISCOURSE
OF THE JOURNAL “FOLK ART AND ETHNOLOGY”:
A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS (1950S–2020S)**

This article presents a comprehensive historiographical analysis of articles published in the academic journal «Folk Art and Ethnology» that focus on the folk and professional culture of Moldovans, as well as issues of interethnic relations from the 1950s to the 2020s. Based on systematic, historical-typological, and problem-chronological approaches, key thematic areas of research are identified, including: field ethnographic studies, folklore and ritual traditions, material culture and folk art, as well as issues of ethnic identity, cultural memory, and intercultural contacts. A significant body of scholarly publications has been systematized, allowing for the identification of the logic of the development of research interests and the transformation of scholarly approaches within the field of ethnological knowledge. The evolution of methodological foundations has been traced—from predominantly descriptive and empirical approaches, characteristic of the early stage of ethnography's development, to analytical, comparative, and interdisciplinary interpretations that reflect general trends in the development of the humanities in the second half of the XXth and early XXIst centuries. It has been established that the nature of scholarly discourse is gradually shifting: from the documentation and description of traditional culture to its conceptual interpretation within broader sociocultural and geopolitical contexts. Particular attention is paid to the historiographical dimension, specifically the analysis of reviews, overviews, and synthesizing works that reflect the formation of academic schools, the development of research strategies, and the deepening of international scholarly communication. It is demonstrated that these publications serve not only an informative but also a conceptualizing function, contributing to the institutional development of ethnology and folklore studies. It is demonstrated that the journal “Folk Art and Ethnology” serves not only as a source of empirical materials but also as an important intellectual platform for understanding ethnocultural processes and interethnic interactions, particularly in the context of Ukrainian-Moldovan relations. In the contemporary period, there has been an intensification of interdisciplinary approaches related to the study of identity, cultural memory, space, and border studies. In summary, the journal's body of publications represents the evolution of ethnological science, reflects shifts in research paradigms, and attests to the integration of Moldovan topics into the broader European humanities landscape, which determines its relevance and promise in contemporary academic research.

Key words: Moldovans, folk culture, professional culture, interethnic interactions, ethnocultural processes, historiography, ethnology, folklore studies, material culture, cultural identity, academic periodicals, «Folk Art and Ethnology».

Катерина БЕХ,
orcid.org/0000-0002-6779-623X
кандидат історичних наук,
учений секретар
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського
Національної академії наук України
(Київ, Україна) behhkateryna@gmail.com

**НАРОДНА І ПРОФЕСІЙНА КУЛЬТУРА МОЛДОВАН ТА МІЖЕТНІЧНІ
ВЗАЄМОДІЇ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ЖУРНАЛУ «НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОЛОГІЯ»: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ (1950–2020-ТІ РР.)**

У статті здійснено комплексний історіографічний аналіз публікацій академічного журналу «Народна творчість та етнологія», присвячених народній і професійній культурі молдован, а також проблематиці міжетнічних взаємодій упродовж 1950-х – 2020-х років. На основі системного, історико-типологічного та проблемно-

хронологічного підходів виокремлено ключові тематичні напрями досліджень, серед яких: польові етнографічні студії, фольклорно-обрядова традиція, матеріальна культура та народне мистецтво, а також питання етнічної ідентичності, культурної пам'яті й міжкультурних контактів. Здійснено систематизацію значного корпусу наукових публікацій, що дозволило виявити логіку розвитку дослідницьких інтересів і трансформацію наукових підходів у межах етнологічного знання. Простежено еволюцію методологічних засад – від переважно описово-емпіричних підходів, характерних для раннього етапу розвитку етнографії, до аналітичних, порівняльних і міждисциплінарних інтерпретацій, що відображають загальні тенденції розвитку гуманітаристики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що поступово змінюється характер наукового дискурсу: від фіксації та опису традиційної культури до її концептуального осмислення у ширшому соціокультурному та геополітичному контекстах. Окрему увагу приділено історіографічному виміру, зокрема аналізу рецензій, оглядових і узагальнювальних праць, які відображають формування наукових шкіл, розвиток дослідницьких стратегій і поглиблення міжнародної наукової комунікації. Показано, що ці публікації виконують не лише інформативну, а й концептуалізуючу функцію, сприяючи інституційному розвитку етнології та фольклористики. Доведено, що журнал «Народна творчість та етнологія» виступає не лише джерелом емпіричних матеріалів, але й важливою інтелектуальною платформою осмислення етнокультурних процесів і міжетнічних взаємодій, зокрема у контексті українсько-молдовських зв'язків. У сучасний період спостерігається активізація міждисциплінарних підходів, пов'язаних із дослідженням ідентичності, культурної пам'яті, простору та прикордонних студій. Узагальнено, що корпус публікацій журналу репрезентує еволюцію етнологічної науки, відображає зміну дослідницьких парадигм і засвідчує інтеграцію молдовської тематики у ширший європейський гуманітарний простір, що визначає її актуальність і перспективність у сучасних наукових дослідженнях.

Ключові слова: молдовани, народна культура, професійна культура, міжетнічні взаємодії, етнокультурні процеси, історіографія, етнологія, фольклористика, матеріальна культура, культурна ідентичність, академічна періодика, «Народна творчість та етнологія».

The academic journal «Folk Art and Ethnology» is one of the most authoritative specialist publications in Ukraine, systematically covering issues relating to folk culture, ethnology, folklore studies, inter-ethnic relations and world art. In 2025, the journal celebrated its 100th anniversary, which was reflected in regulatory documents (Постанова Верховної Ради України «Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2024–2025 роках» від 21 грудня 2023 року № 3536-IX), as well as in academic publications on the history of its formation and development (Постанова 2023; Стішова, Бех 2025: 8–13; Бех 2025: 22–36). In the current context of the development of humanities scholarship, there is a growing need for a comprehensive historiographical analysis of the body of publications devoted to specific ethno-cultural traditions. An analysis of a series of issues of an academic journal as a historical corpus of scholarly materials allows us to trace not only shifts in thematic focus, but also the evolution of methodological approaches and intellectual trends in line with the social and geopolitical transformations of the second half of the 20th century and the early 21st century. The journal's substantial body of scholarly publications covers the issues of the existence and development of the folk and professional culture of the Moldovans. The aim of this article is therefore to conduct a comprehensive historiographical analysis of the articles published in the academic journal «Folk Art and Ethnology» that focus on the folk and professional culture of the Moldovans, as well as to identify the main thematic, methodological and conceptual shifts in the coverage of this subject

matter in the second half of the 20th and early 21st centuries. To achieve this objective, a range of general and specialised research methods were employed, including historical-typological, comparative, problem-chronological and historiographical analysis, which enabled the systematisation of the body of publications, the tracing of the evolution of scholarly approaches, and the identification of key areas of research.

The academic originality of this work lies in its comprehensive historiographical analysis of the journal's publications as a representative corpus reflecting the evolution of research into Moldovan ethnoculture within a broad interdisciplinary and intercultural context, as well as in identifying changes in research approaches and academic emphases throughout the second half of the 20th century and the early 21st century.

The article outlines the main areas of research featured in the journal, including: field ethnographic studies and professional academic activity; folklore and ritual traditions; material culture and folk art; as well as inter-ethnic relations and ethnic identity. This structure allows one to trace the logic of the development of academic discourse and identify key trends in the study of Moldovan ethnoculture.

The first steps towards exploring Moldovan themes in the journal were taken within the context of ethnographic work aimed at documenting folk culture in the field and exchanging experience in this field. It was precisely these expedition reports and descriptions of fieldwork practices that laid a solid empirical foundation for subsequent theoretical

and synthetic studies. Thus, a 1957 publication by the Moldovan scholar V. Zelenchuk reveals the essence of the fieldwork carried out by Moldovan ethnographers, who document the traditions, rituals and worldview practices of the local population (Зеленчук 1957: 157). For its time, this work was significant not only as a documentary record, but also as the first attempt to analyse the subject of research within an academic framework. Subsequently, the researcher V. Zelenchuk, in collaboration with A. Demchenko, published an expanded article in which they summarised the findings of their fieldwork in Moldova during the socialist era (Зеленчук, Демченко 1974: 53–57). In the article, the scholars noted that the ethnographer's task consists not only in collecting field data, but also in developing their own methodology and engaging in scholarly reflection. Several articles in the journal 'Folk Art and Ethnology' discuss the close collaboration between representatives of various academic centres and the preparation of a large-scale ethnographic publication. Specifically, in 1967–1969, publications by Naulko V., Guslistyi K. and Rabinovich M. outlined the methodology for creating a historical-ethnographic atlas for the region of Ukraine, Belarus and Moldova (Наулко 1967: 34–40; Гуслистий, Рабинович 1969: 10–14). These texts demonstrate an attempt to organise field data institutionally and to create a theoretically sound database that went beyond mere descriptions of a single ethnic group. Here, one can already discern a striving for structured scientific knowledge, which shapes professional ethnography as a discipline, in particular the systematic mapping and generalisation of field materials. Interest in the institutional aspects of academic research continues to feature in the journal's pages even in the post-socialist era. For instance, the works of Baran T. and Golovko O. highlight the participation of Ukrainian ethnologists in international events and academic conferences, which forms part of the discipline's professional self-identification in the contemporary context (Баран 2000: 141; Головко 2019: 96–100). This indicates that fieldwork and professional practices in ethnology not only retain their significance but are also becoming the subject of academic reflection within a broader international context.

A second key area is folklore studies and the associated ritual practices, which feature prominently in the journal. Early publications in this field focused on the recording and popularisation of folk texts, which was characteristic of the formative period of folklore studies in Eastern European countries, where folklore developed as a key branch of the humanities, aimed at documenting, systematising and preserving

traditional cultural heritage. For example, the Moldovan researcher B. P. Kiroshko examines specific issues relating to the development of Moldovan folklore studies, highlighting the importance of systematically collecting the oral tradition (Кірошко 1960: 64). Meanwhile, Ukrainian scholars A. Volkov and Sh. Sadovnik present a description of a collection of Moldovan folk poetry as an important source for ethnographic analysis (Волков, Садовник 1963: 138–139). At the same time, these publications focus primarily on the empirical aspects of folklore – texts, melodies and motivic structures.

In the 1970s and 1980s, the journal's coverage of the folklore tradition was gradually enriched with comparative and functional analyses, reflecting general trends in the development of folklore studies as a discipline. For instance, in his works, the eminent Moldovan philologist I. Ciobanu examined the distinctive features of songs about the friendship between Moldovans and Eastern Slavs; furthermore, the scholar elaborated on the paths and specific nature of the development of Moldovan folklore studies (Чобану 1970: 22–36; Чобану 1972: 11–15). This marked a shift from a descriptive analysis of the material to an interpretation of folklore forms within a broader socio-cultural context.

In the works of Bostan G. and Popovich N. V., the study of ethnocultural characteristics is carried out through an analysis of wedding customs, rituals and 19th-century periodicals, which contributes to a deeper understanding of inter-ethnic influences in the realm of ritual practices (Бостан 1971: 24–28; Попович 1977: 37–45). In the same vein, Y. G. Myronenko examines the origins of a particular type of wedding song found in Ukraine and Moldova, exploring the interconnection between the musical and ritual components of ethnoculture (Мироненко 1979: 30–35). A similar approach to understanding ethnocultural processes through ritual practices can also be seen in studies of calendar customs, particularly in the work of O. V. Kurochkin, where the new ritual practices of socialist society in the second half of the 20th century are analysed in the context of Ukrainian-Moldovan cultural ties (Курочкін 1986: 23–28).

The current state of research into the ethnoculture of the Moldovan population is represented by the works of Moldovan researchers Katerina and Victor Kozhukhar, in which New Year's rituals are examined through the prism of transformations in traditional culture, specifically using the example of the 'Malanka' ritual complex in the village of Tecani in the Briceni district (Кожухар, Кожухар 2016: 51–65). Attempts to analyse the specific features of folk culture have also been made by Ukrainian ethnologists, who have

focused on studying the folklore and ritual traditions of the Ukrainian population in the border regions of Moldova. In particular, the work by Pastukh N. and Kharchyshyn O. is devoted to the traditional folklore of Ukrainians in northern Moldova, with an emphasis on its relevance and local characteristics (Пастух, Харчишин 2009: 40–46), whereas М. Рупак's article examines the distinctive features of wedding rituals in the villages of the Vinnytsia region on the Ukrainian-Moldovan border, highlighting the characteristics of inter-ethnic interaction in ritual practice (Пилипак 2009: 100–103). These articles in the journal «Folk Art and Ethnology» demonstrate that, through the analysis of folklore and ritual forms, it is possible to trace the dynamics of ethnocultural processes, in particular the adaptation of traditional culture to new sociocultural conditions and its subsequent transformations.

The musical aspects of Moldovan culture, which form an important component of the ethnocultural system, have developed in close connection with the folklore tradition. Their distinctive features have been thoroughly examined in the works of both Moldovan and Ukrainian researchers, published in the journal «Folk Art and Ethnology». In particular, comparative analyses of Ukrainian and Moldovan folk songs reveal the common and distinctive features of musical traditions and trace cross-cultural influences in the field of music (Столяр 1979: 41–46). At the same time, research into the specific characteristics of Moldovan folk instrumental performance highlights the importance of the instrumental component within the structure of folk musical culture (Хинку 1991: 27–32).

Similarly, folk-dramatic elements of culture have developed in connection with the folklore tradition, and these too have been the subject of scholarly analysis within the scope of this publication. In the works of Spetar G. I., as well as Gainitzer O. I. and Fedas Y. Y., folk performance is regarded as a multifunctional cultural phenomenon that combines ritual, aesthetic and socio-communicative aspects, serving as an important means of representing collective experience and cultural identity (Спетару 1966: 36–41; Гайніцеру, Федас 1973: 91–92; Гайніцеру, Федас 1982: 75–77).

Another important area of focus is the material culture and folk art of the Moldovans. Research in this area highlights the material dimension of folk culture and demonstrates how artefacts function within the context of everyday life and cultural memory. Material culture emerges not merely as a collection of objects, but as a multi-layered semiotic system in which historical experience, social practices and artistic

representations are encoded. In particular, the issue of folk housing is systematically explored in a series of works by I. F. Hrebin, covering the characteristics of housing in the late 19th and early 20th centuries, and its rapid transformation in the second half of the 20th century (Гребінь 1983: 64–68; Гребінь 1984: 56–62). Folk art and traditional clothing are examined in the articles included in our review as complex systems of signs that combine aesthetic, symbolic and social meanings. The works of T. I. Bushyna and M. R. Selivachov examine Ukrainian and Moldovan folk and visual arts, allowing artistic forms to be interpreted as a kind of 'cultural text' reflecting aesthetic principles and social practices (Бушина 1979: 34–41; Селівачов 1982: 69–76). Summarising the arguments of the scholars mentioned and the authors of the articles reviewed, we emphasise once again that material culture emerges not merely as a collection of objects, but as a multi-layered cultural text in which historical experience, social practices and artistic representations are encoded, ensuring the continuity and transformation of ethno-cultural tradition.

Among the numerous articles in the journal «Folk Art and Ethnology» that explore the distinctive features of traditional Moldovan ethnoculture, a significant number are devoted to intercultural relations and the challenges of identity practices among different ethnic groups. One of the first to raise the issue of ethnic interrelationships in the pages of the journal was the Moldovan scholar V. S. Zelenchuk; specifically, he focused on East Slavic features in Moldovan wedding rituals, which makes it possible to trace cultural contacts and borrowings (Зеленчук 1959: 57–65).

More active research into inter-ethnic relations, demography and cultural identity began to emerge in the mid-1970s and continues to develop today, in the 21st century. In particular, key contributions to this field include articles by Bostan G. K., which analyse Moldovan-Ukrainian folklore links as a cultural phenomenon of interaction, as well as a publication by Zelenchuk V. S., which explores the coexistence of Moldovans and Ukrainians within a single ethnic environment, as well as the specifics of cultural interactions (Бостан 1973: 13–21; Зеленчук 1978: 24–30). These publications reflect scholars' interest in the structural aspects of ethnic communities and their interactions during the socialist period of the second half of the 20th century.

In the 1980s, the focus of research gradually shifted towards the study of ethno-cultural interrelationships, which were shaped by the political, social and demographic factors of the socialist period of these countries' development and which determined the

characteristics of inter-ethnic interaction. In particular, A. V. Orlov analyses Ukrainian-Moldovan ethnic ties, emphasising their role in shaping local identity and social structures, whilst M. V. Marunevych explores the mutual influences of cultures in border regions, demonstrating the mechanisms of integration and differentiation within ethnic communities (Орлов 1984: 61–66; Маруневич 1985: 76–78). These works have demonstrated the need for a comprehensive approach to assessing ethno-cultural processes that continue to influence inter-ethnic relations in the post-socialist era. At the beginning of the 21st century, the subject of inter-ethnic relations and identity is taking on not only new dimensions but also new academic approaches. In particular, I. Bezhan-Volk examines ethnic identification through a gender lens using the case of Moldova, reflecting a pan-European interest in the problems of identity as a complex cultural phenomenon (Бежан-Волк 2004: 32–34). I. Subotina examines the size of the Russian population in Moldova as an ethnic minority from the perspective of demographic 'risks' (inter-ethnic marriages, birth rates, labour migration, etc.), which broadly reflects the inter-ethnic situation in the region (Суботіна 2010: 39–44).

More recent works by Viktor and Kateryna Kozhukhar and O. Golovko examine Ukrainians in the independent Republic of Moldova and the historiography of inter-ethnic, particularly cultural, interaction in the Ukrainian-Moldovan border region (Кожухар, Кожухар 2018: 23–35; Головко 2014: 60–68). The publications demonstrate that issues of identity, ethnic relations and demography remain a research priority, but are taking on new meanings through the prism of contemporary geopolitical and sociocultural changes. Currently, the study of the anthropology of memory is emerging as a priority area within the international academic community. Bosa L. and Golovko O. investigate shared Ukrainian-Moldovan sites of memory within the cultural landscape of the Orhei Codru, demonstrating the interplay of space, memory and identity in the contemporary socio-cultural context (Боса, Головко 2022: 80–99).

A distinct strand of the journal's scholarly output consists of articles devoted to historiographical issues concerning the development of Moldovan folk and professional culture, as well as the interaction between Ukrainian and Moldovan research centres. This area also includes reviews, analytical surveys and summarising works that reflect the formation of scholarly approaches and the development of academic discourse. In the 1960s–1980s, reviews and overviews predominated, aimed at recording

and popularising the achievements of Moldovan ethnographic science. For instance, in M. Prykhodko's review of «A Collection of Studies by Moldovan Ethnographers and Archaeologists», the research of Moldovan ethnographers and archaeologists is analysed, highlighting the comprehensive nature of the approaches to the study of material and spiritual culture (Приходько 1965: 92–94). A similar function is fulfilled by V. Gorlenko's review of the monograph «Agricultural Implements of the Moldovans in the 18th–Early 20th Centuries», which emphasises the significance of the technological aspects of traditional agriculture for the reconstruction of ethnocultural processes (Горленко 1970: 92–93). In turn, M. Guboglo, in his analytical study, draws attention to the individual contributions of specific researchers to the development of Moldovan ethnography, which indicates a gradual strengthening of biographical and intellectual-historical approaches within historiography (Губогло 1980: 89–91).

A separate group consists of reviews devoted to publications of folklore and ethnographic materials. In particular, I. Buruiană presents a multi-volume edition of Moldovan folklore, emphasising its importance for the preservation of intangible cultural heritage (Буруйане 1982: 80–83). O. Matkovska assesses publications on Slavic folklore in Moldova, which demonstrate inter-ethnic cultural influences (Матковська 1985: 72–73). An overview of the achievements of Moldovan folklore studies is presented in an article by the academic researchers G. Botezatu and S. Moraru, which outlines the main thematic areas and achievements of the field (Ботезату, Морару 1987: 35–38).

Publications from the late 20th and early 21st centuries attest to the broadening scope of historiographical studies and the intensification of international academic exchange. In particular, in O. Golovko's review of the publication 'International Academic Readings in Memory of Academician Konstantin Popovich. Vol. 1: Ukrainian-Moldovan Ethnocultural Ties', prepared by the Institute of Cultural Heritage of the Academy of Sciences of the Republic of Moldova in 2015, the focus is on the development of Ukrainian-Moldovan ethno-cultural relations as a distinct field of research, combining historiographical, ethnological and cultural studies approaches (Головко 2016: 110–113).

Thus, the historiographical section of the journal's publications demonstrates a gradual shift from descriptive and cataloguing forms of scholarly knowledge towards conceptualised interdisciplinary research that integrates ethnological, cultural studies and anthropological approaches. It demonstrates not

only the accumulation of empirical material, but also the gradual conceptualisation of research, which allows Moldovan ethnography and folklore studies to be viewed as an important component of a broader regional and European academic context.

Key findings. A historiographical analysis of articles published in the journal «Folk Art and Ethnology» on the folk and professional culture of Moldovans reveals that academic discourse in this field underwent a complex evolution during the second half of the 20th century and the early 21st century. It has transformed from predominantly descriptive and empirical studies to systematic analytical research focused on interdisciplinarity and the interpretation of cultural processes.

The early phase was characterised by a focus on fieldwork and the documentation of findings, in line with the objectives of classical ethnography. In the 1970s and 1980s, there was a growing emphasis on the comparative and functional aspects of culture, particularly rituals, musical traditions and theatrical traditions. The post-socialist period is marked by a

broadening of the thematic scope of research and the introduction of new theoretical approaches – to the analysis of identity, cultural memory, space and inter-ethnic interaction. Of particular significance is the development of the historiographical strand, which includes the analysis of scholarly schools, academic periodicals and the institutional forms of scientific practice. This allows the journal to be viewed not merely as a source of empirical data, but as an intellectual platform for the formation of humanities knowledge.

Thus, the journal «Folk Art and Ethnology» serves not only as a means of documenting ethnocultural phenomena, but also as an important tool for shaping academic discourse, reflecting shifts in research paradigms, methodologies and approaches to the study of culture and interethnic interactions. Throughout its development, the journal has evolved from a platform for describing ethnographic materials into a fully-fledged academic environment, within which contemporary standards of humanities research are established and socio-cultural transformations are intellectually analysed.

BIBLIOGRAPHY

1. Баран Т. П'ятий світовий конгрес цимбалістів у Молдові. *Народна творчість та етнографія*. 2000. № 4. С. 141.
2. Бежан-Волк І. Етнічна ідентифікація: гендерна модель (на матеріалах Республіки Молдова). *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 5. С. 32–34.
3. Бех К. Весільна та шлюбно-обрядова тематика на сторінках журналу «Народна творчість та етнологія». *Народна творчість та етнологія*. 2025. № 2 (406). С. 22–36.
4. Боса Л., Головка О. Спільні українсько-молдовські місця пам'яті в культурному ландшафті Орхейських Кодр Республіки Молдова. *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 1 (393). С. 80–99.
5. Бостан Г. К. Молдавсько-українські фольклорні зв'язки. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 3. С. 13–21.
6. Бостан Г. Українсько-молдавські паралелі в старовинній та сучасній весільній обрядовості. *Народна творчість та етнографія*. 1971. № 6. С. 24–28.
7. Ботезату Г. Г., Морару С. Г. Здобутки молдавської фольклористики. *Народна творчість та етнографія*. 1987. № 1. С. 35–38.
8. Буруяне І. В. Багатотомне видання молдавського фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 1982. № 5. С. 80–83.
9. Бушина Т. І. До питання про спільні риси в народному мистецтві українців і молдаван. *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 2. С. 34–41.
10. Волков А., Садовник Ш. Збірник молдавської народної поезії. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 1. С. 138–139.
11. Гайніцеру О. І., Федас Й. Ю. Молдавська народна драма. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 3. С. 91–92.
12. Гайніцеру О. І., Федас Й. Ю. Молдавський народний театр. *Народна творчість та етнографія*. 1982. № 6. С. 75–77.
13. Головка О. Зустріч етнологів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського з українцями з Молдови Катериною Кожухар. *Народна творчість та етнологія*. 2019. № 5 (381). С. 96–100.
14. Головка О. Історіографія проблем міжетнічної взаємодії на українсько-молдовському пограниччі. *Народна творчість та етнологія*. 2014. № 5 (351). С. 60–68.
15. Головка О. Нове видання про українсько-молдовські етнокультурні зв'язки. *Народна творчість та етнологія*. 2016. № 2 (360). С. 110–113.
16. Горленко В. Монографія про землеробські знаряддя молдаван. *Народна творчість та етнографія*. 1970. № 4. С. 92–93.
17. Гребін І. Ф. Традиційне народне житло молдавського населення України (кінець XIX – початок XX ст.). *Народна творчість та етнографія*. 1983. № 4. С. 64–68.
18. Гребін І. Ф. Розвиток народного житла молдавського населення України за роки радянської влади. *Народна творчість та етнографія*. 1984. № 3. С. 56–62.

19. Губогло М. М. Помітний внесок у молдавську етнографію. *Народна творчість та етнографія*. 1980. № 3. С. 89–91.
20. Гуслистый К., Рабинович М. Робота над регіональним історико-етнографічним атласом України, Білорусії та Молдавії. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 4. С. 10–14.
21. Зеленчук В. Експедиції молдавських етнографів. *Народна творчість та етнографія*. 1957. № 4. С. 157.
22. Зеленчук В. С., Демченко М. А. Етнографічні дослідження в Молдавії за радянського часу. *Народна творчість та етнографія*. 1974. № 6. С. 53–57.
23. Зеленчук В. С. Розселення та чисельність українського населення в Молдавії (XV–XIX ст.). *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 4. С. 24–30.
24. Зеленчук В. С. Східнослов'янські риси в молдавській весільній обрядовості. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 3. С. 57–65.
25. Кірошко Б. П. Деякі питання розвитку молдавської фольклористики. *Народна творчість та етнографія*. 1960. № 3. С. 64–70.
26. Кожухар В., Кожухар К. Українці в незалежній Республіці Молдова (1991–2018 роки). *Народна творчість та етнологія*. 2018. № 4 (374). С. 23–35.
27. Кожухар К., Кожухар В. Трансформація новорічного обрядового комплексу «Маланка» в північному регіоні Республіки Молдова. *Народна творчість та етнологія*. 2016. № 2 (360). С. 51–65.
28. Курочкін О. В. Радянська святковість у контексті українсько-молдавських зв'язків. *Народна творчість та етнографія*. 1986. № 2. С. 23–28.
29. Маруневич М. В. Молдавсько-українські взаємовпливи. *Народна творчість та етнографія*. 1985. № 5. С. 76–78.
30. Матковська О. І. Видання слов'янського фольклору в Молдавії. *Народна творчість та етнографія*. 1985. № 6. С. 72–73.
31. Мироненко Я. Г. Походження одного типу весільних пісень, записаних на Україні та в Молдавії. *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 6. С. 30–35.
32. Наулко В. Про методику картографування регіонального історико-етнографічного атласа України, Білорусії та Молдавії. *Народна творчість та етнографія*. 1967. № 2. С. 34–40.
33. Орлов А. В. Деякі аспекти сучасних українсько-молдавських етнозв'язків. *Народна творчість та етнографія*. 1984. № 1. С. 61–66.
34. Пастух Н., Харчишин О. Традиційний фольклор українців північної Молдови: актуальність та специфіка дослідження. *Народна творчість та етнографія*. 2009. № 2. С. 40–46.
35. Пилипак М. Весільна обрядовість сіл Вінниччини на українсько-молдавському порубіжжі. *Народна творчість та етнографія*. 2009. № 2. С. 100–103.
36. Попович Н. В. Матеріали про молдавське весілля у періодичній пресі XIX ст. *Народна творчість та етнографія*. 1977. № 4. С. 37–45.
37. Постанова Верховної Ради України «Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2024–2025 роках» від 21 грудня 2023 року № 3536-IX. Верховна Рада України.
38. Приходько М. П. Збірник досліджень молдавських етнографів та археологів. *Народна творчість та етнографія*. 1965. № 1. С. 92–94.
39. Селівачов М. Р. Сучасна народна образотворчість українсько-молдавського села. *Народна творчість та етнографія*. 1982. № 5. С. 69–76.
40. Спетару Г. І. Українські народні вистави в Молдавії. *Народна творчість та етнографія*. 1966. № 6. С. 36–41.
41. Стішова Н., Бех К. Круглий стіл до 100-річчя з часу заснування журналу «Народна творчість та етнологія». *Народна творчість та етнологія*. 2025. № 4 (408). С. 8–13.
42. Столяр З. Л. Із спостережень над особливостями музики української і молдавської народних пісень. *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 4. С. 41–46.
43. Суботіна І. Росіяни в Молдавії: демографічні «ризики». *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 2. С. 39–44.
44. Хинку В. До питання про специфіку молдавського народно-інструментального виконавства. *Народна творчість та етнографія*. 1991. № 5. С. 27–32.
45. Чобану І. Пісні про дружбу молдован із східними слов'янами. *Народна творчість та етнографія*. 1970. № 6. С. 22–36.
46. Чобану І. Шляхи розвитку молдавської фольклористики. *Народна творчість та етнографія*. 1972. № 2. С. 11–15.

REFERENCES

1. Baran T. (2000) Piatyi svitovyi konhres tsymbalistiv u Moldovi. [The Fifth World Cimbalom Congress in Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. 4. 141. [in Ukrainian].
2. Bezhan-Volk I. (2004) Etnichna identyfikatsiia: henderna model (na materialakh Respubliki Moldova). [Ethnic Identification: A Gender Model (Based on Materials from the Republic of Moldova)]. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. 5. 32–34. [in Ukrainian].
3. Bekh K. (2025) Vesilna ta shliubno-obriadova tematyka na storinkakh zhurnalu «Narodna tvorchist ta etnolohiia». [Wedding and Marriage Ritual Themes in the Journal “Folk Art and Ethnology”]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 2 (406). 22–36. [in Ukrainian].

4. Bosa L., Holovko O. (2022) Spilni ukraïnsko-moldovski mistsia pamiaty v kulturnomu landshafti Orkheiskykh Kodr Respubliky Moldova. [Common Ukrainian-Moldovan Sites of Memory in the Cultural Landscape of the Orhei Codri of the Republic of Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 1 (393). 80–99. [in Ukrainian].
5. Bostan H. K. (1973) Moldavsko-ukraïnski folklorni zviazky. [Moldovan-Ukrainian Folklore Connections]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 3. 13–21. [in Ukrainian].
6. Bostan H. (1971) Ukraïnsko-moldavski paraleli v starovynnii ta suchasni vesilni obriadovosti. [Ukrainian-Moldovan Parallels in Traditional and Modern Wedding Rituals]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 24–28. [in Ukrainian].
7. Botezatu H. H., Moraru S. H. (1987) Zdobutky moldavskoi folklorystyky. [Achievements of Moldovan Folklore Studies]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 1. 35–38. [in Ukrainian].
8. Buruiane I. V. (1982) Bahatotomne vydannia moldavskoho folkloru. [Multi-volume Edition of Moldovan Folklore]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 5. 80–83. [in Ukrainian].
9. Bushyna T. I. (1979) Do pyttannia pro spilni rysy v narodnomu mystetstvi ukraïntsiiv i moldavan. [On the Common Features in the Folk Art of Ukrainians and Moldovans]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 34–41. [in Ukrainian].
10. Volkov A., Sadovnyk Sh. (1963) Zbirnyk moldavskoi narodnoi poezii. [Collection of Moldovan Folk Poetry]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 1. 138–139. [in Ukrainian].
11. Hainitseru O. I., Fedas Y. Yu. (1973) Moldavska narodna drama. [Moldovan Folk Drama]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 3. 91–92. [in Ukrainian].
12. Hainitseru O. I., Fedas Y. Yu. (1982) Moldavskyi narodnyi teatr. [Moldovan Folk Theatre]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 75–77. [in Ukrainian].
13. Holovko O. (2019) Zustrich etnologiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho z ukraïnistom z Moldovy Katerynoi Kozhukhar. [Meeting of Ethnologists of the Rylskyi Institute with Ukrainian Studies Scholar Kateryna Kozhukhar from Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 5 (381). 96–100. [in Ukrainian].
14. Holovko O. (2014) Istoriohrafiiia problem mizhetnichnoi vzaiemodii na ukraïnsko-moldovskomu pohranychchi. [Historiography of Interethnic Interaction Issues in the Ukrainian-Moldovan Borderland]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 5 (351). 60–68. [in Ukrainian].
15. Holovko O. (2016) Nove vydannia pro ukraïnsko-moldovski etnokulturni zviazky. [A New Publication on Ukrainian-Moldovan Ethnocultural Relations]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 2 (360). 110–113. [in Ukrainian].
16. Horlenko V. (1970) Monohrafiiia pro zemlerobski znariaddia moldavan. [Monograph on Agricultural Tools of Moldovans]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 92–93. [in Ukrainian].
17. Hrebin I. F. (1983) Tradytiine narodne zhytlo moldavskoho naseleñnia Ukraïny (kinets XIX – pochatok XX st.). [Traditional Folk Housing of the Moldovan Population of Ukraine (Late 19th – Early 20th Century)]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 64–68. [in Ukrainian].
18. Hrebin I. F. (1984) Rozvytok narodnoho zhytla moldavskoho naseleñnia Ukraïny za roky radianskoi vlyady. [Development of Folk Housing of the Moldovan Population of Ukraine during the Soviet Period]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 3. 56–62. [in Ukrainian].
19. Hubohlo M. M. (1980) Pomitnyi vnesok u moldavsku etnografiu. [A Notable Contribution to Moldovan Ethnography]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 3. 89–91. [in Ukrainian].
20. Huslysty K., Rabynovych M. (1969) Robota nad rehionalnym istoryko-etnografichnym atlasom Ukraïny, Bilorusii ta Moldavii. [Work on the Regional Historical and Ethnographic Atlas of Ukraine, Belarus and Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 10–14. [in Ukrainian].
21. Zelenchuk V. (1957) Ekspedytsii moldavskykh etnografiv. [Expeditions of Moldovan Ethnographers]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 157. [in Ukrainian].
22. Zelenchuk V. S., Demchenko M. A. (1974) Etnografichni doslidzhennia v Moldavii za radianskoho chasu. [Ethnographic Research in Moldova during the Soviet Period]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 53–57. [in Ukrainian].
23. Zelenchuk V. S. (1978) Rozseleñnia ta chyselnist ukraïnskoho naseleñnia v Moldavii (XV–XIX st.). [Settlement and Number of the Ukrainian Population in Moldova (15th–19th Centuries)]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 24–30. [in Ukrainian].
24. Zelenchuk V. S. (1959) Skhidnoslovianski rysy v moldavskii vesilni obriadovosti. [East Slavic Features in Moldovan Wedding Rituals]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 3. 57–65. [in Ukrainian].
25. Kiroshko B. P. (1960) Deiaki pyttannia rozvytku moldavskoi folklorystyky. [Some Issues of the Development of Moldovan Folklore Studies]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 3. 64–70. [in Ukrainian].
26. Kozhukhar V., Kozhukhar K. (2018) Ukraïntsi v nezalezhni Respublitsi Moldova (1991–2018 roky). [Ukrainians in the Independent Republic of Moldova (1991–2018)]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 4 (374). 23–35. [in Ukrainian].
27. Kozhukhar K., Kozhukhar V. (2016) Transformatsiia novorichnoho obriadovoho kompleksu «Malanka» v pivnichnomu rehioni Respubliky Moldova. [Transformation of the New Year Ritual Complex “Malanka” in Northern Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 2 (360). 51–65. [in Ukrainian].
28. Kurochkin O. V. (1986) Radianska sviatkovist u konteksti ukraïnsko-moldovskykh zviazkiv. [Soviet Festivity in the Context of Ukrainian-Moldovan Relations]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 23–28. [in Ukrainian].
29. Marunevych M. V. (1985) Moldavsko-ukraïnski vzaiemovplyvy. [Moldovan-Ukrainian Mutual Influences]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 5. 76–78. [in Ukrainian].
30. Matkovska O. I. (1985) Vydannia slovianskoho folkloru v Moldavii. [Publication of Slavic Folklore in Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 72–73. [in Ukrainian].
31. Myronenko Ya. H. (1979) Pokhodzhennia odnogo typu vesilnykh pisen, zapysanykh na Ukraïni ta v Moldavii. [Origin of a Type of Wedding Songs Recorded in Ukraine and Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 30–35. [in Ukrainian].

32. Naulko V. (1967) Pro metodyku kartohrafuvannia rehionalnogo istoryko-etnografichnogo atlasa Ukrainy, Bilorusii ta Moldavii. [On the Methodology of Mapping the Regional Historical and Ethnographic Atlas of Ukraine, Belarus and Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 34–40. [in Ukrainian].
33. Orlov A. V. (1984) Deiaki aspekty suchasnykh ukrainsko-moldovskyykh etnozviazkiv. [Some Aspects of Modern Ukrainian-Moldovan Ethnic Relations]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 1. 61–66. [in Ukrainian].
34. Pastukh N., Kharchyshyn O. (2009) Tradytsiinyi folklor ukrainsiv pivnichnoi Moldovy: aktualnist ta spetsyfika doslidzhennia. [Traditional Folklore of Ukrainians in Northern Moldova: Relevance and Specifics of Research]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 40–46. [in Ukrainian].
35. Pylypak M. (2009) Vesilna obriadovist sil Vinnychchyny na ukrainsko-moldovskomu porubizhzhii. [Wedding Rituals of Villages in Vinnytsia Region on the Ukrainian-Moldovan Border]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 100–103. [in Ukrainian].
36. Popovych N. V. (1977) Materialy pro moldavske vesillia u periodychnii presi XIX st. [Materials on Moldovan Wedding in the Periodical Press of the 19th Century]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 37–45. [in Ukrainian].
37. Postanova Verkhovnoi Rady Ukrainy (2023) Pro vidznachennia pamiatnykh dat i yuvileiv u 2024–2025 rokakh № 3536-IX. [On the Commemoration of Memorable Dates and Anniversaries in 2024–2025]. Verkhovna Rada Ukrainy. [in Ukrainian].
38. Prykhodko M. P. (1965) Zbirnyk doslidzhen moldavskyykh etnografiv ta arkhеологiв. [Collection of Studies by Moldovan Ethnographers and Archaeologists]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 1. 92–94. [in Ukrainian].
39. Selivachov M. R. (1982) Suchasna narodna obrazotvorchist ukrainsko-moldovskoho sela. [Contemporary Folk Visual Art of the Ukrainian-Moldovan Village]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 5. 69–76. [in Ukrainian].
40. Spetaru H. I. (1966) Ukrainski narodni vystavy v Moldavii. [Ukrainian Folk Performances in Moldova]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 36–41. [in Ukrainian].
41. Stishova N., Bekh K. (2025) Kruhlyi stil do 100-richchia z chasu zasnuvannia zhurnalu «Narodna tvorchist ta etnolohiia». [Round Table Dedicated to the 100th Anniversary of the Journal “Folk Art and Ethnology”]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. 4 (408). 8–13. [in Ukrainian].
42. Stoliar Z. L. (1979) Iz sposterezhen nad osoblyvostiamy muzyky ukrainskoi i moldavskoi narodnykh pisen. [Observations on the Peculiarities of Ukrainian and Moldovan Folk Music]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 4. 41–46. [in Ukrainian].
43. Subotina I. (2010) Rosiiany v Moldavii: demografichni «ryzyky». [Russians in Moldova: Demographic “Risks”]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 39–44. [in Ukrainian].
44. Khynku V. (1991) Do pytannia pro spetsyfiku moldavskoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva. [On the Specificity of Moldovan Folk Instrumental Performance]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 5. 27–32. [in Ukrainian].
45. Chobanu I. (1970) Pisni pro druzhbu moldovan iz skhidnymi slovianamy. [Songs about Friendship of Moldovans with Eastern Slavs]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 6. 22–36. [in Ukrainian].
46. Chobanu I. (1972) Shliakhy rozvytku moldavskoi folklorystyky. [Ways of Development of Moldovan Folklore Studies]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. 2. 11–15. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 94"1920/1922"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-3>**Лідія БІЛІЧЕНКО,**

orcid.org/0009-0000-9204-8295

магістр історії, випускник

Чорноморського національного університету ім. Петра Могили
(м. Миколаїв, Україна) bilichenkolidiia@gmail.com**ІНОЗЕМНІ КОНСУЛЬСТВА В УСРР (1920–1922 РР.)**

У статті висвітлюються діяльність іноземних консульських установ в УСРР протягом 1920-1922 рр. Встановлено, що станом на 1920-1922 рр. на території УСРР діяли такі консульства іноземних держав: Генеральне консульство Персії у Києві, консульство Персії у Харкові, консульство Персії в Одесі та Генеральне консульство Грузії у Харкові.

Основні напрямки діяльності консульств включали у собі захист прав громадян та юридичних осіб своєї країни на території УСРР протягом 1920-1922 рр., допомога з виїздом на Батьківщину, видача віз та паспортів, нотаріальні послуги, а також сприяння розвитку двосторонніх економічних, культурних та наукових зв'язків. Консульства також займалися реєстрацією актів громадянського стану (народження, шлюб) та підтримкою співвітчизників.

Особливо тісні відносини у дипломатичному плані в УСРР були з Персією (Іраном). Нерідко радянський уряд, аби порахувати умови своїх і так невеликих у кількості іноземних консульств, надавав їм гуманітарну допомогу продуктами згідно зі складеним списком.

Окрім, консульств Персії, на території УСРР було відкрито і віце-консульство Грузії. Віце-консулом Грузинської Республіки у Харкові, був призначений Костянтин Соломонович Цагарелі. Надалі грузинський консул намагався активно виконувати свою місію в частині захисту прав та інтересів грузинських підданих. 31 січня 1921 р. у Москві між РСФРР, УСРР і Грузією було підписано загальний договір. Договір містив положення про взаємне визнання суверенітету.

Історія де-юре незалежної дипломатії УСРР, виявилася досить короткою. 18 жовтня 1922 р. ЦК КП(б)У ухвалив постанову «Про згортання апарату НКЗС» і доручив заступникові глави НКЗС В. Яковлеву розпочати переговори з НКЗС РСФРР про об'єднання відповідних наркоматів.

Ключові слова: консульство, консул, віце-консул, дипломатія, УСРР, Персія, Грузія.

Lidiia BILICHENKO,

orcid.org/0009-0000-9204-8295

Master of History, graduate

Petro Mohyla Black Sea National University
(Mykolaiv, Ukraine) bilichenkolidiia@gmail.com**FOREIGN CONSULATES IN THE UKRAINIAN SSR (1920–1922)**

The article highlights the activities of foreign consular institutions in the Ukrainian SSR during 1920-1922. It was established that as of 1920-1922, the following consulates of foreign states operated on the territory of the Ukrainian SSR: the Consulate General of Persia in Kyiv, the Consulate of Persia in Kharkov, the Consulate of Persia in Odessa, and the Consulate General of Georgia in Kharkov.

The main areas of activity of the consulates included the protection of the rights of citizens and legal entities of their country on the territory of the Ukrainian SSR during 1920-1922, assistance with leaving for the Motherland, issuing visas and passports, notary services, as well as promoting the development of bilateral economic, cultural, and scientific ties. The consulates also registered civil status documents (birth, marriage) and supported compatriots.

The Ukrainian SSR had particularly close diplomatic relations with Persia (Iran). Often, the Soviet government, in order to improve the conditions of its already small number of foreign consulates, provided them with humanitarian aid in the form of products according to a compiled list.

In addition to the consulates of Persia, a vice-consulate of Georgia was also opened on the territory of the Ukrainian SSR. Konstantin Solomonovich Tsagareli was appointed vice-consul of the Georgian Republic in Kharkov. In the future, the Georgian consul tried to actively fulfill his mission in terms of protecting the rights and interests of Georgian subjects. On January 31, 1921, a general agreement was signed in Moscow between the RSFSR, the Ukrainian SSR and Georgia. The agreement contained a provision on mutual recognition of sovereignty.

The history of de jure independent diplomacy of the Ukrainian SSR turned out to be quite short. On October 18, 1922, the Central Committee of the CPSU (b) adopted a resolution "On the Dissolution of the NKZS Apparatus" and instructed the Deputy Head of the NKZS, V. Yakovlev, to begin negotiations with the NKZS of the RSFSR on the unification of the relevant people's commissariats.

Key words: consulate, consul, vice-consul, diplomacy, Ukrainian SSR, Persia, Georgia, RSFSR.

Постановка проблеми. Консульство – це офіційне представництво однієї держави на території іншої (зазвичай у великих містах, відмінних від столиці), створене для виконання консульських функцій: захисту інтересів своїх громадян та юридичних осіб, видачі віз, паспортів, нотаріальних послуг, а також оформлення документів.

Заснування іноземних консульств на українських землях активізувалося під час визвольних змагань (1917–1919) за часів Центральної Ради, Гетьманату Павла Скоропдського та Директорії УНР, коли в Києві та Одесі діяли представництва Німеччини, Австро-Угорщини, Франції, Великої Британії, Польщі, Скандинавських країн та інших держав світу.

Протягом 1920-1922 рр., коли в Україні була встановлена радянська влада, дипломатичні установи хоч і де-юре були підпорядковані НКЗС УСРР, однак фактично діяльність консульств була обмежена та контрольована Москвою, здебільшого існували дипломатичні установи у Харкові (тодішня столиця УСРР до 1934 р.), Києві та Одесі.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній момент у вітчизняній історичній науці немає узагальнюючих робіт з даної тематики у консолідованому вигляді, із широкою ретроспективою огляду інформації, в яких розкриваються українсько-польські відносини протягом 1919-1920 рр. Існують лише праці окремих науковців, зокрема серед них можна виділити роботи І. Матяш (Матяш, 2024: Електронний ресурс), І. Дацківа (Дацків, 2013: 620), Д. Веденєєва, Д. Будкова (Веденєєв; Будков, 2006: 311) та Л. Біліченко (Біліченко, 2025: 48).

Мета статті – на основі архівних джерел дослідити діяльність іноземних консульських установ в УСРР протягом 1920-1922 рр.

Виклад основного матеріалу. Станом на 1920-1922 рр. на території УСРР діяли такі консульства іноземних держав: Генеральне консульство Персії у Києві, консульство Персії у Харкові, консульство Персії в Одесі та Генеральне консульство Грузії у Харкові.

Основні напрямки діяльності консульств включали у собі захист прав громадян та юридичних осіб своєї країни на території УСРР протягом 1920-1922 рр., видачу віз та паспортів, нотаріальні послуги, а також сприяння розвитку двосторонніх економічних, культурних та наукових зв'язків. Консульства також займалися реєстрацією актів громадянського стану (народження, шлюб) та підтримкою співвітчизників.

Особливо тісні відносини у дипломатичному плані в УСРР були з Персією (Іраном). Після Пер-

шої світової війни Персія (Іран) була прийнята до Ліги Націй. У 1919 році Персія уклала торгову угоду з Великою Британією, в якій Британія, формально підтверджуючи незалежність Персії, намагалася встановити повний контроль над нею.

У квітні 1920 р. у всьому Північному Ірані під керівництвом шейха Мохаммеда Хіабані почалося повстання проти іранського уряду і британців, які його підтримували, яке було розгромлено у вересні цього ж року.

17 травня 1920 р. з Баку в Ензелі, де знаходилися кораблі, введені Російською армією з російських портів, вирушила Волзько-Каспійська військова флотилія під командуванням Федора Раскольников та Серго Орджонікідзе. 18 травня флотилія висунула ультиматум англійським військам, які займають р. Ензелі, після закінчення почалися бойові дії, британці і білогвардійці відступили і Радянська Росія захопила контроль над кораблями.

Загони дженгалійців під командуванням націоналіста Мірзи Кучек-хана скористалися моментом і ними 4 червня 1920 р. було взято м. Решт – столиця залишу Гілян. 5 червня, після переговорів із радянськими представниками, було проголошено Гілянську Радянську республіку.

20 вересня 1920 року, захопивши введений Російською армією флот, уряд РРФСР прийняв рішення про згортання своєї військової операції у Персії і розпочав переговори з шахським урядом. 26 лютого 1921 року було укладено радянсько-персидський (іранський) договір про поступове виведення радянських військ. Радянські війська почали покидати Гілян із квітня й повністю виведені до 8 вересня 1921 р. У Гілянській республіці розпочалася громадянська війна. 2 листопада, користуючись смутою, її зайняли війська персидського уряду (Цветков, 2014: 46).

Саме у ці буремні роки і припадає відкриття персидських консульств в УСРР. У 1920 р. персидський громадянин Мамед Рахим огли звернувся до Генерального консульства Персії у Києві з письмовою заявою. Дізнавшись у Полтаві, що персидські громадяни відправляються на Батьківщину у Персію через консульство, і прагнучи виїхати на Батьківщину, Мамед Рахим огли завершив усі свої справи і виїхав з Полтави до Києва. Він віз із собою 29 200 ру., зібраних ним під час своєї служби. На станції «Лубни» Мамед Рахим огли був затриманий, і під час обшуку у нього були вилучені зазначені кошти, які були єдиним засобом виїхати на Батьківщину. Спекуляцією він не займався. Через зазначені обставини Мамед Рахим огли просив персидське консульство про заведення прохання щодо повернення його грошей.

За клопотанням Народного комісаріату закордонних справ УСРР та приймаючи до уваги те, що згідно з правилами евакуації персидських та турецьких громадян не заборонялося перевезення з собою грошових знаків, Мамеду Рахиму огли були повернуті усі його гроші (ЦДАВО. Ф. Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 18).

10 грудня 1920 р. Народний комісаріат закордонних справ УСРР оголосив, що віднині Генеральним консулом Персії у Києві призначається Абдул Алі огли (ЦДАВО. Ф. Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 30). Його заступником став громадянин УСРР Юзбашинський І. Г. (ЦДАВО. Ф. Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 31).

Займалося Персидське Генеральне консульство у Києві і захистом турецьких громадян. На початку 1921 р. до відділу Управління Харківського Губвиконкому звернувся уповноважений колонії турецьких громадян Харківської губернії з проханням дозволити йому видачу названим громадянам охоронних грамот. Однак, незважаючи на клопотання Генерального консульства Персії, харківська влада вирішила відхилити дане питання, обґрунтовуючи це тим, що серед турецьких громадян є велика кількість спекулянтів, торговців та інших осіб, які жили на кошти нетрудового прибутку (ЦДАВО. Ф. Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 36).

Варто відмітити, що згідно посвідченню, яке було видано персидському громадянину, уродженцю Хамадану – Абдул Алі Таїр-огли в тому, що до особливого розпорядження та призначення нового представника Перського уряду у м. Харкові йому було дозволено продовжувати бути головною старостою перської колонії в м. Харкові та виконувати повноваження персидського консула у Харкові станом на 1920 рік (ЦДАВО. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 21).

Консулом Персії в Одесі у документах значиться Мафферт. 6 квітня 1920 р. до нього звернувся за заступництвом торговець Х. Гессарян, який у своєму листі до консула зазначив наступне: «Я вже мав честь довести до Вашого відома, що

Комісаріати по військових справах Радянського Уряду в квітні 19-го року реквізували мій товар, що перебуває в Одеській митниці на суму 33 623 турецьких лір. Щоправда, мені було обіцяно сплатити цю суму і зараз я веду переговори з цього приводу, але я за минулий не мав готівку і потребу грошей, то я покірніше прошу Вас звернутися з клопотанням до Революційного Комітету про видачу мені позики в розмірі 200 000 руб.» (ЦДАВО. Ф– 4. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 61).

Персидський ж підданий (Нажаль автор не зміг розшифрувати його прізвище у документі – прим. автора) у листі до Одеського губернського революційного комітету через посередництво персидського консульства в Одесі подав наступне прохання: «Маю повідомити, що я персіанин, приїхав вперше в Одесу в березні 1919 року з товарами: як мануфактура, сукно, шовк, шкіри, аптекарські товари, шампанське, коньяк кращих французьких марок загальною вартістю в /33.623,1 турецьких лір та 15 піастрів згідно з рахунками переданими свого часу міжнародній Комісії у Відділі Раднаргоспу.

Всі ці без винятку товари були забрані з митних пакгаузів при прибутті Червоної Армії до Одеси 5 квітня 1919 року. Відділ Раднаргоспу згідно з розпорядженням тов. Раковського голови Т.С.С.Р. зобов'язався сплатити в рахунок близько 50% вартості – міст цих товарів, і навіть відповідні чеки були виписані Нарбанком, і газети офіційно повідомили, що будуть оплачені в той же день, але через політичні зміни нічого не встигли сплатити нам.

На знак вдячності акту справедливості з Вашої сторони я буду щасливим бути Вам корисним у комерційній ниві і надаю себе у Ваше повне розпорядження. Будучи перським підданим, я впевнений, що Генеральне Персидське Консульство із задоволенням дасть Вам усі довідки, які б побажали отримати у цій справі» (ЦДАВО. Ф– 4. Оп. 1. Спр. 17. Арк. 7).

Нерідко через Народний комісаріат і самі консульства зверталися за грошовою допомогою до радянського уряду. Так, персидський консул в Одесі

Таблиця 1

Список працівників Персидського Генерального консульства у Києві

№	Прізвище працівників	Посада	Кількість членів родини
1	Абдул Алі огли	Генеральний консул	3 особи прислуги
2	Бзбашинський І. Г.	Заступник Генерального консула	1
3	Мамедбеков М. Б.	Секретар	3
4	Салтанетханум	Машиністка	1
5	Зейнал Акперов	Кур'єр	1
6	Ісмаїл Джалал	Швейцар	1
7	Над Алі	Охоронець	1

Джерело: ЦДАВО. Ф.Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 49.

Мафферт просив дати йому в борг 2 000 000 руб. та обіцяв оплатити, коли встановить зв'язок із Тегераном (ЦДАВО. Ф. Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 38).

Також радянський уряд, аби порахувати умови своїх і так невеликих у кількості іноземних консульств, надавав їм гуманітарну допомогу продуктами згідно зі складеним списком (ЦДАВО. Ф. Р-4. Оп. 1с. Спр. 16. Арк. 50).

Однак, не дивлячись на це, персидські консули нерідко стикалися з дискримінацією у місцях призначення. Так, до Наркоміноділу надійшла скарга Персидського консула в Одесі на незаконні насильницькі дії з боку деяких місцевих держслужбовців у місті та на околицях. Наркоміноділ повідомляв, що громадяни Персії користуються особливим заступництвом. За розпорядженням тов. Раковського їм була дозволена торгівля особливо дрібна. За словами завідувача справами Наркоміноділа тов. Пушкіна: «Образ дій місцевої дрібної влади Одеси є таким чином абсолютно неприпустимим, як з огляду на декрет 13 лютого минулого року і накази Ревкому і Реввійськради, так і з огляду на останні вказівки. Де немає явної спекуляції та доказованої кримінальності і контрреволюції, влада повинна бути обережною особливо щодо іноземців. Не допустимо застосування репресій та сваволі, які підривають престиж радянської влади...» (ЦДАВО. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 17. Арк. 21).

Окрім консульств Персії, на території УСРР було відкрито і віце-консульство Грузії. Віце-консулом Грузинської Республіки у Харкові, був призначений Костянтин Соломонович Цагарелі. В офіційному указі про затвердження на цю посаду було наголошено на наступному: «Іменем Грузинської Демократичної Республіки, в силу даного мені повноваження призначаю Вас Консулом Грузії у Харкові. Вам надаються як ділові, так і дипломатичні зносини з усіма державами та громадськими установами у Харкові. Представник Грузинської Демократичної Республіки в Україні Г.Хундадзе» (ЦДАВО. Ф– 4. Оп. 1. Спр.16. Арк. 118).

У зв'язку з підписанням договору миру та дружби між Українською Соціалістичною Радянською Республікою та Грузинською Демократичною Республікою та заснуванням Консульства Грузинської Демократичної Республіки в Україні з місцезнаходженням у Харкові, грузинське консульство прохало радянський уряд видати необхідні розпорядження:

1/ по можливості, наданні для консульства відповідного приміщення в центральній частині міста;

2/ невідкладному виправленні та включенні до телефонної мережі телефону квартири консула, по Дмитрівській вул. буд. № 15;

3/ про включення в мережу електричного здійснення квартири консула, за Дмитрівською у безперешкодному прийомі телеграм та службової кореспонденції, що виходять від Консульства як центральними так і дільничними поштово-телеграфними установами;

6/ про безперешкодну видачу перепусток кур'єрам консульства, та

7/ про прийом державною друкарнею до друку будь-якого виду бланків консульства (ЦДАВО. Ф– 4. Оп. 1. Спр.17. Арк. 45).

Надалі грузинський генконсул намагався активно виконувати свою місію в частині захисту прав та інтересів грузинських підданих. Серед перших звернень консула до уряду радянської України було прохання про сприяння безперешкодному отриманню дипломів грузинськими студентами, які здобували медичну освіту в харківських вишах, та поверненню їх після закінчення навчання на батьківщину з огляду на гостру потребу Грузії в лікарях. За його відомостями, в Харкові завершували курс навчання 12 вихідців із Грузії: 10 юнаків і 2 дівчини.

31 січня 1921 р. у Москві між РСФРР, УСРР і Грузією було підписано загальний договір. З українського боку договір підписав повпред УСРР Ю. М. Коцюбинський, з грузинського – Г. Ф. Махарадзе. Договір містив положення про взаємне визнання суверенітету, започаткування дипломатичних та консульських зносин, встановлення принципу найбільшого сприяння в економічних зв'язках, повернення пам'яток мистецтва та архівів.

Відтак 20 лютого 1921 р. К. С. Цагарелі мав аудієнцію у Х. Г. Раковського, вручив йому свій «мандат» і формально отримав повноваження генерального консула в Харкові з правом користуватися прямим проводом, як у Раднаркомі, так і у центральному телеграфі, для зносин із представниками Грузії в Одесі, Києві, Москві та грузинським урядом у Тифлісі. Його родину, родину секретаря консульства, співробітника консульства М. Р. Клігулашвілі та родину кур'єра С. С. Татарішвілі на початку березня 1921 р. у НКЗС було поставлено на облік для забезпечення продовольством. Однак підписана угода підлягала ратифікації, якої через захоплення Тифлісу більшовиками 25 лютого 1921 р. не відбулося. На той момент К. С. Цагарелі не отримав офіційного повідомлення про визнання його повноважень урядом Української СРР і фактично не розпочав їх виконання.

В ніч з 8 на 9 березня до помешкання К. С. Цагарелі як «представника Грузії» завітали непрохані гості з Особливого відділу НК, щоб оголосити йому про домашній арешт. Наперекор з подібним формулюванням було арештовано в Одесі О. І. Ушверідзе, але вже 11 березня його випустили, розглядаючи колишнього консула як приватну особу, до якої застосування мір, аналогічних до представників Грузії, визнавалося «непорозумінням». Припис поширювався не лише на К. Цагарелі, але й на його дружину та її батьків, котрі не були громадянами Грузії. За розпорядженням наркома закордонних справ Х. Раковського під час оголошення консулові рішення був присутнім секретар Бюро реєстрації іноземців при НКЗС УСРР А. Б. Стахов. Цей момент та формулювання підстав щодо арешту консула дали підстави думати йому, що арешт відбувся з відома Х. Раковського і не з причин особистого характеру. Скориставшись присутністю А. Б. Стахова, К. Цагарелі висловив до НКЗС УСРР три прохання: дізнатися про взаємини України з Грузією; забезпечити його харчами на час арешту; зменшити кількість представників Особливого Відділу (оскільки «сторожити» його залишилося аж 4 особи). До уваги було прийнято лише другий пункт. Водночас, використовуючи всі можливості для роз'яснення ситуації, К. С. Цагарелі скерував

до Х. Г. Раковського ноту протесту. В ноті наполягав на тому, що не вчиняв жодних дій, які могли спричинити ні його арешт, ні навіть протест з боку УСРР, так само як і його уряд не припускався ніяких «недружніх» дій щодо українського уряду, його представників чи громадян та констатував, що допущення зовнішньополітичним відомством його арешту може мати наслідком «надрид добрих відносин між двома Республіками». Однак його протест залишився без розгляду.

Перебування на консульській посаді й контакти з грузинською опозицією для Костянтина Цагарелі спричинили новий арешт у 1930 році (Матяш, 2024: Електронний ресурс).

Історія де-юре незалежної дипломатії УСРР, виявилася досить короткою. 18 жовтня 1922 р. ЦК КП(б) У ухвалив постанову «Про згортання апарату НКЗС» і доручив заступникові глави НКЗС В. Яковлеву розпочати переговори з НКЗС РСФРР про об'єднання відповідних наркоматів (Біліченко, 2025: 24).

Висновки. Таким чином, протягом 1920-1922 рр. на території УСРР діяли такі консульства іноземних держав: Генеральне консульство Персії у Києві, консульство Персії в Одесі, консульство Персії у Харкові та Генеральне консульство Грузії у Харкові. Основним завданням консульств був захист своїх підданих на території УСРР та допомога з виїздом на Батьківщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біліченко Л. Народний комісаріат закордонних справ УСРР (1917-1922 рр.): препринт. Миколаїв: Іліон. 2025. 48 с.
2. Веденієв Д, Будков Д. Юність української дипломатії : становлення зовнішньополітичної служби Української держави 1917-1923 роки. Київ: К.І.С. 2006. 311 с.
3. Дацків І. Українська дипломатія (1917-1923 рр.) у контексті світової історії: монографія. Ін-т всесвіт. історії Нац. акад. наук України. Тернопіль : Крок. 2013. 620 с.
4. Матяш І. Українсько-грузинські дипломатичні відносини 1919-1921 рр. URL: <https://georgia.mfa.gov.ua/ukrayina-gruziya-storinki-istoriyi/ukrayinsko-gruzinski-diplomatichni-vidnosini-1919-1921rr> (Електронний ресурс, дата звернення: 28.03.2026)
5. Цветков С. Как начинался «настоящий» XX век (к 100-летию начала Первой мировой войны). Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. 2014. № 2 (14). С. 46.
6. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф-4. Оп. 1. Спр. 16.
7. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф-4. Оп. 1. Спр. 17.
8. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф.Р-4. Оп. 1с. Спр. 16.

REFERENCES

1. Bilichenko L. (2025) Narodnyi komisariat zakordonnykh sprav uSRR (1917-1922 rr.): preprint [People's Commissariat of Foreign Affairs of the USSR (1917-1922): preprint]. Mykolaiv: Ilion. 48 p. [in Ukrainian].
2. Vedenieiev D, Budkov D. (2006) Yunist ukrainskoi dyplomatii: stanovlennia zovnishnopolitychnoi sluzhby Ukrainiskoi derzhavy 1917-1923 roky [The Youth of Ukrainian Diplomacy: The Formation of the Foreign Policy Service of the Ukrainian State, 1917-1923]. Kyiv : K.I.S. 311 p. [in Ukrainian].
3. Datskiv I. (2013) Ukrainska dyplomatiia (1917-1923 rr.) u konteksti svitovoi istorii: monohrafiia [Ukrainian diplomacy (1917-1923) in the context of world history: monograph]. In-t vsesvit. istorii Nats. akad. nauk Ukrainy. Ternopil : Krok. 620 p. [in Ukrainian].
4. Matias I. Ukrainsko-hruzynski dyplomatychni vidnosyny 1919-1921 rr. [Ukrainian-Georgian diplomatic relations 1919-1921] URL: <https://georgia.mfa.gov.ua/ukrayina-gruziya-storinki-istoriyi/ukrayinsko-gruzinski-diplomatichni-vidnosini-1919-1921rr> (Elektronnyi resurs, data zvernennia: 28.03.2026) [in Ukrainian].

5. Tsvetkov S. (2014) Kak nachinalsya «nastoyaschiy» XX vek (k 100-letiyu nachala Pervoy mirovoy voyny) [How the "real" 20th century began (on the 100th anniversary of the start of World War I)]. Gumanitarnyye nauki. Vestnik Finansovogo universiteta. No 2 (14). p. 46. [in Russian].

6. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vladly ta upravlinnia Ukrainy [Central State Archive of the Higher Authorities and Administration of Ukraine]. F-4. Op. 1. Spr. 16. [in Ukrainian].

7. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vladly ta upravlinnia Ukrainy [Central State Archive of the Higher Authorities and Administration of Ukraine]. F-4. Op. 1. Spr. 17. [in Ukrainian].

8. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vladly ta upravlinnia Ukrainy [Central State Archive of the Higher Authorities and Administration of Ukraine]. F.R – 4. Op. 1s. Spr. 16. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 001.89:32(477):355.01"2014/2022"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-4>**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 Національної академії наук України
 (Львів, Україна) *halivm@yahoo.com*

Наталія КАНТОР,*orcid.org/0000-0001-9533-0851*

доктор юридичних наук,
 професор кафедри адміністративного та інформаційного права
 Інституту права, психології та інноваційної освіти
 Національного університету «Львівська політехніка»
 (Львів, Україна) *Nataliia.Y.Kantor@lpnu.ua*

НАУКОВА ПОЛІТИКА УКРАЇНСЬКИХ УРЯДІВ В УМОВАХ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ (2014–2022)

У статті проаналізовано політику українських урядів у сфері науки в 2014–2022 рр. Методологія дослідження спиралася на принципи історизму, науковості, авторської об'єктивності, загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення) та спеціальні (історико-генетичний, історико-типологічний, історико-системний, статистично-описовий) методи. З'ясовано, що у 2014–2022 рр. політика українських урядів у сфері науки формувалася під тиском війни, економічних обмежень і водночас під впливом курсу на європейську інтеграцію. У цей період було закладено нову нормативну модель наукової політики через Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність» (2015), створено Національну раду України з питань розвитку науки і технологій, засновано Національний фонд досліджень України та розпочато поступовий перехід до конкурсного фінансування досліджень. Визначено і розкрито напрями державної політики у сфері науки та науково-технічної діяльності: 1) європейська інтеграція української науки; 2) реформування фінансування науки; 3) підтримка молодих учених; 4) залучення наукових ресурсів для посилення обороноздатності держави. Встановлено, що реформи реалізовувалися в умовах хронічного браку ресурсів, кадрового старіння й тривалої інституційної інерції. Попри це, саме в досліджуваній період було остаточно інституціоналізовано європейський вектор розвитку науки, а також посилено усвідомлення ролі наукових досліджень для національної безпеки й оборони. Загалом, наукова політика 2014–2022 рр. була суперечливою, але стратегічно переломною: вона не розв'язала ключових проблем української науки, проте створила правові та інституційні рамки для її подальшої модернізації вже в умовах повномасштабної війни після 2022 р.

Ключові слова: наукова політика, дослідження і технології, Національна академія наук України, університети, російсько-українська війна.

Mykola HALIV,

orcid.org/0000-0001-7068-3124

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Professor at the Department of History of Ukraine and Law

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine),

Senior Researcher at the Department of Modern History

Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine

(Lviv, Ukraine) halivm@yahoo.com

Nataliya KANTOR,

orcid.org/0000-0001-9533-0851

Doctor of Law,

Professor at the Department of Administrative and Information Law

Institute of Law, Psychology and Innovative Education of National University «Lviv Polytechnic»

(Lviv, Ukraine) Nataliia.Y.Kantor@lpnu.ua

THE SCIENTIFIC POLICY OF UKRAINIAN GOVERNMENTS IN THE CONDITIONS OF RUSSIA'S HYBRID WAR AGAINST UKRAINE (2014–2022)

The article analyzes the policy of Ukrainian governments in the field of science in 2014–2022. The research methodology was based on the principles of historicism, scientificity, authorial objectivity, general scientific (analysis, synthesis, generalization) and special (historical-genetic, historical-typological, historical-systemic, statistical-descriptive) methods. It was found that in 2014–2022 the policy of Ukrainian governments in the field of science was formed under the pressure of war, economic restrictions and at the same time under the influence of the course towards European integration. During this period, a new normative model of science policy was established through the Law of Ukraine «On Scientific and Scientific-Technical Activity» (2015), the National Council of Ukraine for the Development of Science and Technology was established, the National Research Foundation of Ukraine was founded and a gradual transition to competitive funding of research began. The directions of state policy in the field of science and scientific and technical activity are identified and revealed: 1) European integration of Ukrainian science; 2) reforming science financing; 3) supporting young scientists; 4) attracting scientific resources to strengthen the state's defense capabilities. It is established that the reforms were implemented in conditions of chronic lack of resources, personnel aging and long-term institutional inertia. Despite this, it was during the period under study that the European vector of science development was finally institutionalized, and awareness of the role of scientific research for national security and defense was strengthened. In general, the science policy of 2014–2022 was controversial, but strategically pivotal: it did not solve the key problems of Ukrainian science, but created the legal and institutional framework for its further modernization in the conditions of a full-scale war after 2022.

Key words: *science policy, research and technology, National Academy of Sciences of Ukraine, universities, Russian-Ukrainian war.*

Постановка проблеми. Російська агресія проти України, що розпочалася у 2014 р., істотно вплинула на всі сфери суспільного життя, зокрема й на наукову сферу. Війна одночасно загострила старі проблеми української науки – хронічне недофінансування, кадрове старіння, слабку інтеграцію науки з виробництвом – і водночас посилила запит держави на дослідження, здатні забезпечити національну безпеку, технологічну модернізацію та міжнародну конкурентоспроможність. У цьому контексті наукова політика українських урядів у 2014–2022 рр. розвивалася під впливом двох взаємопов'язаних чинників: воєнно-політичного виклику та курсу на європейську інтеграцію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження наукової політики України у роки російсько-української війни лише перебувають

на початковому етапі й характеризують певним домінуванням рефлексивності над аналітизмом. Відзначимо статті про європейський вектор державної політики України в сфері освіти, науки та культури (Гуменюк, 2020), міжнародну освітню і дослідницьку інтеграцію українських студентів і молодих вчених (Kurbet, Nebrat, Gorin, & Bodnarchuk, 2025; Kalenyuk, & Djakon, 2022), міжнародну підтримку наукової сфери України, спрямовану на підтримку реформування системи науки і досліджень (Sher, 2025), організаційно-правові та фінансові засади наукової діяльності в закладах вищої освіти України (Сербенюк, Надопта, 2023), оцінювання наукових результатів українських учених (Бакуменко, Чала, Цедік, 2021), репрезентацію проблем української науки в українському медійному просторі (Дворянин,

Ільницький, 2024). Деякі аспекти зазначено проблеми окреслено у працях дослідників російсько-української війни (Галів, Ільницький, 2023; Галів, Гранд, Бойчин, 2024).

Мета цієї статті – представити результати аналізу політики українських урядів у сфері науки впродовж 2014–2022 рр.

Виклад основного матеріалу. Початок війни у 2014 р. погіршив умови діяльності наукових установ. Частина дослідницької інфраструктури опинилася на тимчасово окупованих територіях, а загальна економічна криза звузила бюджетні можливості держави. Експертні оцінки стану науки в Україні в середині 2010-х рр. були переважно критичними: у фаховому середовищі на перший план висувалися проблеми «критично недостатнього» та «катастрофічно низького» фінансування, що, на думку експертів, безпосередньо підривало мотивацію до занять наукою та престиж наукової діяльності. У статті Т. Петрушиної, заснованій на експертному опитуванні, наголошувалося, що розвиток вітчизняної науки стримується передусім соціально-економічними чинниками, серед яких фінансові питання посідають центральне місце. Друге місце посідають соціально-політичні та інституційні чинники, третє – соціокультурні причини, четверте – інші, менш значущі фактори (Петрушина, 2017: 68).

Довготривалий структурний характер мали й кадрові проблеми. За даними НАН України станом на 1 січня 2013 р., у її установах працювали 19337 наукових працівників, серед яких 2564 доктори наук і 7956 кандидатів наук; середній вік наукових працівників становив 51,3 рік, докторів наук – 63,4 роки, кандидатів наук – 51,1 рік (Національна академія наук України, 2014: 15). Уже станом на 1 січня 2022 р. в НАН України налічувалося 14212 наукових працівників, а середній вік зріс до 54,9 року (Довідка, 2022). Ці дані свідчать не лише про старіння академічного корпусу, а й про поступове скорочення кадрового потенціалу впродовж досліджуваного періоду.

Реформування наукової сфери потребувало законодавчого забезпечення. 26 листопада 2015 р. Верховна Рада України ухвалила Закон «Про наукову і науково-технічну діяльність», котрий замінив собою застарілий Закон 1991 р. (Закон України, 2015). У статті 45 цього Закону визначалися головні цілі державної політики у сфері науки: 1) забезпечення наукового обґрунтування визначення стратегічних завдань розвитку економіки та суспільства; 2) досягнення високого рівня розвитку науки і техніки; 3) примноження національного багатства на основі використання

наукових та науково-технічних досягнень; 4) створення умов для досягнення високого рівня життя кожного громадянина, його фізичного, духовного та інтелектуального розвитку шляхом використання сучасних досягнень науки і техніки; 5) зміцнення національної безпеки на основі використання наукових та науково-технічних досягнень; 6) створення умов для реалізації інтелектуального потенціалу громадян у сфері наукової і науково-технічної діяльності; 7) забезпечення вільного розвитку наукової та науково-технічної творчості; 8) сприяння розвитку наукової і науково-технічної діяльності у підприємницькому секторі; 9) інтеграція вітчизняного сектору наукових досліджень і науково-технічних (експериментальних) розробок у світовий науковий та Європейський дослідницький простір (Закон України, 2015). Важливо, що Закон також закріпив механізми конкурсного відбору наукових і науково-технічних робіт та визначив бюджетне фінансування одним із основних інструментів реалізації державної політики у сфері науки.

На основі зазначеного Закону було створено низку важливих інституцій. Передусім, відповідно до ст. 20, декларувалося формування Національної ради України з питань розвитку науки і технологій (далі – Національна рада). Закон визначив її як механізм координації між урядом, науковою спільнотою та іншими стейкхолдерами. Через Науковий і Адміністративний комітети Національна рада мала забезпечувати підготовку рішень щодо стратегічних напрямів наукової політики, оцінювання стану дослідницької сфери та реалізації пріоритетів Європейського дослідницького простору. Головою Національної ради оголошувався за посадою прем'єр-міністр України, заступниками голови – керівники Наукового та Адміністративного комітетів.

Функції Національної ради полягають у підготовці пропозицій для Кабінету Міністрів України щодо засад державної політики у сфері наукової та науково-технічної діяльності, визначення пріоритетів розвитку науки і техніки та шляхів їх реалізації. Вона напрацьовує пропозиції щодо розвитку дослідницької інфраструктури, системи державних ключових лабораторій, незалежної наукової експертизи, наукової етики, механізмів контролю за її дотриманням, а також загального вдосконалення наукової та науково-технічної сфери. Національна рада надає рекомендації щодо формування державного бюджету в частині фінансування науки, співвідношення базового і конкурсного фінансування, грантової підтримки через Національний фонд досліджень України, а також заслу-

ховує й оцінює звіти про використання коштів та результати наукової діяльності. До її функцій належить підготовка пропозицій щодо інтеграції української науки у світовий та Європейський дослідницький простір, взаємодія з іноземними установами та міжнародними організаціями, а також вироблення рекомендацій щодо реалізації міжнародної технічної допомоги у науковій сфері. Національна рада розглядає проекти державних наукових програм, готує висновки щодо них, ініціює прогнозні та форсайтні дослідження, проводить наукову експертизу рішень органів виконавчої влади та щороку готує доповідь про стан і перспективи розвитку науки в Україні. Крім того, цей орган дбає про зв'язок науки з економікою та суспільством, розробляючи пропозиції щодо комерціалізації результатів наукових досліджень у взаємодії з реальним і фінансовим секторами економіки, а також щодо залучення й підготовки учнівської молоді до наукової та науково-технічної діяльності (Закон України, 2015).

Важливим кроком у формуванні інституційного забезпечення функціонування української науки стало створення Національного фонду досліджень України (далі – НФДУ). Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність» 2015 р. передбачив його як окрему інституцію грантової підтримки, а Кабінет Міністрів України утворив НФДУ постановою від 4 липня 2018 р. № 528 (Постанова КМУ, 2018). Закон також зафіксував, що Національний фонд досліджень України є юридичною особою, головним розпорядником бюджетних коштів і має право проводити конкурсний відбір проектів, які фінансуватимуться за рахунок грантової підтримки (Закон України, 2015). Таким чином, держава перейшла від майже виключно кошторисного утримання установ до поступового розгортання інструментів конкурентного фінансування.

Згідно з постановою Кабінет Міністрів України, гранична чисельність працівників НФДУ встановлювалася у кількості 94 одиниці, з яких 80 одиниць фінансуються за рахунок коштів загального фонду державного бюджету та 14 одиниць – за рахунок коштів спеціального фонду державного бюджету (Постанова КМУ, 2018). Відзначимо, що нова інституція створювалася, зокрема, на основі приєднаного до неї Державного фонду фундаментальних досліджень, котрий було засновано ще у 2001 р. як державну установу у сфері управління Міністерства освіти і науки України (Постанова КМУ, 2001).

Характеризуючи державну політику у сфері науки та науково-технічної діяльності, виокре-

мимо декілька її напрямів: 1) європейська інтеграція української науки; 2) реформування фінансування науки; 3) підтримка молодих учених; 4) залучення наукових ресурсів для посилення обороноздатності держави.

Одним із визначальних напрямів урядової політики стало розроблення засад та механізмів *зближення української науки з Європейським дослідницьким простором*. Закон 2015 р. прямо передбачив інтеграцію національного дослідницького простору до Європейського дослідницького простору та забезпечення участі у рамкових і спільних міжнародних програмах Європейського Союзу (Закон України, 2015). Це означало, що європейська інтеграція науки була не лише зовнішньополітичним орієнтиром, а й нормативно закріпленою складовою внутрішньої наукової політики.

Практичним проявом цієї політики стала участь України у програмі «Horizon 2020». За даними Європейської комісії, з 2016 р. Україна була повністю асоційована до «Horizon 2020» та «Euratom Research and Training» (2014–2020). У межах Horizon 2020 українські організації взяли участь у 230 проектах, що охопили 323 українські участі, із загальним обсягом запитаного фінансування 45,5 млн євро; особливо сильними напрями були мобільність дослідників (MSCA), енергетика, клімат і транспорт. В офіційній комунікації Європейської комісії також наголошувалося, що саме рекомендації «Policy Support Facility» для України у 2016 р. стали одним із чинників структурних реформ, спрямованих на модернізацію національної дослідницької системи (European Commission, 2025). У червні 2022 р. українські наукові установи отримали змогу брати участь в програмі «Горизонт Європи», «Програмі досліджень та інновацій» (2021–2027), «Програмі досліджень та навчання Євратому» (2021–2025).

Реалізація зазначеного напрямку забезпечила низку важливих результатів. По-перше, українські наукові установи отримали додаткові ресурси в умовах обмеженого внутрішнього фінансування. По-друге, конкуренція за гранти стимулювала адаптацію до міжнародних стандартів якості, проектного менеджменту, академічної доброчесності та публікаційної активності. По-третє, участь у європейських програмах сприяла поширенню у національній системі логіки конкурсного фінансування, яку згодом інституціоналізував НФДУ.

У 2014–2022 рр. одним із центральних завдань наукової політики українських урядів стало *реформування моделі фінансування науки*. Як відомо, наприкінці 2015 р. прем'єр-міністр України Арсе-

ній Яценюк вказав на те, що виділені державою мільярди кошти на розвиток науки «пропадають на макулатуру», тобто не приносять реальних результатів для технологічного розвитку. Він також вів мову про непрозорість розподілу коштів в наукових установах, а відтак підкреслив необхідність пошуку фінансування для здійснення наукових проєктів у європейських фондах. Очільник уряду пообіцяв при підготовці закону про держбюджет ретельно ставитися до витрат мільярдів гривень на наукову сферу (Яценюк перевіряє, 2015; Дворянин, Ільницький, 2024: 6). Відзначимо, що А. Яценюк виконав свою обіцянку: Державний бюджет 2016 р. виявив скорочення видатків на наукові установи.

Безумовно, українська система фінансування науки спиралася насамперед на інституційне утримання наукових установ, передусім академічного сектору. Закон 2015 р. не скасовував інституційного фінансування, однак посилював конкурсні інструменти і прямо передбачав застосування механізму конкурсного відбору для визначення наукових і науково-технічних робіт, що виконуються за рахунок державного бюджету. У цьому контексті створення НФДУ було спробою запровадити більш прозору грантову модель фінансування, орієнтовану на якість проєкту, незалежну експертизу та конкурентність. Це наближало українську систему до поширених європейських моделей фінансування науки.

Проте реалізація реформи відбувалася повільно й нерівномірно. Експертні оцінки 2017 р. фіксували критичне невдоволення станом фінансування науки, а аналітичні огляди, підготовлені в українському академічному середовищі, констатували різке падіння бюджетної підтримки науки у 2014–2017 рр. (Петрушина, 2017: 69). У січні 2016 р. президент НАН України Борис Патон в одному зі своїх інтерв'ю підкреслив різке зменшення обсягів фінансування, що, за його словами, призведе до згортання дослідницьких проєктів і втрати наукових кадрів. На українську наукову сферу у 2015 р. виділили загалом 5 млрд. грн., з них 2,3 млрд. на НАН України. Оскільки ця сума відповідала приблизно 200 млн. євро, то Б. Патон порівнював її з фінансуванням середнього рівня університету в ЄС. При цьому, за його словами, Румунія виділяє на наукові дослідження 1 млрд., а Польща – 5 млрд. євро (Дворянин, Ільницький, 2024, с. 69). Низький рівень фінансування науки спричинив протестні акції працівників НАН України під стінами уряду та парламенту у квітні 2016 р. (Трегубова, 2016). Співробітники наукових установ звернулися до Уряду й Верховної

Ради з вимогою внести зміни до Закону України «Про Державний бюджет України на 2016 рік», збільшивши базове фінансування діяльності установ академій наук, а також при підготовці проєкту Закону України «Про Державний бюджет України на 2017 рік» взяти до виконання статті 36 і 48 нової редакції Закону України «Про наукову і науково технічну діяльність», поступово збільшуючи до 1 січня 2020 року загальні обсяги базового фінансування наукової сфери до 1,7% ВВП та посадові оклади науковим працівникам до встановленого цим же законом рівня (Наука – майбутнє України, 2016).

Протестна акція повторилася у червні 2016 р. Представники наукової спільноти зустрілися з віцепрем'єр-міністром України В'ячеславом Кириленком, в розмові з яким наголосили на тому, що фінансування науки за рахунок загального фонду Державного бюджету України впало до безпрецедентно низького рівня – менше 0,2% від ВВП. Академічна громада як дискримінацію науки оцінювала той факт, що видатки загального фонду Державного бюджету України на 2016 рік в цілому заплановані на 14,2% більше, ніж роком раніше, а фінансування НАН України скорочено на 12,2%. Дефіцит коштів фонду оплати праці у 2016 р. становить 25-27% (Науковці на марші протесту, 2016). Водночас у цих умовах лунали думки про неефективність системи наукових інституцій в Україні. Експертка «Реанімаційного пакету реформ» Наталія Шульга вказувала на потребу реформування НАН України, проведення її аудиту, котрий дав би змогу виявити неефективні підрозділи. Крім того, вона вважала необхідними такі зміни: збільшення вакансій молодим ученим; припинити фінансування вчених похилого віку, які перебувають на пенсії і не працюють продуктивно (Трегубова, 2016).

У жовтні 2018 р. науковці, передусім працівники НАН України, знову провели акції протесту проти недофінансування науки (Артюшенко, 2018). У березні 2021 р. в ЗМІ було оприлюднено відкрити лист українських інтелектуалів, об'єднаних в ініціативній групі «Перше грудня», з критикою наукової політики й хронічного недофінансування науки (Україні загрожує колапс науки, 2021). Тож загалом напрямком реформування системи фінансування виявився найбільш складним. Навіть за наявності нових інституцій механічний перехід до ефективної грантової системи був стриманий браком ресурсів, інерцією старої системи та загальним впливом воєнних і макроекономічних чинників.

Проблема *підтримки молодих дослідників* була однією з центральних для української науко-

вої політики в роки війни. Закон «Про наукову і науково-технічну діяльність» прямо закріпив обов'язок держави забезпечувати підтримку та заохочення молодих вчених (Закон України, 2015). Це положення відображало усвідомлення того, що без оновлення кадрового складу жодна структурна реформа науки не матиме довготривалого ефекту.

Одним із ранніх практичних кроків став державний конкурс проєктів молодих учених 2016 р. За повідомленням Кабінету Міністрів України, на конкурс було подано 439 проєктів із 114 закладів вищої освіти та наукових установ, а переможцями стали 79 проєктів, на фінансування яких спрямували 12 млн грн. Цей конкурс став важливим прецедентом адресної підтримки молодих дослідників на конкурсній основі. До 2020 р. МОН України підтримало реалізацію 357 проєктів наукових робіт, науково-технічних (експериментальних) розробок молодих вчених за 11-ма фаховими науковими напрямками секцій, зокрема: у 2016 р. – 79 проєктів із 439, поданих на конкурс (кожен п'ятий); у 2017 р. – 123 проєкти з 362, поданих на Конкурс (кожен третій); у 2018 р. – 54 проєкти з 361, поданого на Конкурс (кожен сьомий); у 2019 р. – 47 проєктів із 316 (майже кожен сьомий); у 2020 р. – 54 проєкти з 281 (майже кожен п'ятий). У 2020 р. МОН профінансувало наукові проєкти молодих вчених на рекордну суму – понад 100 млн гривень. Ці кошти спрямовувалися на реалізацію 199 робіт: 47 нових та 152 перехідних, котрі продовжувалися з минулих років (Затверджено 54 проєкти, 2020).

Окремим каналом підтримки став Фонд Президента України з підтримки освіти, науки та спорту (початкова назва – Фонд Президента України з підтримки освітніх та наукових програм для молоді). Фонд було засновано Указом Президента України № 357/2018 від 6 листопада 2018 р., в якому визначалася мета установи, зокрема: надання підтримки молоді для продовження навчання за програмами підготовки магістрів, докторів філософії та докторів наук у провідних вітчизняних закладах вищої освіти та наукових установах і за кордоном, стажування в провідних іноземних закладах вищої освіти та наукових установах, участі в міжнародних науково-практичних семінарах і конференціях (Указ Президента України, 2018). Схожі цілі визначалися й Указом Президента від 28 вересня 2019 р., за яким Фонд Президента України з підтримки освіти, науки та спорту брав на себе ще й додаткові зобов'язання, наприклад, заохочувати молоді за досягнення в освітній, науковій та спортивній діяльності, реалізацію проєктів у сферах освіти, науки та спорту (Указ Президента України, 2019).

У досліджуваній період МОН також підтримувало інші конкурси та ініціативи: конкурсні програми Ради молодих учених при МОН; всеукраїнські конкурси наукових робіт студентів і молодих дослідників; подання на здобуття державних премій для молодих учених. У такий спосіб підтримка молодих науковців поступово виводилася за межі лише стипендіальних або преміальних механізмів і набувала більш програмного характеру.

Агресія Росії проти України надала науковій політиці нового *безпекового виміру*. Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність» серед цілей державної політики у сфері науки прямо назвав «зміцнення національної безпеки на основі використання наукових та науково-технічних досягнень» (ст. 45) (Закон України, 2015). Указ Президента України від 24 вересня 2015 р. № 555/2015, яким було введено в дію нову редакцію Воєнної доктрини України, закріпив принципове значення науково-технічного потенціалу для забезпечення воєнної безпеки держави (Указ Президента України, 2015). Тож уже на рівні базових державних документів наука була включена до логіки оборонного планування.

У публічному інтелектуальному просторі ця ідея формулювалася ще гостріше. Економіст Богдан Данилишин у 2020 р. писав: «Ми не зможемо успішно чинити опір Росії без допомоги наших вчених, без Академії наук, тому що в сучасну епоху це неможливо» (Данилишин, 2020). Далі він наголошував, що «неможливо відстояти незалежність країни в стратегічній перспективі», якщо держава не спирається на сучасну науку у виробленні оборонної стратегії (Данилишин, 2020). Ця позиція добре передає зміну суспільного розуміння ролі науки в умовах війни: від периферійної «бюджетної галузі» до інструменту стратегічного виживання держави.

Установи НАН України зберігали важливу роль у дослідженнях, пов'язаних із новими матеріалами, електронікою, радіофізикою, інформаційними технологіями, космічними спостереженнями та іншими напрямками, релевантними обороні. Саме тому питання фінансування науки в роки війни не можна зводити лише до соціальної підтримки академічного сектору: йшлося також про збереження та оновлення критично важливого науково-технічного ресурсу держави.

Відомо, що у лютому 2025 р. Президія НАН схвалила постанову, якою започаткувала цільову науково-технічну програму «Дослідження і розробки з проблем підвищення обороноздатності і безпеки держави». З метою впровадження результатів завершених робіт у рамках цієї програми

25 січня 2016 р. між Державним концерном «Укроборонпром» та Національною академією наук України було підписано угоду про науково-технічне співробітництво (Горбулін, 2020: 39). Загалом впродовж 2015–2019 рр. у річичі зазначеної цільової науково-технічної програми було виконано 107 робіт із залученням 35 наукових установ НАН України. Зі 107 робіт 53 виконувалися в інтересах підприємств ДК «Укроборонпром», 18 – Міністерства оборони та Генерального штабу Збройних Сил України, 12 – Державного космічного агентства України, 24 – інших підприємств і організацій, у тому числі громадської спільки «Ліга оборонних підприємств України» (Горбулін, 2020: 41).

Висновки. Отже, у 2014–2022 рр. політика українських урядів у сфері науки формувалася під тиском війни, економічних обмежень і водночас під впливом курсу на європейську інтеграцію. У цей період було закладено нову нор-

мативну модель наукової політики через Закон України «Про наукову і науково-технічну діяльність» (2015), створено Національну раду України з питань розвитку науки і технологій, засновано Національний фонд досліджень України та розпочато поступовий перехід до конкурсного фінансування досліджень. Водночас реформи реалізовувалися в умовах хронічного браку ресурсів, кадрового старіння й тривалої інституційної інерції. Попри це, саме в досліджуваний період було остаточно інституціоналізовано європейський вектор розвитку науки, а також посилено усвідомлення ролі наукових досліджень для національної безпеки й оборони. Загалом, наукова політика 2014–2022 рр. була суперечливою, але стратегічно переломною: вона не розв'язала ключових проблем української науки, проте створила правові та інституційні рамки для її подальшої модернізації вже в умовах повномасштабної війни після 2022 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 79 наукових проєктів молодих вчених отримають фінансування. *Урядовий портал*. 15 серпня 2016. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/249244174>
2. Артюшенко В. Науковці провели акцію протесту проти недофінансування біля стін Верховної Ради. *Дзеркало тижня*. 2018. <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/naukovci-proveli-akciyu-protestu-proti-nedofinansuvannya-bilya-stin-verhovnoyi-radi-290159.html>
3. Бакуменко В., Чала Н., Цедік М. До питання оцінювання наукових результатів українських учених. *Збірник наукових праць Національної академії державного управління при Президентові України*. 2021. Вип. 1. С. 15–26.
4. Галів М., Гранд М., Бойчин Р. Початок повномасштабної війни Росії проти України у висвітленні польського інформаційного порталу «Nowa Europa Wschodnia» (лютий-березень 2022 р.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 72. Том 1. С. 52–60.
5. Галів М., Ільницький В. Характер сучасної російсько-української війни (2014–2023) вітчизняний історіографічний дискурс. *Проблеми гуманітарних наук. Серія Історія*. 2023. Вип. 13/55. С. 47–73.
6. Горбулін В. Звіт про діяльність НАН України з підвищення обороноздатності і безпеки держави у 2015–2019 роках. *Вісник НАН України*, 2020. № 5. С. 39–44.
7. Гуменюк Б. Державна політика України в сфері освіти, науки та культури у контексті європейської інтеграції. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 22. Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін*. 2020. Вип. 29. С. 30–39.
8. Данилишин Б. Наука і війна: чи може наука сприяти перемозі? *Лівий берег*. 2020. URL: https://rus.lb.ua/blog/bogdan_danylysyn/458814_nauka_i_viyuna_chi_mozhe_nauka_spriyati.html
9. Дворянин П., Ільницький В. Наукова сфера України в умовах російсько-української війни: медійний дискурс 2014–2022 років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2024. Вип. 40. С. 3–19. DOI: <https://doi.org/10.33402/ukr.2024-40-3-19>
10. Довідка про Національну академію наук України (станом на 01.01.2022). URL: https://files.nas.gov.ua/text/url/2021_dovidka.pdf
11. Закон України від 26 листопада 2015 р. № 848-VIII «Про наукову і науково-технічну діяльність». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19>
12. Затверджено 54 проєкти робіт молодих вчених на 2021 рік. *Міністерство освіти і науки України*. 2020. URL: https://mon.gov.ua/news/zatverdzheno-54-proekti-robit-molodikh-vchenikh-na-2021-rik?utm_source=chatgpt.com
13. Наука – майбутнє України. *Світгляд*. 2016. №3 (59). С. 1–3. URL: <https://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitoglyad/svit-2016-11-3/svitoglyad-2016-3-01-fromeditors.pdf>
14. Науковці на марші протесту. 2016. URL: <https://old.nas.gov.ua/tradeunion/news/Documents/%D0%9F%D1%80%D0%BE%20%D0%B0%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8E%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%83%2015.06.2016.pdf>
15. Національна академія наук України: структура, динаміка та ефективність наукового потенціалу: статистичний та науко метричний аналіз / гол. ред. В.Л. Богданов. Київ: Фенікс, 2014. 142 с. URL: <https://stepscenter.org.ua/wp-content/uploads/2025/06/Print-DOVIDNYK-2014-140219.pdf>
16. Петрушина Т. О. Стан науки в Україні (за оцінками вітчизняних та зарубіжних експертів). *Вісник Національної академії наук України*. 2017. № 11. С. 66–80. DOI: <https://doi.org/10.15407/visn2017.11.066>

17. Постанова Кабінету Міністрів України від 4 липня 2018 р. № 528 «Про Національний фонд досліджень України». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/528-2018-p>.
18. Сербенюк С.О., Надопта Л. С. Організаційно-правові та фінансові засади наукової діяльності в закладах вищої освіти МВС України: проблеми і шляхи вирішення з використанням математико-статистичної методології. *Право і безпека*. 2023. № 3 (90). С. 214–225. DOI: <https://doi.org/10.32631/pb.2023.3.18>.
19. Трегубова Я. Науковці НАНу під Верховною Радою вимагали збільшити фінансування (відео). *Радіо Свобода*. 2016. <https://www.radiosvoboda.org/a/27684213.html>
20. Трегубова Я. Що врятує Академію наук: гроші чи внутрішні зміни? *Радіо Свобода*. 2016. <https://www.radiosvoboda.org/a/27683103.html>
21. Указ Президента України № 357/2018 від 6 листопада 2018 р. «Про Фонд Президента України з підтримки освітніх та наукових програм для молоді». <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/357/2018/ed20181106#Text>
22. Указ Президента України від 24 вересня 2015 р. № 555/2015 «Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 2 вересня 2015 року «Про нову редакцію Воєнної доктрини України»». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/555/2015>.
23. Указ Президента України від 28 вересня 2019 р. № 718/2019 «Про внесення змін до Указу Президента України від 6 листопада 2018 року № 357». *Офіційне інтернет-представництво Президента України*. URL: <https://www.president.gov.ua>.
24. «Україні загрожує колапс науки». Інтелектуали закликають уряд вжити заходів. *Радіо Свобода*. 2021. <https://www.radiosvoboda.org/a/nauka-i-osvita-ukrayiny/31175465.html>
25. Яценюк перевіряє, чи мільярди для науки не «пропадають» на макулатуру. *Українська правда*. 2015. <https://www.pravda.com.ua/news/2015/11/18/7089316/>
26. European Commission. International cooperation with Ukraine in research and innovation. 11 July 2025. URL: <https://research-and-innovation.ec.europa.eu>.
27. Kalenyuk I., Djakon D. Academic mobility in the era of turbulence. *Economics & Education*. 2022. Issue 7(2). P. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.30525/2500-946X/2022-2-1>
28. Kurbet O. P., Nebrat V. V., Gorin N. O., and Bodnarchuk T. L. International Educational and R&D Integration: Trends and Challenges for Ukraine. *Science and Innovation*. 2025. Issue 21(5). P. 3–17. DOI: <https://doi.org/10.15407/scine21.05.003>
29. Sher G. International Support for Science in Ukraine. *Світгляд*. 2025. № 2(112). С. 8–18.

REFERENCES

1. 79 naukovykh proektiv molodykh vchenykh otrymaui finansuvannia [79 research projects of young scientists will receive funding]. (2016, August 15). *Uriadovyi portal* URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/249244174> [in Ukrainian]
2. Artiushenko, V. (2018). Naukovtsi provely aktsiiu protestu proty nedofinansuvannia bilia stin Verkhovnoi Rady [Scientists held a protest against underfunding near the Verkhovna Rada]. *Dzerkalo tyzhnia*. URL: https://zn.ua/ukr/UKRAINE/naukovci-proveli-akciyu-protestu-proti-nedofinansuvannya-bilya-stin-verhovnoyi-radi-290159_.html [in Ukrainian]
3. Bakumenko, V., Chala, N., & Tsedik, M. (2021). Do pytannia otsiniuvannia naukovykh rezultativ ukrainskykh uchenykh [On the issue of evaluating scientific results of Ukrainian scientists]. *Zbirnyk naukovykh prats Natsionalnoi akademii derzhavnoho upravlinnia pry Prezydentovi Ukrainy*, 1, 15–26. [in Ukrainian]
4. Haliv, M., Hrand, M., & Boichyn, R. (2024). Pochatok povnomasshtabnoi viiny Rosii proty Ukrainy u vysvitleni polskoho informatsiinoho portalu “Nowa Europa Wschodnia” (liutyi–berezen 2022 r.) [The beginning of Russia’s full-scale war against Ukraine in the coverage of the Polish information portal “Nowa Europa Wschodnia” (February–March 2022)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 72(1), 52–60. [in Ukrainian]
5. Haliv, M., & Ilnytskyi, V. (2023). Kharakter suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2023): vitchyzniani istoriohrafichni dyskurs [The nature of the modern Russian-Ukrainian war (2014–2023): Ukrainian historiographical discourse]. *Problemy humanitarnykh nauk. Serii: Istorii*, 13/55, 47–73. [in Ukrainian]
6. Horbulin, V. (2020). Zvit pro diialnist NAN Ukrainy z pidvyshchennia oboronozdatsnosti i bezpeky derzhavy u 2015–2019 rokakh [Report on the activities of the NAS of Ukraine to strengthen defense capability and state security in 2015–2019]. *Visnyk NAN Ukrainy*, 5, 39–44. [in Ukrainian]
7. Humeniuk, B. (2020). Derzhavna polityka Ukrainy v sferi osvity, nauky ta kultury u konteksti yevropeiskoi intehtatsii [State policy of Ukraine in the field of education, science and culture in the context of European integration]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii* 22, 29, 30–39. [in Ukrainian]
8. Danylyshyn, B. (2020). Nauka i viina: chy mozhe nauka spriyaty peremozi? [Science and war: Can science contribute to victory?]. *Livyi bereh – Left Bank*. URL: https://rus.lb.ua/blog/bogdan_danylysyn/458814_nauka_i_viina_chi_mozhe_nauka_spriyati.html [in Ukrainian]
9. Dvoryanyan, P., & Ilnytskyi, V. (2024). Naukova sfera Ukrainy v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: mediyni dyskurs 2014–2022 rokiv [The scientific sphere of Ukraine in the conditions of the Russian-Ukrainian war: Media discourse of 2014–2022]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, 40, 3–19. DOI: <https://doi.org/10.33402/ukr.2024-40-3-19> [in Ukrainian]
10. Dovidka pro Natsionalnu akademiiu nauk Ukrainy (stanom na 01.01.2022) [Reference on the National Academy of Sciences of Ukraine (as of 01.01.2022)]. (2022). URL: https://files.nas.gov.ua/text/url/2021_dovidka.pdf [in Ukrainian]
11. Zakon Ukrainy “Pro naukovu i naukovo-tekhnichnu diialnist” № 848-VIII [Law of Ukraine “On Scientific and Scientific-Technical Activity” No. 848-VIII]. (2015, November 26). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/848-19> [in Ukrainian]

12. Zatverdzheno 54 proiekty robit molodykh vchenykh na 2021 rik [54 projects of young scientists approved for 2021]. (2020). *Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy – Ministry of Education and Science of Ukraine*. URL: <https://mon.gov.ua/news/zatverdzheno-54-proekty-robit-molodikh-vchenikh-na-2021-rik> [in Ukrainian]
13. Nauka – maibutnie Ukrainy [Science is the future of Ukraine]. (2016). *Svitohliad*, 3(59), 1–3. URL: <https://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitoglyad/svit-2016-11-3/svitoglyad-2016-3-01-fromeditors.pdf> [in Ukrainian]
14. Naukovtsi na marshi protestu [Scientists at the protest march]. (2016). URL: <https://old.nas.gov.ua/tradeunion/news/Documents/Про%20акцію%20протесту%2015.06.2016.pdf> [in Ukrainian]
15. Bohdanov, V. L. (Ed.). (2014). *Natsionalna akademiia nauk Ukrainy: struktura, dynamika ta efektyvnist naukovooho potentsialu: statystychnyi ta naukometrychnyi analiz* [National Academy of Sciences of Ukraine: Structure, dynamics and efficiency of scientific potential: statistical and scientometric analysis]. Kyiv: Feniks. URL: <https://stepscenter.org.ua/wp-content/uploads/2025/06/Print-DOVIDNYK-2014-140219.pdf> [in Ukrainian]
16. Petrushyna, T. O. (2017). Stan nauky v Ukraini (za otsinkamy vitchyznianskykh ta zarubizhnykh ekspertiv) [The state of science in Ukraine (according to domestic and foreign experts)]. *Visnyk NAN Ukrainy – Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 11, 66–80. DOI: <https://doi.org/10.15407/visn2017.11.066> [in Ukrainian]
17. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy № 528 “Pro Natsionalnyi fond doslidzhen Ukrainy” [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 528 “On the National Research Foundation of Ukraine”]. (2018, July 4). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/528-2018-п> [in Ukrainian]
18. Serbeniuk, S. O., & Nadopta, L. S. (2023). Orhanizatsiino-pravovi ta finansovi zasady naukovoï diialnosti v zakladakh vyshchoi osvity MVS Ukrainy: problemy i shliakhy vyryshennia z vykorystanniam matematyko-statystychnoi metodolohii [Organizational, legal and financial foundations of scientific activity in higher education institutions of the Ministry of Internal Affairs of Ukraine]. *Pravo i bezpeka* 3(90), 214–225. DOI: <https://doi.org/10.32631/pb.2023.3.18> [in Ukrainian]
19. Trehubova, Ya. (2016a). Naukovtsi NANu pid Verkhovnoiu Radoiu vymagaly zbilshyty finansuvannia (video) [NAS scientists demanded increased funding near the Verkhovna Rada (video)]. *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27684213.html> [in Ukrainian]
20. Trehubova, Ya. (2016b). Shcho vriatuie Akademiiu nauk: hroshi chy vnutrishni zminy? [What will save the Academy of Sciences: money or internal changes?]. *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27683103.html> [in Ukrainian]
21. Ukaz Prezydenta Ukrainy № 357/2018 “Pro Fond Prezydenta Ukrainy z pidtrymky osvity i nauky” [Decree of the President of Ukraine No. 357/2018 “For the Fund of the President of Ukraine with support for educational and scientific programs for youth”]. (2018, November 6). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/357/2018/ed20181106> [in Ukrainian]
22. Ukaz Prezydenta Ukrainy № 555/2015 “Pro rishennia RNBO Ukrainy pro Voiennu doktrynu Ukrainy” [Decree of the President of Ukraine No. 555/2015 “For the solution of the RNBO of Ukraine for the Military Doctrine of Ukraine”]. (2015, September 24). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/555/2015> [in Ukrainian]
23. Ukaz Prezydenta Ukrainy № 718/2019 [Decree of the President of Ukraine No. 718/2019]. (2019, September 28). URL: <https://www.president.gov.ua> [in Ukrainian]
24. “Ukraini zahrozuie kolaps nauky”. Intelktualy zaklykaiut uriad vzhyty zakhodiv [Ukraine faces a collapse of science: Intellectuals call on the government to act]. (2021). *Radio Svoboda*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/nauka-i-osvita-ukrayiny/31175465.html> [in Ukrainian]
25. Yatseniuk pereviriaie, chy miliardy dlia nauky ne “propadaiut” na makulaturu [Yatsenyuk checks whether billions for science are wasted]. (2015). *Ukrainska pravda*. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2015/11/18/7089316/> [in Ukrainian]
26. European Commission. (2025, July 11). *International cooperation with Ukraine in research and innovation*. URL: <https://research-and-innovation.ec.europa.eu>
27. Kalenyuk, I., Djakon, D. (2022). Academic mobility in the era of turbulence. *Economics & Education*, 7(2), 6–12. DOI: <https://doi.org/10.30525/2500-946X/2022-2-1>
28. Kurbet, O. P., Nebrat, V. V., Gorin, N. O., and Bodnarchuk, T. L. (2025). International Educational and R&D Integration: Trends and Challenges for Ukraine. *Science and Innovation*. 21(5), 3–17. DOI: <https://doi.org/10.15407/scine21.05.003> [in English]
29. Sher, G. (2025). International Support for Science in Ukraine. *Svitohliad*, 2(112), 8–18.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Остан ДЕНИСЕНКО,

orcid.org/0009-0006-7712-1865

аспірант кафедри новітньої історії України імені Михайла Грушевського

Львівського національного університету імені Івана Франка

(Львів, Україна) ostap.denysenko8@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ БІЛЬШОВИКІВ У ЛІКВІДАЦІЇ ДИПЛОМАТИЧНИХ МІСІЙ УНР

У статті здійснюється дослідження діяльності більшовиків щодо ліквідації дипломатичних представництв УНР закордоном. Після повного захоплення України та встановлення комуністичного уряду, більшовики шукали шляхів для визнання незалежного статусу УСРР, який у багатьох випадках піддавався сумнівам у Європі. Одним з таких способів стало створення дипломатичних представництв УСРР закордоном. Були створені представництва у Чехословаччині, Австрії, Польщі та Німеччині. Проте, на території цих країн діяли дипломатичні представництва УНР, це ускладнювало процес лобіювання визнання УСРР, як незалежної держави. Для цього представництва УСРР, згідно настанов голови Міністерства закордонних справ Чічеріна, самостійно займалися питання ліквідації цих представництв. Вони це робили самостійно, для того, що не виникали питання щодо статусу УСРР, адже будь-які спроби втрутитись РСРФСР напряду підважили б спроби представників Харкова переконати уряди приймаючих країн здійснити ліквідацію. У деяких країнах, як Австрія, це був легкий процес, оскільки очільник дипломатичної місії УНР був слабким дипломатом, який не міг протистояти більшовикам. У інших, таких як Німеччина, дипломати УНР були сильнішими та навіть мали посольство у Берліні та консульство у Мюнхені. Проте, економічна та міжнародна ситуація Веймарської республіки, змусила уряд Німеччини шукати порозуміння та співпраці з більшовицькою Росією, що допомогло більшовикам позбутися дипломатів УНР. Схожа ситуація виникла і у Чехословаччині, де уряд не горів бажанням визнавати лише представництво УСРР, але економічні інтереси Праги посприяли більшовикам цього добитися. Іншою вийшла ситуація у Польщі, яка стала прихистком для уряду УНР в екзилі, перші кілька років після підписання Ризького мирного договору, інституції УНР ліквідовувалися, але після перевороту у 1926 році це припинилося, а сама Польща була домом для президента УНР Лівитського до 1945 року.

Ключові слова: дипломатія, більшовизм, Німеччина, Польща, Чехословаччина, Австрія, дипломатичні представництва, торгівля.

Ostap DENYSENKO,

orcid.org/0009-0006-7712-1865

Postgraduate student at the Mykhailo Hrushevskyi Department of Modern History of Ukraine

Ivan Franko National University of Lviv

(Lviv, Ukraine) ostap.denysenko8@gmail.com

THE ACTIVITIES OF THE BOLSHEVIKS IN THE CLOSURE OF THE UPR'S DIPLOMATIC MISSIONS

This article examines the Bolsheviks' efforts to dismantle the diplomatic missions of the Ukrainian People's Republic (UPR) abroad. After the complete occupation of Ukraine and the establishment of a communist government, the Bolsheviks sought ways to secure recognition of the independent status of the Ukrainian Soviet Socialist Republic (USSR), which was often questioned in Europe. One such method was the establishment of diplomatic missions of the USSR abroad. Representative offices were established in Czechoslovakia, Austria, Poland, and Germany. However, diplomatic missions of the UPR were already operating in these countries, which complicated the process of lobbying for the recognition of the Ukrainian SSR as an independent state. To achieve this, the USSR missions, in accordance with instructions from Chicherin, the head of the Ministry of Foreign Affairs, independently handled the liquidation of these missions. They did this on their own to avoid raising questions about the status of the Ukrainian SSR, since any attempts by the RSFSR to intervene directly would have undermined the efforts of the Kharkiv representatives to persuade the governments of the host countries to carry out the liquidation. In some countries, such as Austria, this was an easy process, as the head of the UPR diplomatic mission was a weak diplomat who could not stand in the way of the Bolsheviks. In other countries, such as Germany, the UPR diplomats were more influential and even maintained an embassy in Berlin and a consulate in Munich. However, the economic and international situation of the Weimar Republic forced the German government to seek mutual understanding and cooperation with Bolshevik Russia, which helped the Bolsheviks get rid of the UPR diplomats. A similar situation arose in Czechoslovakia, where the government was not eager to recognize only the USSR's representation, but Prague's economic interests helped the Bolsheviks achieve this. The situation was different in Poland, which became a refuge for the Ukrainian People's Republic government in exile. In the first few years after the signing of the Riga Peace Treaty, the institutions of the Ukrainian People's Republic were being dismantled, but after the coup in 1926, this came to a halt, and Poland itself was home to Ukrainian People's Republic President Livytskyi until 1945.

Key words: diplomacy, Bolshevism, Germany, Poland, Czechoslovakia, Austria, diplomatic missions, trade.

Постановка проблеми. Впродовж останніх десятиліть активізувалося вивчення міжнародної діяльності УНР та Української Держави, проте доволі часто поза увагою залишалося дослідження міжнародної діяльності УСРР. Дійсно, Харків не довгий час мав окремий наркомат закордонних справ, проте його коротка діяльність становить значний інтерес, оскільки демонструє, як більшовицький режим переконував світову спільноту визнати власну легітимність та контроль над територією України.

Дипломати УСРР ставили перед собою мету ліквідувати представництва УНР в країнах свого базування, це стосується Австрії, Чехословаччини, Німеччини та Польщі. В цих країнах проживала велика частка українських біженців, тому більшовики хотіла стати єдиними законними дипломатичними представниками України.

Врешті-решт, їм це вдалося. Економічні інтереси вищезазначених країн та слабкість дипломатичного апарату УНР не дала можливість завадити планам більшовиків.

Аналіз досліджень. Про функціонування дипломатичних місій УСРР можна дізнатися з архівів Центрального державного архіву вищих органів влади та Центрального державного архіву громадських об'єднань. М. Горбатюк та О. Жукова опублікували та проаналізували листи представника УСРР в ЧСР Михайла Левицького до Християна Раковського, Статті В. Даниленка та В. Заболотнюк дозволили здійснити аналіз представництва УСРР в Німеччині. Опрацьовані Олександром та Наталією Рубльовими документи щодо відносин Польщі та УСРР дали можливість описати діяльність представництва УСРР в Польщі.

Мета статті – дослідити способи та засоби уряду УСРР щодо ліквідації дипломатичних представництв УНР в Австрії, Німеччині, Польщі та Чехословаччині.

Виклад основного матеріалу. Дипломатичні представники УСРР вбачали ліквідацію дипломатичних місій УНР, як одну зі своїх головних задач. Їхня діяльність передбачала те, що представництва УСРР стануть єдиними дипломатичними представництвами, які будуть визнаватися іноземними урядами. Таким чином вони підвищували рівень легітимності харківського уряду та займалися деморалізацією української еміграції, котрі показували, що влада більшовиків в Україні на довго.

Влада у Москві чітко вважала, що для якнайбільшого успіху представники УСРР повинні діяти цілком самостійно без допомоги представників РСФСР. Міністр закордонних справ Радян-

ської Росії Г. Чичерін писав, що «в питанні про Петлюру доцільно, щоб Україна виступала сама, власними силами, без Москви» (ЦДФЛМУ, ф. 169, оп. 2, од. зб. 878, арк. 317).

Питанням розірвання відносин між дипломатичною місією УНР та урядом Чехословаччини займався Михайло Левицький, який виконував функції представника УСРР в ЧСР. Левицький одразу по приїзді 10 травня 1921 р. розпочав виконання своїх функцій представника (Горбатюк, Жукова, 2012:11). Уряд Чехословаччини бажав встановити торгівельну стосунки з урядом УСРР та вирішити питання репатріації своїх громадян, які ще залишалися на території України. Левицький у своєму листі за 3 червня 1921 р. зазначив, що до угоди з Чехословаччиною додавав умову про не визнання Прагою будь-яких інших українських місій та представництв (Горбатюк, Жукова, 2012:12). Заступник міністра закордонних справ В. Гірса заявив, що Чехословаччина інших представництв не визнавала, хоча обіцяв ще спитатися у голови МЗС Бенеша. Тоді угоду не було підписано через питання репатріації, Левицький послався на те, що він не може нічого підписувати без згоди щодо політичного питання, яке полягало у питаннях нейтралітету Чехословаччини, у випадку війни проти УСРР.

У розпал перемовин трапилася цікава ситуація. На території ЧСР діяла місія УНР, котра видавала паспорти. Левицький поскаржився на рахунок цього міністру закордонних справ Бенешу (ЦДАВО України, ф. 4. оп. 1, спр. 560, арк. 41), котрий відповів, що Левицький також може видавати паспорти, а місія УНР немає державного характеру. Левицький написав, що пожалівся про це комуністичній партії Чехословаччини, яка мала підіймати це питання під час засідання парламенту.

Чехословаччина прагнула швидше підписати угоду з УСРР щодо торгових відносин, та перенести розгляд питань єдиного представництва України на пізніший термін. Таке бажання прискорити розгляд саме економічної угоди було зумовлене, зі спостережень самого Левицького (Горбатюк, Жукова, 2012:29), тим, що західні країни (Велика Британія, США та Німеччина) були зацікавлені у тому, щоб зайти на ринок України, а тому Чехословаччині буде важко з ними конкурувати. В розумінні самого Левицького така ситуація була сприятлива для його місії, адже дозволяла відстоювати свою позицію про визнання тільки більшовицької делегації, як єдиного представництва України та домогтися ліквідації представництв УНР.

У середині серпня 1921 р. Левицький повідомив, що в угоді з Чехословаччиною з'явився пункт про те, що Прага не буде визнавати інших офіційних місій чи представництв з дня підписання угоди (Горбатюк, Жукова, 2012:25).

Вже у листі за 3 вересня 1921 р. Левицький повідомив, що досягнув поставленої мети і МЗС Чехословаччини повідомило, що місія УНР ліквідується (Горбатюк, Жукова, 2012:32). Сам договір між УСРР та ЧСР затягувався через конфлікти сторін, в результаті був підписаний тимчасовий договір, який визнавав УСРР єдиним представником України (ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 20, спр. 1035, арк. 17).

Паралельно з тим Левицький представляв УСРР у Відні, де на той час не існувало представництва Харкова, хоча місто було центром української еміграції, де проживало 6 000 діячів української революції. Окрім цього, Левицький писав, що у Відні знаходиться Рада Республіки (ЦДАВО України, ф. 4. оп. 1, спр. 560, арк. 51), хоче це скоріше помилка з його боку, адже Рада Республіки знаходилася у м. Тарнові і припинила своє існування 5 серпня 1921 р., Левицький згадував про неї в листі за 7 серпня 1921 р., ймовірно тоді ще не отримав інформації про її ліквідацію. Скоріше за все, він сплутав Рад Республіки з Всеукраїнською національною Радою, котра знаходилася у Відні (Всеукраїнська Національна Рада і Рада Республіки, 1921), припинила своє існування у 1921 р.

Хоча Левицький і займався представництвом УСРР у Відні повноважень для цього фактично не мав, тому угоди в яких згадувалась УСРР підписував представник РСФСР М. Бронський. Левицький зі свого боку вніс додаток про те, що представництво УСРР в Австрії визнається єдиним представництвом України (Горбатюк, Жукова, 2012:34).

У вересні, після успіхів у Празі, Левицький сконцентрувався на питні створення представництва УСРР у Австрії. На той час у Відні діяло представництво УНР, яке акредитувалося, як посольство. Проте, його очільник не був досвідченим дипломатом, а колишнім міністром пошти і телеграфу Григорій Сидоренко, який до того провалив роботу української делегації на Версальському конгресі, з 1919 по 1922 рр. він був представником УНР у Відні (Підкова, 2002:747), але не зміг налагодити хорошої роботи, та не чинив опору домовленостям більшовиків з владою Австрії. Сам Сидоренко помер через 2 роки у Празі.

Однак питання створення самого представництва не зрушувалась з місця аж до листопада 1921 р., коли Левицький писав до Харкова і обґрунтовував необхідність створення окремого пред-

ставництва для УСРР, важливо зауважити, що хоч Левицький і представляв інтереси УСРР у Відні, але офіційним представником і далі продовжував бути М. Бронський, який водночас був і представником РСФСР. Ще 22 листопада 1921 р. Левицький зазначив, що йде опрацювання остаточної редакції договору із Австрією (ЦДАВО України, ф. 4. оп. 1, спр. 560, арк. 73), його підписання відбулося тільки у другій половині грудня. Однак відкриття окремого представництва для УСРР продовжувало бути проблемою, оскільки уряд Австрії хотів, щоб УСРР за сумісництвом представляв голова представництва РСФСР. Влада країни посилялася на тиск Антанти у цьому питанні і відсутність ноти збоку Харкова (ЦДАВО України, ф. 4. оп. 1, спр. 560, арк. 83). Успіху для Левицького стало те, що австрійці погодилися ліквідувати посольство УНР (Горбатюк, Жукова, 2012:43).

Робота самого Михайла Левицького досить часто ускладнювалась діями росіян. Спочатку проблеми створювало те, що московське Чека заарештовувало чехів, котрі все ще залишалися на території України. Питання їхньої репатріації було важливим для офіційної Праги, тому від цього і залежало сприйняття УСРР чехословаками. Те що росіяни могли просто викрадати чехів без відома українських більшовиків, тільки посилювало сприйняття УСРР, як маріонеткової держави, якою вона і була, проте Левицькому потрібно було довести протилежне.

У Австрії Левицький мав певні проблеми через Бронського, який до останнього заявляв, що є представником УСРР і не намагався вникнути у перебіг подій щодо створення окремого представництва. Левицький декілька разів був вимушений просити Раковського йому це прояснити (Горбатюк, Жукова, 2012:39), у результаті створення цього представництва затягнулося.

У Німеччині робота для представників УСРР була важчою, адже в країні дипломатія УНР працювала активно. Окрім дипломатичного представництва, УНР заснувало у Берліні консульський відділ, який займався видачою паспортів, у 1920 р. відділ видав 6180 паспортів, 1145 посвідчень, 1469 віз (Даниленко, 2012:37). Консульський відділ очолював Г. Петренко, котрий пізніше перейшов на роботу до представника УСРР В. Ауссема (Заболотнюк, 2017:42). Окрім цього, консульську установу, ще у 1918 р., було відкрито у Мюнхені та у вільному місті Данциг (Заболотнюк, 2017:42). Хоч дипломатичне представництво УНР стикалося з проблемами під час своєї роботи, проте для представників УСРР ситуація була не кращою, адже на початку своєї роботи вони були тільки особливим українським відділен-

ням у справах військовополонених при Російському бюро, згодом воно змінило назву на «український підвідділ консульського відділу Повноважного представництва РСФСР» (Горбатюк, 2018:138). Очільником цього підвідділу став В. Ауссем, а секретарем Н. Калюжний (Горбатюк, 2018:138).

Проте на руку дипломата УСРР грала ситуація в якій опинилася Німеччина. Після поразки у Першій світовій війні Берліну нав'язали виплату величезних репарацій, які стали тягарем для новоствореної Веймарської республіки, окрім того число країни, які бажали вести справи з Німеччиною було обмежене. Тому німецька дипломатія звернула свою увагу на більшовицьку Росію, котра також перебувала в ізоляції. 16 квітня 1922 р. на полях Генуезької конференції сторони підписали Рапалльську угоду, котра вивела РСФСР з міжнародної ізоляції, тоді вона не поширювалася на решту більшовицьких республік (Матяш, 2020:46). Проте, німецька дипломатія займалася прощупуваннями ґрунту і у серпні того року відправила свого дипломата Зіґфріда Гея до Києва, щоб той ознайомився зі станом справ в УСРР (Матяш, 2020:46). Вже 5 листопада 1922 р. В. Ауссем й повноважний представник РСФСР М. Крестинський, який представляв й Білорусь, Грузію, Азербайджан, Вірменію та Далекосхідну республіку, підписали з керівником Східного відділу МЗС Німеччини Адольфом фон Мальцаном договір про поширення дії Рапалльської угоди і на союзні республіки (Матяш, 2020:46). Це договір фактично став визнанням більшовицького уряду в Україні і дозволив УСРР відкрити повноцінне дипломатичне представництво та торговельні бюро (Матяш, 2020:46). Угода передбачала, що німецький уряд припинить будь-які контакти з представниками УНР (Заболотнюк, 2017:46). Фактично представництва УНР втратили свій дипломатичний статус в грудні 1922 р., а в березні 1923 р. українські дипломати покинули Німеччину (Заболотнюк, 2017:46).

Представникам УСРР пощастило, адже ситуація в якій опинилася Німеччина змусила її шукати контактів з більшовиками, тому попри вищий статус дипломатів УНР в цій країні, більшовицькому урядові вдалося стати єдиними визнаними представниками України у Німеччині. Розширення Рапалльського договору стало яскравим підтвердженням того, що УСРР і решта республік були лише маріонетками Москви. Уряд Німеччини не сильно цікавив фактичний статус цих республік, тому укладення цього договору не склало жодної проблеми для Берліну.

Польща була найбільш важливою країною для більшовицької дипломатії, адже на її території перебували інституції та війська УНР. Тому робота щодо їхньої ліквідації та можливої екстрадиції Симона Петлюри була важливою для більшовиків.

Власне представництво УСРР на території Польщі з'явилося лише після підписання Ризької мирної угоди 1921 р., на цю посаду було призначено Олександра Шумського. До роботи він приступив 17 жовтня 1921 р. (Шаповал, 2017:99), для більшовиків перебування уряду УНР на території Польщі було величезною проблемою, тому представники більшовиків займалися питанням його ліквідації. Для цього вони мали юридичні основи, адже згідно п'ятої статті Ризької угоди, обидві сторони зобов'язувалися не створювати і не підтримувати організації, які воюють з другою стороною договору (Рубльові, 2012:156). З іншого більшовики вимагали у польського уряду видачу Симона Петлюри та членів уряду УНР, ліквідацію військових, культурно-просвітницьких організацій в таборах для інтернованих. Більшовики вимагали передати уряду УСРР все рухоме та нерухоме майно уряду УНР (Рубльові, 2012:156-157).

Більшовики вважали, що своїми вимогами щодо ліквідації присутності УНР у Польщі вони підтримають польських ендеків на виборах до Сейму (Рубльові, 2012:151). Згідно з доповідних записок, представництва УСРР, ендеки прагнули до економічної співпраці з більшовиками (ЩДАВО України, ф. 4. оп. 1, спр. 591, арк. 78).

Загалом, у Польщі більшовикам вдалося досягнути певних успіхів, адже Симон Петлюра покинув територію країни. Проте, на самій території країни продовжував свою діяльність прем'єр-міністр УНР Андрій Лівіцький, а армія УНР була розформована за рішенням самого Петлюри у червні 1924 р., а не через пряме втручання уряду Польщі, можна навіть сказати, що армія УНР пережила період «незалежності» УСРР. Можна констатувати, що остаточно позбутися представників УНР, як це відбулося у Австрії, більшовикам не вдалося. Також варто зазначити, що певні успіхи тривали саме у час, коли до правлячих коаліцій входили ендеки, але після травневого перевороту 1926 р. ситуація змінилася. До прикладу, саме Пілсудський дав згоду на створення штабу військового міністра УНР в екзилі у Варшаві (Зінкевич, 2012:67).

Висновки. Підсумовуючи наведені вище факти, можна констатувати, що більшовики використовували усі доступні методи для того, щоб переконати уряди Австрії, Чехословаччини, Польщі та Німеччини ліквідувати дипломатичні представництва УНР. Серед цих методів були пропозиції економічного зиску, як у Чехословаччині та Німеччині, покладання на ворожі до українців політичні сили, як в Польщі, або слабкість представників УНР, як це відбулося в Австрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коцюбинський Ю. М. Творчі матеріали (стаття, рецензія). біографічні матеріали, спогади, статті про нього та ін. 1917 р. – 1967 р., ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України), ф. 169, оп. 2, од. зб. 878, 325 арк.
2. Горбатюк М., Жукова О. Листи Михайла Левицького до Християна Раковського як джерело для вивчення історії діяльності дипломатичного представництва УСРР у Чехословаччині та українсько-чехословацьких відносин у 1921 році. *Пам'ятки*. 2012. Т. 13. С. 3-60
3. Доклады о деятельности представителя УССР в Чехословакии о проведенной работе. 18 июля 1921 г. – 13 января 1922 г., Центральный державный архив вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 4, оп. 1, спр. 560, 122 арк.
4. Отчет Народного комиссариата иностранных дел УССР в ЦК КП(б)У о его деятельности к 5-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Переписка с народным комиссариатом иностранных дел УССР о возвращении эмигрантов на Украину, о положении в Польше и Галиции, деятельности украинских групп «поворотцев» и «сменовеховцев», субсидировании газеты «Наша правда», командировании за границу и др. вопросам. 2 января 1922 г. – 23 декабря 1922 г., ЦДАГО України (Центральний державний архів громадських об'єднань України), ф. 1, оп. 20, спр. 1035, 249 арк.
5. Всеукраїнська Національна Рада і Рада Республіки. Збруч: веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/103590>
6. Довідник з історії України (А-Я) : посіб. для серед. загальноосвіт. навч. закл. / за заг. ред.: І. З. Підкова, Р. М. Шуста. Київ : Генеза, 2002. 1135 с.
7. Даниленко В. Українські дипломатичні представництва в Німеччині (1918-1922): Документи і матеріали. Київ : Смолоскип, 2012. 590 с.
8. Заболотнюк В. Українські дипломатичні інституції в Німеччині в 1918–1923 рр. *Схід*. 2017. № 6. С. 40-50.
9. Горбатюк М. Документи про консульську діяльність дипломатичного представництва УСРР у Німеччині як джерело до вивчення історії української радянської дипломатії 1920–1923 років. *Архіви України*. 2018. № 4. С. 137-162.
10. Матяш І. Німецьке консульство в Києві (1924–1938): між дипломатією і політикою. *Україна дипломатична*. 2020. Вип. 21. С. 45-60.
11. Шаповал Ю. Олександр Шумський. Життя, доля, невідомі документи : дослідження, архівні матеріали. Київ; Львів: Україна модерна, Українські пропілеї, 2017. 742 с.
12. Україна – Польща 1920-1939 рр.: з історії дипломатичних відносин УССР з Другою Річчю Посполитою : док. і матеріали / підгот. до друку і наук. опрац. Олександра і Наталії Рубльових. Київ: Дух і Літера, 2012. 619 с.
13. Информационные сводки, доклады, отчеты и письма представителя посольства УССР в Польше о положении последней и отношении ее к УССР; об установлении почтово-телеграфных сношений с Италией; об обмене представителями с Германией; проект ноты румынскому правительству по поводу насилий, чинимых над населением оккупированной Бессарабии. 16 февраля 1922 г. – 30 января 1923 г., ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 4, оп. 1, спр. 591, арк. 243.
14. Зінкевич Р. Українська військова еміграція у Польщі (1920-1939) *Wiekі Stare i Nowe*. Tom specjalny. 2012. С. 59-74.

REFERENCES

1. Kotsiubynskiy Yu. M. Tvorchy materialy (stattia, retsenziia). biohrafichni materialy, spohady, statty pro noho ta in. 1917 r. – 1967 r., TsDAMLML Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy), f. 169, op. 2, od. zb. 878, 325 ark. [in Ukrainian]
2. Horbatiuk M., Zhukova O. (2012) Lysty Mykhaila Levytskoho do Khrystyiana Rakovskoho yak dzherelo dlia vyvchennia istorii diialnosti dyplomatychnoho predstavnytstva USSR u Chekhoslovachchyni ta ukrainsko-chekhoslovatskykh vidnosyn u 1921 rotsi [Letters from Mykhailo Levytskyi to Christian Rakovsky as a source for studying the history of the activities of the diplomatic mission of the Ukrainian Soviet Socialist Republic in Czechoslovakia and Ukrainian-Czechoslovak relations in 1921]. *Pamiatky*. T. 13, Kyiv, S. 3-60 [in Ukrainian]
3. Doklady o deiatenosti predstavytelia USSR v Chehoslovakii o provedennoy rabote. 18 iyulya 1921 g. – 13 yanvarya 1922 g., Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy), f. 4, op. 1, spr. 560, 122 ark. [in Ukrainian & Russian]
4. Otchet Narodnogo komissariata inostrannyih del USSR v TsK KP(b)U o ego deyatelnosti k 5-y godovschine Velikoy Oktyabrskoy sotsialisticheskoy revolyutsii. Perepiska s narodnym komissariatom inostrannyih del USSR o vozvrashchenii emigrantov na Ukrainu, o polozhenii v Polshe i Galitsii, deyatelnosti ukrainskikh grupp «povorotvtsev» i «smenovehovtsev», subsidirovani gazetyi «Nasha pravda», komandirovani za granitsu i dr. voprosam. 2 yanvarya 1922 g. – 23 dekabrya 1922 g., TsDAHO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh obiednan Ukrainy), f. 1, op. 20, spr. 1035, 249 ark. [in Ukrainian & Russian]
5. Vseukrainska Natsionalna Rada i Rada Respubliky [All-Ukrainian National Council and Council of the Republic]. Zbruch: veb-sait. URL: <https://zbruc.eu/node/103590> [in Ukrainian]
6. Dovidnyk z istorii Ukrainy (A-Ya) : posib. dlia sered. zahalnoosvit. navch. zakl. [Reference Book on the History of Ukraine (A–Z): a handbook for secondary general education institutions] / za zah. red.: I. Z. Pidkova, R. M. Shusta. Kyiv : Heneza, 2002. 1135 s. [in Ukrainian]
7. Danylenko V. (2012) Ukrainski dyplomatychni predstavnytstva v Nimechchyni (1918-1922): Dokumenty i materialy [Ukrainian diplomatic missions in Germany (1918–1922)]. Smoloskyp, Kyiv, 590 s. [in Ukrainian]

8. Zabolotniuk V. (2017) Ukrainski dyplomatychni instytutsii v Nimechchyni v 1918–1923 rr. [Ukrainian diplomatic institutions in Germany in 1918–1923] Skhid, Kyiv, № 6, S. 40-50 [in Ukrainian]
9. Horbatiuk M. (2018) Dokumenty pro konsulsku diialnist dyplomatychnoho predstavnytstva USRR u Nimechchyni yak dzherelo do vyvchennia istorii ukrainskoi radianskoi dyplomatii 1920–1923 rokiv [Documents on the consular activities of the diplomatic mission of the Ukrainian Soviet Socialist Republic in Germany as a source for studying the history of Ukrainian Soviet diplomacy in 1920–1923]. Arkhivy Ukrainy, Kyiv, № 4, S. 137-162 [in Ukrainian]
10. Matiash I. (2020) Nimetske konsulstvo v Kyievi (1924–1938): mizh dyplomatiieiu i politykoiu [The German Consulate in Kyiv (1924–1938): Between Diplomacy and]. Ukraina dyplomatychna, Kyiv, Vyp. 21, S. 45-60 [in Ukrainian]
11. Shapoval Yu (2017). Oleksandr Shumskyi. Zhyttia, dolia, nevidomi dokumenty: doslidzhennia, arkhivni materialy [Oleksandr Shumskyi. Life, fate, unknown documents: research, archival materials]. Ukraina moderna; Ukrainski propilei, Kyiv; Lviv, 742 s. [in Ukrainian]
12. Ukraina – Polshcha 1920-1939 rr.: z istorii dyplomatychnykh vidnosyn USSR z Druhoiu Rychchiu Pospolytoiu : dok. i materialy [Ukraine–Poland 1920–1939: from the history of diplomatic relations between the Ukrainian SSR and the Second Polish Republic: documents and materials] / pidhot. do druku i nauk. oprats. Oleksandra i Natalii Rublovykh. Kyiv: Dukh i Litera, 2012, 619 s. [in Ukrainian]
13. Informatsionnyie svodki, dokladyi, otchetyi i pisma predstavatelya posolstva USSR v Polshe o polozhenii posledney i otnoshenii ee k USSR; ob ustanovlenii pochtovo-telegrafnyih snosheniy s Italiiey; ob obmene predstavatelyami s Germaniiey; proekt notyi rumynskomu pravitelstvu po povodu nasiliy, chinimyyih nad naseleniem okkupirovannoy Bessarabii. 16 fevralya 1922 g. – 30 yanvarya 1923 g., [Information summaries, reports, accounts and letters from the representative of the Ukrainian SSR embassy in Poland on the situation of the latter and its attitude towards the Ukrainian SSR; on the establishment of postal and telegraph relations with Italy; on the exchange of representatives with Germany; a draft note to the Romanian government regarding the violence committed against the population of occupied Bessarabia. February 16, 1922 – January 30, 1923] TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy, f.4. op.1, spr. 591, ark. 243 [in Russian]
14. Zinkevych R. Ukrainska viiskova emigratsiia u Polshchi (1920-1939) [Ukrainian military emigration in Poland (1920–1939)] Wieki Stare i Nowe. Tom specjalny. 2012. S. 59-74 [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Петро АВРАМЕНКО,
orcid.org/0009-0000-8726-2967
заслужений артист України,
доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) avramenko.p.m@gmail.com

Олена ЗАВЕДІЯ,
orcid.org/0009-0000-5501-4467
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) zavediaelena5@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПІД ВПЛИВОМ ВОЄННИХ РЕАЛІЙ: ДОСВІД ЖИТОМИРСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ІВАНА КОЧЕРГИ

Стаття присвячена дослідженню трансформації сценічної мови українського театру під впливом воєнних реалій на матеріалі діяльності Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги. Повномасштабна війна, розпочата в Україні у лютому 2022 року, стала потужним чинником глибинних змін у культурному просторі, зокрема у театрі. У статті проаналізовано ключові тенденції розвитку сучасної української сценічної мови: документалізація вистав, поширення вербатим-технік, радикалізація емоційної виразності, трансформація сценографії та організації простору, утвердження української мовної ідентичності, а також гібридизація форм із використанням мультимедійних технологій. Особлива увага приділена практичним прикладам із репертуару Житомирського драмтеатр. Відзначено, що у цих виставах сценічна мова набуває рис документальності, емоційної щирості та психологічної глибини; описано, як актори передають автентичність інтонацій, мовлення та внутрішнього стану персонажів; як простір і сценографія стають символічними маркерами, що поглиблюють змістову складову постановки; а також те, як інтеграція музики, відео, проєкцій і перформативних елементів створює поліфонічне, міждисциплінарне театральне висловлювання. У статті також узагальнено сучасні наукові підходи до вивчення українського театру воєнного часу, наголошено на важливості комплексного аналізу сценічної мови як цілісного явища, що об'єднує вербальні, візуальні, пластичні та медійні компоненти, та показано, що сучасний театр виконує не лише художню, а й соціальну, освітню та терапевтичну функції, стаючи простором колективного осмислення воєнного досвіду, формування національної ідентичності та психологічної стійкості глядача.

Ключові слова: український театр, сценічна мова, трансформація, воєнні реалії, Житомирський драмтеатр.

Petro AVRAMENKO,

orcid.org/0009-0000-8726-2967

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Art Education

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) avramenko.p.m@gmail.com

Elena ZAVEDIA,

orcid.org/0009-0000-5501-4467

Honored Artist of Ukraine,

Senior Lecturer at the Department of Art Education

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) zavediaelena5@gmail.com

TRANSFORMATION OF THE STAGE LANGUAGE OF THE UKRAINIAN THEATER UNDER THE INFLUENCE OF WARTIME REALITIES: THE EXPERIENCE OF THE IVAN KOCHERHA ZHYTOMIR ACADEMIC UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE

The article is devoted to the study of the transformation of the stage language of the Ukrainian theatre under the influence of war realities, based on the activities of the Ivan Kocherha Zhytomyr Academic Ukrainian Music and Drama Theatre. The full-scale war launched in Ukraine in February 2022 has become a powerful factor in profound changes within the cultural space, particularly in theatre. The article analyzes key trends in the development of modern Ukrainian stage language: the documentation of performances, the spread of verbatim techniques, the radicalization of emotional expressiveness, the transformation of scenography and spatial organization, the consolidation of Ukrainian linguistic identity, and the hybridization of forms using multimedia technologies. Special attention is paid to practical examples from the repertoire of the Zhytomyr Drama Theatre. It is noted that in these performances, the stage language acquires features of documentality, emotional sincerity, and psychological depth. The study describes how actors convey the authenticity of intonations, speech, and the internal state of characters; how space and scenography become symbolic markers that deepen the conceptual component of the production; and how the integration of music, video, projections, and performative elements creates a polyphonic, interdisciplinary theatrical utterance. The article also summarizes contemporary scientific approaches to the study of wartime Ukrainian theatre, emphasizing the importance of a comprehensive analysis of stage language as a holistic phenomenon that unites verbal, visual, plastic, and media components. It demonstrates that modern theatre performs not only artistic but also social, educational, and therapeutic functions, becoming a space for the collective reflection of war experience, the formation of national identity, and the psychological resilience of the audience.

Key words: Ukrainian theatre, stage language, transformation, war realities, Zhytomyr Drama Theatre.

Постановка проблеми. Повномасштабна війна, що розгорнулася в Україні після 24 лютого 2022 року, стала потужним чинником глибоких трансформацій у всіх сферах суспільного життя, зокрема й у культурному просторі. Театр, як один із найбільш чутливих до соціальних змін видів мистецтва, оперативно реагує на виклики часу, переосмислюючи як зміст, так і форму сценічного висловлювання. У цих умовах особливої актуальності набуває проблема трансформації сценічної мови, яка включає зміни у драматургії, акторській грі, сценографії, мовній політиці та комунікативних стратегіях взаємодії з глядачем. Сучасний український театр дедалі частіше звертається до документальних форм, підсилює емоційну виразність, розширює межі сценічного простору та інтегрує нові медіа, що свідчить про формування нової парадигми театрального мислення.

Особливо показовим у цьому контексті є досвід Житомирського академічного українського

музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги, який у своїй творчій діяльності відображає ключові тенденції трансформації сценічної мови під впливом воєнних реалій. Репертуар театру, його сценічні рішення та художні підходи демонструють прагнення до осмислення сучасного досвіду через призму особистих і колективних історій, актуалізацію національної ідентичності та пошук нових форм комунікації з глядачем.

Аналіз досліджень. Проблематика функціонування українського театру в умовах війни останніми роками активно осмислюється у вітчизняному науковому дискурсі. Зокрема, у працях Б.-Г. Бенюка театр розглядається як соціокультурний феномен, що реагує на кризові явища та формує нові моделі художнього мислення. В. Слущкий аналізує розвиток українського театру у різні воєнні періоди, акцентуючи увагу на його впливі на психоемоційний стан суспільства та реабіліта-

ційній функції сценічного мистецтва. Своєю чергою, Б. Струтинський зосереджується на сучасному етапі, досліджуючи зміни репертуарної політики, процеси деколонізації та трансформації театру під впливом російсько-української війни.

Вагомий внесок у дослідження новітніх театральних практик здійснюють також Г.Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван, які аналізують розвиток документального театру в Україні в умовах війни. О. Пахарчук та В. Полонський розглядають організаційно-творчі аспекти діяльності театрів у період воєнного стану. Водночас питання трансформації сценічної мови як цілісного явища, що поєднує вербальні, візуальні, пластичні та медійні компоненти, залишається недостатньо розробленим, що і зумовлює важливість даного дослідження.

Метою статті є аналіз основних напрямів трансформації сценічної мови українського театру на матеріалі діяльності Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги.

Виклад основного матеріалу. Трансформація сценічної мови українського театру в умовах війни – це багатовимірний процес, який охоплює всі рівні театральної системи – від драматургії до сценографії. Основними тенденціями цієї трансформації в останні роки стали:

Документалізація сценічної мови. Однією з ключових тенденцій розвитку сучасного українського театру є перехід від умовно-художнього до документального типу сценічного висловлювання, де в центрі опиняється реальний досвід людини у війні. Це спричиняє зміну природи театрального тексту: він дедалі частіше базується на фактах, подіях і свідченнях очевидців, що надає йому особливої достовірності та соціальної ваги. Вистави ґрунтуються на історіях військових, переселенців, волонтерів, формуючи нову якість сценічної мови – фактичну, природну, позбавлену надмірної стилізації та з орієнтацією на автентичність (Погребняк, 2023).

У результаті театр трансформується на своєрідний «архів живої пам'яті», де сценічний текст виконує не лише художню, а й документальну функцію. Він фіксує події та особисті історії, інтегруючи їх у колективний досвід суспільства. Таким чином, документалізація сценічної мови розширює роль театру, перетворюючи його на важливий інструмент осмислення, збереження й передачі сучасного історичного досвіду (Сухомлин, 2024).

Поширення вербатим-театру. Вербатим-театр (дослівне відтворення реальних висловлю-

вань) у сучасному українському театрі став одним із провідних способів сценічного висловлювання. Його поширення зумовлене прагненням максимально наблизитися до реальності та передати живий досвід без художнього спотворення. У центрі таких постановок – реальні люди, а їхні голоси, інтонації та мовні особливості зберігаються у сценічному тексті.

Звернення до вербатиму дозволяє досягти високого рівня достовірності й зберегти голоси свідків війни. Театр у цьому випадку виступає як медіатор, що не інтерпретує події, а дає їм прозвучати безпосередньо. Це змінює і акторську гру: актор стає «провідником» досвіду, зосереджуючись на точному відтворенні мовлення та емоцій, що формує глибокий зв'язок із глядачем (Гуменюк, 2020).

Радикалізація емоційної виразності. Воєнна реальність суттєво вплинула на емоційну тональність сценічної мови українського театру, зумовивши її глибоку трансформацію. У центрі сценічного висловлювання опиняється не відсторонене зображення подій, а безпосереднє переживання травматичного досвіду, що формує нову якість емоційної присутності. Театр відходить від традиційної естетичної дистанції, натомість пропонує глядачеві максимально відвертий і напружений емоційний контакт із дійсністю (Васильєв, 2024).

Сучасні театральні практики характеризуються підвищеною експресією, оголеністю почуттів і відмовою від естетизації страждання. Емоції подаються без художнього «пом'якшення» чи стилізації, що надає сценічному висловлюванню особливої щирості та правдивості. Відсутність декоративності та риторичної завершеності дозволяє зосередитися на внутрішньому стані людини, яка перебуває в умовах постійної загрози, втрати й напруги (Булгаков, 2025).

Трансформація сценографії та простору. Воєнні умови суттєво змінили організацію сценічного простору, змушуючи театр шукати нові адаптивні форми. Вистави все частіше відбуваються в укриттях, підвалах і камерних приміщеннях, де простір стає активним елементом дії та формує атмосферу напруження й безпосередності. Одночасно зменшується декоративність: сценографія стає лаконічною, а кожен предмет набуває функціонального або символічного значення.

Зростає роль мобільних і камерних форм театру, що відповідають умовам обмежених ресурсів і небезпеки. Такі постановки легко адаптуються до різних локацій, забезпечують безпеку та створюють відчуття інтимності й спільного переживання. У результаті сценічний простір стає

гнучким, динамічним і змістовно насиченим компонентом сучасного театрального висловлювання (Чужінова, 2024).

Мовна та ідентифікаційна трансформація. Одним із ключових напрямів розвитку сучасного українського театру стала зміна мовної політики під впливом війни. Після 2022 року відбувається активна дерусифікація театрального простору: українська мова утверджується як домінуюча, а цей процес супроводжується не лише перекладом, а й глибоким переосмисленням сценічних практик і мовних норм. Мова стає важливим чинником відображення сучасної української реальності (Пасічник, 2024).

Акцент на українській мові сприяє формуванню національної ідентичності та передає автентичний досвід війни. Вона функціонує як носій не лише сюжету, а й історичної пам'яті та соціального досвіду. Паралельно переосмислюється репертуар: старі постановки переглядаються, а нові створюються з урахуванням актуальних подій, що сприяє консолідації суспільства та формуванню нової культурної парадигми (Погребенник, 2021).

Театр як простір терапії та комунікації. Сучасний український театр дедалі більше виконує терапевтичну функцію, стаючи простором осмислення та проживання колективної травми війни. Сценічна мова набуває емоційного виміру, допомагаючи глядачеві безпечно пережити складні почуття та усвідомити спільний досвід. Вистава перетворюється на засіб психологічної підтримки та внутрішнього опрацювання пережитого (Галас, 2024).

Театр також формує простір комунікації та емпатії, де глядач стає співучасником дії. Руйнується межа між сценою і залом, виникає живий діалог, що сприяє соціальній згуртованості. У такому форматі театральне мистецтво поєднує реальність і художнє осмислення, створюючи умови для колективного переживання воєнного досвіду (Котенок, 2024).

Гібридизація форм і медіа. Воєнні умови стимулювали появу нових форматів театру, що виходять за межі традиційної сцени. Поширюються онлайн-вистави, мультимедійні проекти та перформанси, які поєднують живу гру з відео, звуком і документальними матеріалами. Це дозволяє розширити аудиторію та адаптувати театр до обмежень простору й безпеки (Бенюк, 2024).

Використання цифрових технологій розширює сценічну мову, додаючи до неї візуальні, звукові та інтерактивні елементи. У результаті виникає багаторівневе, поліфонічне висловлювання, що

поєднує різні мистецькі практики. Така гібридизація відкриває можливості для експерименту та формує новий естетичний і соціальний досвід сучасного театру (Гуменюк, 2024).

Таким чином, сучасний український театр постає не лише як мистецький феномен, а як активний учасник суспільних процесів, що формує нову модель сценічної комунікації в умовах екзистенційного виклику війни.

Не минула ця тенденція й регіональні театральні осередки, зокрема – Житомирський академічний український музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги. У його творчій діяльності простежуються всі ключові тенденції сучасного театрального процесу: звернення до документального матеріалу, посилення емоційної виразності, переорієнтація на українську мовну ідентичність, а також активний пошук нових форм сценічної комунікації.

Яскравим прикладом трансформації сценічної мови в умовах воєнних реалій є вистава «Хлібне перемир'я» за твором Сергія Жадана (режисер П. Авраменко), представлена в репертуарі даного театру (Хлібне перемир'я, 2024). Ця постановка демонструє відхід від традиційної театральної умовності та тяжіє до максимальної правдивості у відтворенні реальності. Сценічна мова тут позбавлена штучної піднесеності чи риторичності, натомість вона вибудовується на принципах природності, фрагментарності та емоційної достовірності. Такий підхід дозволяє не лише передати сюжет, а й відтворити внутрішній стан людини, яка існує в умовах постійної небезпеки та невизначеності.

Особливого значення у виставі набуває фактичність сценічного висловлювання, яка реалізується через граничну побутовість діалогів. Персонажі говорять простою, інколи уривчастою мовою, у якій відсутня художня обробка або стилізація. Саме ця буденність мовлення, поєднана з контекстом війни, створює ефект документальності: звичайні розмови про повсякденні речі – їжу, побут, взаємини – на тлі звуків канонади набувають нового, трагічного змісту. Вони фіксують психологічний стан людини, яка намагається зберегти нормальність у ненормальних обставинах, і тим самим виконують функцію своєрідного свідчення про життя у «сірій зоні».

Важливим елементом сценічної мови цієї вистави є також поєднання абсурдності та реалістичності, що відображає специфіку воєнного досвіду. Події розгортаються у просторі, де звичні логічні зв'язки руйнуються, а поведінка персонажів набуває ознак екзистенційної дезорієнта-

ції. Це підсилюється через інтонації мовлення, паузи, повтори, які передають внутрішню напругу та невпевненість. У результаті сценічна мова вистави функціонує не лише як засіб художнього відображення, а як форма глибокого психологічного та соціального аналізу, що дозволяє глядачеві відчувати реальність війни на рівні особистісного переживання.

Драматична вистава «Мами» за новелами Марії Магіос, представлена у грудні 2025 року на сцені Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги, є проникливим прикладом емоційно зосередженого театру, що осмислює воєнну реальність через призму особистих історій (Вистава «Мами», 2025). У центрі постановки – долі жінок, чії сини стали на захист України, що визначає особливу інтонаційну та смислову організацію сценічної мови. Вона вибудовується як низка внутрішніх монологів і сповідей, у яких відчутні глибока щирість, стриманий біль і постійне очікування. Простота мовлення, позбавлена риторичності, надає тексту особливої сили, перетворюючи його на емоційно насичене свідчення жіночого досвіду війни.

Водночас вистава акцентує увагу на материнській любові як на фундаментальній цінності, що протистойть руйнівному впливу війни. Через поєднання індивідуальних історій формується узагальнений образ матері, яка переживає страх, надію, втрату й віру водночас. Емоційна виразність досягається не через зовнішні ефекти, а через внутрішню напругу, паузи, інтонаційні злами, що підсилюють драматизм сценічної дії. У результаті вистава створює потужний комунікативний простір, у якому особистий біль трансформується у спільний досвід, зрозумілий і близький кожному глядачеві.

Іще одна вистава Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги – «Show must go on», створена за мотивами роману Дж. Джонса «Віднині і навіки» (режисер Н. Тимошкіна) – постає як багатошарова melos-драма з елементами кінохроніки, що поєднує театральне й кінематографічне мислення (Show must go on, 2024). Незважаючи на те, що події розгортаються в контексті Другої світової війни, напередодні нападу на Перл-Гарбор, постановка набуває актуального звучання, перегукуючись із сучасними воєнними реаліями в Україні. Сценічна мова вистави формується через синтез музики, драматичної дії та візуальних проєкцій, що створює ефект історичної достовірності та водночас емоційного занурення в події.

Особливу увагу в постановці приділено дослідженню армійської системи як замкнутого про-

стору з жорсткою ієрархією, де особистість часто підпорядковується дисципліні та наказу. Через діалоги, пластичні сцени та музичні фрагменти розкривається внутрішній конфлікт солдата, який змушений балансувати між обов'язком і власною гідністю. Сценічна мова тут поєднує елементи психологічного реалізму з узагальненими символічними образами, що дозволяє глибше осмислити природу людської поведінки в умовах війни.

Водночас вистава акцентує увагу на людських почуттях, які не зникають навіть у найекстремальніших обставинах. Любов, страх, дружба, зрада постають як універсальні категорії, що визначають внутрішній світ персонажів. Завдяки використанню елементів кінохроніки досягається ефект документальності, який підсилює емоційний вплив на глядача. У результаті постановка виходить за межі історичного сюжету, перетворюючись на глибоке філософське осмислення війни як випробування людської сутності.

Вистава «Літепло. Історія одного хутора», представлена на сцені Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги, є показовим прикладом трансформації сценічної мови українського театру під впливом воєнних реалій. У цій постановці відбувається поєднання театральної дії з форматом інтерактивного «музею родинної пам'яті», де особисті історії набувають значення колективного досвіду (Літепло, 2026). Сценічна мова виходить за межі традиційного драматичного наративу і набуває рис документальності та перформативності: актори не лише виконують ролі, а й виступають як носії пам'яті, транслуючи досвід попередніх поколінь через особистісне проживання.

Особливістю постановки є символічна насиченість сценографії та образної системи, що відображає глибинні смисли національного буття. Такі елементи, як ворота, жорна, знаряддя праці та земля, функціонують як знакові маркери, які формують специфічну сценічну мову – лаконічну, але багатошарову. Через історію однієї родини та одного хутора вибудовується узагальнений образ історії всієї України, що підсилює ефект впізнаваності та емоційного залучення глядача. У цьому контексті сценічний простір стає не лише місцем дії, а й символічним полем, де перетинаються минуле і сучасність.

Водночас вистава порушує екзистенційну проблему вибору, яка набуває особливої актуальності в умовах війни. Сценічна мова акцентує увагу на моральній відповідальності людини перед власною землею, родиною та історією, транслуючи ідею неминучості участі у спільному націо-

нальному досвіді. Через поєднання особистого й колективного, минулого й теперішнього формується новий тип театрального висловлювання, що виконує не лише естетичну, а й світоглядну функцію. У результаті «Літепло» постає як приклад того, як сучасний театр осмислює історичну пам'ять і актуалізує її в контексті сьогодення, утверджуючи ідею стійкості та незламності українського народу.

Таким чином, досвід Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги наочно демонструє глибинну еволюцію сучасної театральної естетики. Через розширення артикуляційних засобів театр трансформується у простір гострої соціальної рефлексії, а варіативність сценічної мови дозволяє колективу не лише фіксувати воєнні реалії, а й створювати потужний емоційний діалог із глядачем, утверджуючи театр як живий інструмент збереження національної пам'яті та колективної стійкості.

Висновки. У результаті проведеного аналізу встановлено, що трансформація сценічної мови українського театру під впливом воєнних реалій має системний і багатовимірний характер, охоплюючи всі рівні театрального процесу – від драматургії та акторської гри до сценографії, мовної політики та комунікативних стратегій. Визначено, що ключовими тенденціями цього процесу є документалізація сценічного висловлювання, поширення вербатим-практик, радикалізація емоційної виразності, трансформація сценічного простору, утвердження української мовної ідентичності, а також посилення терапевтичної та комунікативної функцій театру. Сценічна мова сучасного театру

набуває рис автентичності, поліфонічності та міждисциплінарності, стаючи інструментом не лише художнього відображення, а й глибокого осмислення соціально-історичного досвіду.

Аналіз діяльності Житомирського академічного українського музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги підтверджує, що зазначені трансформаційні процеси активно реалізуються і на рівні регіонального театрального середовища. Репертуар театру демонструє послідовну орієнтацію на актуальну воєнну тематику, звернення до документальних і психологічно насичених форм, а також пошук нових сценічних рішень. Розглянуті вистави («Хлібне перемир'я», «Мама», «Show must go on», «Літепло. Історія одного хутора») репрезентують різні моделі оновленої сценічної мови – від документальної достовірності й інтонаційної природності до символічної насиченості та мультимедійності, що забезпечує глибоке емоційне залучення глядача.

Таким чином, сучасний український театр постає як динамічний культурний простір, у якому сценічна мова виконує не лише естетичну, а й соціальну, комунікативну та терапевтичну функції. Вона сприяє фіксації колективної пам'яті, формуванню національної ідентичності та осмисленню досвіду війни на індивідуальному й суспільному рівнях.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому аналізі окремих компонентів сценічної мови (зокрема, акторської техніки, звукової драматургії, мультимедійних практик), а також у вивченні взаємодії театру з іншими видами мистецтва в умовах сучасних культурних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 451-457. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322930>
2. Бітаєв В., Корнієнко В., Мосенкіс Ю. Ідея героїчного театру в добу змагань за націю і державу. *Мистецтво в обороні: колективна монографія*. Київ: Фенікс, 2024. С. 937-942.
3. Булгаков М.О. Український музично-драматичний театр після 2014 року: трансформації, виклики та моделі національної культурної репрезентації. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 12-16. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.32>
4. Васильєв С. Театр болю та мужності. *Мистецтво в обороні: колективна монографія*. Київ: Фенікс, 2024. С. 41-46.
5. Вистава «МАМІ» у Житомирі: голоси втрати та незламності. Житомирська обласна рада: офіційний веб-сайт. 2025. URL: <http://zt.gov.ua/index.php/vystava-mamy-u-zhytomyri-holosy-vtraty-ta-nezlamnosti>.
6. Галас А. Відображення колективної травми в українській драматургії періоду повномасштабної війни (2022–2024). *Просценіум*. 2024. № 1. С. 22-28.
7. Гуменюк Л. І. Сучасний український театр: виклики, трансформації, ідентичності. Київ: НаУКМА, 2020. 224 с.
8. Котенок В. Сучасні тексти на сцені: теми, ідеї, форми подачі. *КіноТемп*. 2024. № 5. С. 9-10. URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/603/662>
9. «Літепло. Історія одного хутора». Житомирський академічний український музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги: офіційний веб-сайт. 2026. URL: <https://zt-teatr.com.ua/spectacles/711>
10. Пасічник Н. Деколонізація та дерусифікація – головні тренди політики пам'яті на сучасному етапі. *Перспективи розвитку суспільно-гуманітарних наук в умовах євро інтеграції*: матеріали Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції, 11-12 квітня 2024 р. Біла Церква, 2024. С. 8-13.

11. Погребенник А. Театр у час війни: культура спротиву і риторика пам'яті. *Український театр*. 2021. № 1(91). С. 10-16.
12. Погребняк Г. Режисерські пошуки відтворення подій війни засобами театрального мистецтва і кінематографу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 147-153. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5216>
13. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. № 7. С. 87-98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>
14. «Хлібне перемир'я» за п'єсою Сергія Жадана: Житомирський академічний український музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги: офіційний веб-сайт. 2024. URL: https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/%C2%ABxlibne_peremirya%C2%BB_za_pesoyu_sergiya_zhadana
15. Чужинова І. Театр як інструмент суспільних перетворень. *Критика*. 2024. № 9. С. 18-21.
16. «Show must go on»: Житомирський академічний український музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги: офіційний веб-сайт. 2024. URL: https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/Show_must_go_on

REFERENCES

1. Beniuk, B.-H. (2024). Ukrainskyi teatr v chasi viiny: publitsystychnyi ta naukovyi dyskurs. [Ukrainian theater in times of war: journalistic and scientific discourse]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 4. 451-457. [In Ukrainian]
2. Bitaiiev, V., Korniiienko, V., Mosenkis, Yu. (2024). Ideia heroichnoho teatru v dobu zmahania za natsiiu i derzhavu. [The idea of heroic theater in the era of competition for the nation and state]. *Mystetstvo v oboroni: kolektyvna monohrafiia*. Kyiv : Feniks. S. 937-942. [In Ukrainian]
3. Bulhakov, M.O. (2025). Ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr pislia 2014 roku: transformatsii, vyklyky ta modeli natsionalnoi kulturnoi reprezentatsii. [Ukrainian Musical and Drama Theater after 2014: Transformations, Challenges and Models of National Cultural Representation]. *Slobozhanski mystetski studii*. 3. 12-16. [In Ukrainian].
4. Vasyliev, S. (2024). Teatr boliu ta muzhnosti. [Theater of Pain and Courage]. *Mystetstvo v oboroni: kolektyvna monohrafiia*. Kyiv : Feniks. S. 41-46. [In Ukrainian].
5. Vystava «MAMŲ» u Zhytomyri: holosy vtraty ta nezlamnosti. Zhytomyrska oblasna rada: ofitsiinyi veb-sait. 2025. URL: <http://zt.gov.ua/index.php/vystava-mamy-u-zhytomyri-holosy-vtraty-ta-nezlamnosti>.
6. Halas, A. (2024). Vidobrazhennia kolektyvnoi travmy v ukraïnskii dramaturhii periodu povnomasshtabnoi viiny (2022–2024). [Reflection of collective trauma in Ukrainian drama during the period of full-scale war (2022–2024)]. *Prostsenium*. 1. 22-28. [In Ukrainian].
7. Humeniuk, L. I. (2020). Suchasnyi ukraïnskyi teatr: vyklyky, transformatsii, identychnosti. [Modern Ukrainian theater: challenges, transformations, identity]. Kyiv : NaUKMA. 224 s. [In Ukrainian].
8. Kotenok, V. (2024). Suchasni teksty na steni: temy, ideï, formy podachi. [Contemporary texts on stage: themes, ideas, forms of presentation]. *KinoTeatr*. 5. 9-10. [In Ukrainian].
9. «Liteplo. Istoriia odnogo khutora». Zhytomyrskyi akademichnyi ukraïnskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. Ivana Kocherhy: ofitsiinyi veb-sait. 2026. URL: <https://zt-teatr.com.ua/spectacles/711>.
10. Pasichnyk, N. (2024). Dekolonizatsiia ta derusyfikatsiia – holovni trendy polityky pamiaty na suchasnomu etapi. [Decolonization and de-Russification are the main trends in memory politics at the present stage]. *Perspektyvy rozvytku suspilno-humanitarnykh nauk v umovakh yevro intehtatsii: materialy Mizhnarodnoi naukovy-praktychnoi onlain-konferentsii*, 11-12 kvitnia 2024 r. Bila Tserkva. S. 8-13. [In Ukrainian].
11. Pohrebennyk, A. (2021). Teatr u chas viiny: kulturna sprotiv i rytoryka pamiaty. [Theater in Time of War: Culture of Resistance and Rhetoric of Memory]. *Ukrainskyi teatr*. 1. 10-16. [In Ukrainian].
12. Pohrebniak, H. (2023). Rezhyserski poshuky vidtvorennia podii viiny zasobamy teatralnoho mystetstva i kinematohrafu. [Director's search for recreating the events of the war through the means of theater and cinema]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 4. 147-153. [In Ukrainian].
13. Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., Chornoivan, A. (2024). Realii rosiisko-ukraïnskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy. [The realities of the Russian-Ukrainian war in the documentary theater of Ukraine]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. 7. 87-98. [In Ukrainian].
14. «Khlibne peremyria» za piesoiu Serhiia Zhadana: Zhytomyrskyi akademichnyi ukraïnskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. Ivana Kocherhy: ofitsiinyi veb-sait. 2024. URL: https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/%C2%ABxlibne_peremirya%C2%BB_za_pesoyu_sergiya_zhadana
15. Chuzhynova, I. (2024). Teatr yak instrument suspilnykh peretvoren. [Theater as a tool for social transformation]. *Krytyka*. 9. 18-21. [In Ukrainian].
16. «Show must go on»: Zhytomyrskyi akademichnyi ukraïnskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. Ivana Kocherhy: ofitsiinyi veb-sait. 2024. URL: https://zt-teatr.com.ua/repertuar/big_scene/Show_must_go_on

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 741.67:7.036

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-7>**Анастасія БАРАНОВСЬКА,***orcid.org/0000-0001-7308-1655*

докторка філософії,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) *anastasiia.baranovskaya@hotmail.com*

РЕВОЛЮЦІЯ ЛАКОНІЧНОСТІ У ДОБУ ВІКТОРІАНСТВА: ПЛАКАТ БЕГГАРСТАФФС ЯК РАННІЙ ВЗІРЕЦЬ МОДЕРНІЗМУ

У статті розглядається художня діяльність британських митців Вільяма Ніколсона та Джеймса Прайда, що об'єдналися у 1894 році під псевдонімом Беггарстафс для створення плакатів. Їх новаторські роботи докорінно відрізнялись від домінуючих практик мистецтва та графіки кінця XIX ст., що дає підстави стверджувати про виникнення самобутньої англійської плакатної традиції, а також про ранній прояв модерністського мислення. Митці відкинули вікторіанську декоративність та надмірність, французьку імпресіоністичну живописність і конструювали зображення, вирізаючи форми з кольорового паперу й накладаючи на фон, як колаж. Візуальна редукція та площинна організація композиції, контрастне поєднання обмеженої кількості чистих кольорів дозволили досягнути високого ступеню візуальної виразності, чого прагнули самі митці. Мета статті – розкрити новаторські особливості стилю Беггарстафс, передумови його виникнення в контексті розвитку британського та західноєвропейського мистецтва, а також окреслити подальший вплив на розвиток художніх течій. Навіть невеликий доробок робіт творчого дуету здійснив революцію у мистецтві та графічному дизайні: сучасники відзначали їхню винятковість у британському контексті, європейські художники вивчали їх афіші завдяки численним публікаціям у фахових журналах з дизайну. Ідеї лаконічності зображення Беггарстафс, не сприйняті замовниками у добу вікторіанської пишності, засвідчили непересічну художню значущість з плином часу, значно вплинувши, зокрема, на німецьке мистецтво (експресіонізм, Баухауз). Сьогодні рекламні плакати Беггарстафс залишаються яскравим прикладом побудови форми через негативний простір – фон, що виступає інструментом виявлення образу. Тут лінія постає або на межі зіставлених площин, або з'являється поруч з ними винятково як контур, щоб продовжити виявлення форми з тла. Ці принципи формотворення визначають сучасний графічний дизайн, зокрема, в логотипах Nike, Apple.

Ключові слова: плакат, колаж, модернізм, графічний дизайн, логотип, літографія, реклама.

Anastasiia BARANOVSKA,*orcid.org/0000-0001-7308-1655*

Doctor of Philosophy,

Associate Professor at Department of Graphic Design

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) *anastasiia.baranovskaya@hotmail.com*

THE REVOLUTION OF MINIMAL MEANS IN THE VICTORIAN AGE: THE BEGGARSTAFFS POSTER AS AN EARLY EXAMPLE OF MODERNISM

The article examines the artistic practice of the British artists William Nicholson and James Pryde, who joined forces in 1894 under the pseudonym Beggarstuffs to create posters. Their innovative works differed radically from the dominant artistic and graphic practices of the late XIX century, which allows us to speak of the emergence of a distinctive British poster tradition, as well as an early articulation of modernist vision. The artists rejected Victorian ornamentation and excess, as well as the painterly approach of French Impressionism, constructing images by cutting shapes from coloured paper and placing them onto a background like a collage. Visual reduction and the flat construction of the composition, along with the contrasting combination of a limited number of pure colours, allowed for a high degree of visual expressiveness, precisely what the artists themselves sought. The aim of the article is to reveal the innovative features of the Beggarstuffs' style, the preconditions for its emergence within the context of British and Western European art, and to outline its subsequent influence on the development of artistic movements. Even the small body of work by this creative duo revolutionized art and graphic design: contemporaries noted their exceptionality within the British context, while European artists studied their posters through numerous publications in professional design journals. The Beggarstuffs' ideas of visual conciseness, which were not accepted by clients during the era of Victorian opulence, proved to have extraordinary artistic significance over time, decisively influencing German art (Expressionism, Bauhaus). Today, the Beggarstuffs' advertising posters remain a striking example of constructing form through negative space – the background functioning as a tool for revealing the image. Here, the line emerges either at the boundary between juxtaposed planes or appears alongside them solely as a contour that continues to define the form from the background. These principles of form creation define contemporary graphic design, particularly in the logos of Nike and Apple.

Key words: poster, collage, modernism, graphic design, logo, lithography, advertisement.

Постановка проблеми. Кінець XIX ст. став періодом глибоких трансформацій у формах вираження мистецтва, які віднаходили митці, з одного боку, – апелюючи до своїх попередників, з іншого, – шукаючи безпрецедентно нові засоби художньої виразності. У цьому контексті діяльність творчого об'єднання Беггарстаффс (Джеймс Прайд і Вільям Ніколсон) із створення плакатів слід визнати революційною, візіонерською, що не тільки випередила час естетичних уподобань вікторіанської доби, стрімко відкриваючи шлях у модернізм, але й заклала фундаментальні принципи графічного дизайну XX ст. Їхні експерименти з силуетом і негативним простором започаткували новий спосіб візуального мислення, що не приніс митцям прибутків від комерційної справи (бо був надто радикальним для тогочасних замовників реклами), однак отримав визнання критиків і став визначальним для наступних поколінь митців і дизайнерів.

Сьогодні, коли графічний дизайн переживає повернення до простоти форми, чистоти силуету та експресивного лаконізму, помітна нова хвиля наукового й музейного інтересу до Беггарстаффс. Зокрема, цьому сприяли виставка «BEGGARSTAFFS: William Nicholson & James Pryde» у The Fitzwilliam Museum (2019) та однойменний каталог, що стимулювали низку наукових і медійних публікацій. Роботи Беггарстаффс тут розглядають не лише як історичні артефакти 1890-х, а як ключові прототипи візуальної мови сучасної реклами й графічного дизайну. Художня діяльність Джеймса Прайда і Вільяма Ніколсона демонструє, якими засобами можна досягати потужного візуального ефекту. Саме тому її дослідження є доцільним як для глибшого розуміння витоків графічного дизайну XX ст., так і аналізу впливу новаторських рішень Беггарстаффс на європейську та світову традицію плакату й формування сучасного візуального середовища.

Отже, постановка проблеми полягає у визначенні ролі та внеску Beggarstaffs у становлення візуальної мови графічного дизайну, а також у з'ясуванні, чому їхні інновації залишаються актуальними для сучасних дизайнерів.

Аналіз досліджень. Дизайнерські здобутки Беггарстаффс неодноразово ставали предметом наукових розвідок: від узагальнених монографій з історії графічного дизайну до спеціалізованих праць і статей, що детально аналізують їхній внесок у формуванні плакатної традиції модернізму. Так, Чарльз Хайатт, британський арт-критик та історик реклами, у одному з найбільш ранніх видань, присвячених мистецтву плаката, «Пла-

катні зображення: коротка історія ілюстрованої афіші, з численними репродукціями найхудожніших зразків з усіх країн» (Hiatt, 1900) у главі щодо сучасних британських дизайнерів, ставить Беггарстаффс на перше місце серед творців англійського художнього плаката. Американська історикня мистецтва Рут Іскін всебічно досліджує діяльність дуету у виданні «Плакат: мистецтво, реклама, дизайн і колекціонування, 1860-ті – 1900-ті роки» (Iskin, 2014), аналізуючи, в тому числі, власні висловлювання Джеймса Прайда щодо того, що спонукало творчий союз на радикальну редукцію форми. Стівен Геллер та Сеймур Кваст у праці «Графічні стилі: від вікторіанців до хіпстерів» (Геллер, Кваст, 2019) відносять Беггарстаффс до ранніх модерністів. Піонерами у силуетній плоскій трактовці форми називає їх Річард Холліс у монографії «Графічний дизайн двадцятого століття» (Hollis, 2021). Колін Кемпбелл присвячує цим митцям своє фундаментальне дослідження «Плакати Беггарстаффс: творчість Джеймса Прайда та Вільяма Ніколсона» (Campbell, 1990) і називає їх провісниками сучасної образної реклами. Значний імпульс до оновлення академічного й публічного інтересу до Беггарстаффс надала виставка у «The Fitzwilliam Museum» (2019 р.), яка поєднала рідкісні оригінали, архівні документи й тексти сучасних дослідників. Вплив цієї події простежується як у оглядах провідних західних мас-медіа («The Guardian», «New Statesman»), так і в подальших дослідницьких текстах, які посиляються на виставковий каталог. Це підкреслює роль музейної практики у відродженні запиту на певні теми з історії дизайну. Однак, варто зазначити, що спеціалізованих рецензованих наукових статей, присвячених виключно Беггарстаффс, вкрай небагато. Серед поодиноких публікацій – дослідження Дж. Бронхерст (Bronkhurst, 1985), Дж. Х'юїт (Hewitt, 2002), а за останнє десятиріччя нові академічні розвідки фактично відсутні. Така ситуація контрастує з активним висвітленням діяльності дуету у виставкових проєктах, музейних каталогах та популярних медіа. Водночас, в українському мистецтвознавчому та дизайнерському дискурсі також спостерігається прогалина щодо вивчення новацій Беггарстаффс і їхнього впливу на подальший розвиток європейського та світового графічного дизайну, що актуалізує потребу у заповненні даної наукової лакуни як у дослідницькому, так і в освітньо-методичному контексті.

Мета статті – проаналізувати історичний контекст виникнення творчого тандему Беггарстаффс у площині соціально-економічних та культурних

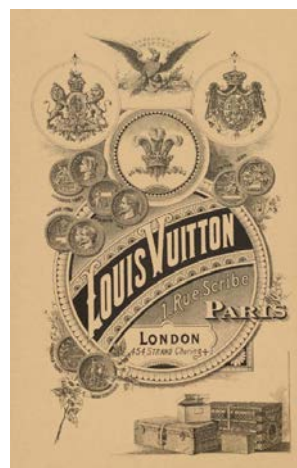
чинників, які вплинули на формування їхнього художнього методу. Визначити основні художньо-виражальні засоби та принципи формотворення, що лежать в основі новаторських рішень дуєту митців. Простежити вплив творчих новацій Беггарстаффе на подальший розвиток графічного дизайну ХХ–ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Індустріальна революція, що розпочалася у Великій Британії у середині ХVІІІ ст., спричинила значне зростання обсягів виробництва промислових товарів. Це, у свою чергу, зумовило ще більшу потребу у використанні реклами (плакатів), етикеток, пакування. Винайдення наприкінці ХVІІІ ст. техніки літографії (якій передували гравюра на дереві та міді (сталі) або рукописні афіші) стало революційним кроком у масовому відтворенні зображень. «Це був перший метод друку, який дозволяв створювати роботи безпосередньо на друкарській формі, зберігаючи природність руху руки та штриха. Художники могли малювати жирними олівцями, тушшю або пензлями, що відкривало нові можливості для творчості» (Пляцко М., Огірко І., 2024: 151). Зображення стали більш вільними та виразними, а технологія створення рекламного плакату – зручною та швидкою. «З 1845 року швидкісні друкарські машини почали випускати продукцію у таких обсягах, що афіші та плакати заповнили вулиці міст, ними було обліплено всі стіни» (Геллер, Кваст, 2019: 15). Хромолітографія (кольорова літографія), шрифтова типографія, декоративне тиснення дали змогу створювати яскраві, багаточарові композиції з багатими орнаментами, складною типографікою, декоративними рамками, що демонстрували технічну майстерність, престиж і якість продукції.

Варто відзначити, що прагнення розбагатілого середнього класу Британії продемонструвати успіх, підкреслити статус, виглядати аристократично призвело до показної розкоші, візуальний надлишок – надмірної декоративності в усьому. І реклама вікторіанської доби не є винятком (Іл. 1). Вільям Морріс, засновник руху Мистецтва та ремесел, що мав тісні зв'язки з прерафаелітами Едвардом Берн-Джонсом та Данте Габріелем Россетті, критикував вікторіанський дизайн за надмірність та штучність. Як і прерафаеліти, він надихався середньовічним мистецтвом, готичними манускриптами й настінними гобеленами. І хоча його орнаменти, на перший погляд, здаються складними та декоративними, що не протирічить смакам вікторіанської естетики, він прагнув втілити красу у осмисленому природному ритмі (Іл. 2). «Його флористичні мотиви й заокругле-

ність дозволяли замислитися про новий напрям у графічному зображенні, що пізніше зробив свій внесок у стиль ар-нуво» (Геллер, Кваст, 2019: 33).

В роботах В. Морріса можна простежити, як він мислить площиною: тут простір сприймається не як ілюзія, а як поверхня для краси. Представник модерну у Британії Обрі Бердслі переосмислив вікторіанську лінію декоративності, перетворивши площину та контур на самодостатні засоби виразності, випереджаючи у цьому дуєт Беггарстаффе на два роки. У його чорно-білих ілюстраціях простір нівелюється: залишається контур, силует й площинний контраст чорного і білого (Іл. 3) Водночас, поклик митців до площинності визначався не тільки схилянням перед готикою чи набагато давнішим кельтськими ілюстрованими рукописами, але й впливом японського мистецтва, зокрема, гравюри укійо-е. «У Британії під час Міжнародної виставки, проведеної у Лондоні в 1862р., представили багато творів японського мистецтва <...>. Вікторіанські митці стали колекціонувати японські витвори» (Farthing et al., 2018: 291).



Іл. 1. Реклама Louis Vuitton, 1892



Іл. 2. Вільям Морріс. Дятел. Гобелен. 1885



Іл. 3. Обрі Бердслі. Спідниця павича.
Ілюстрація. 1893

Саме на тлі площинної декоративності модерну та японізму судилось сформуватись творчому дуету Беггарстаффс. Позначення «Beggarstaffs», або «J. & W. Beggarstaff» було псевдонімом, який використовували британські художники Вільям Ніколсон (1872–1949) та Джеймс Прайд (1866–1941) для спільної роботи над дизайном плакатів та інших графічних робіт між 1894 та 1899 роками. Обидвох митців обтяжували канони академічної традиції. Крім того, за виразом Прайда: «не завжди можна продати свої картини; отже, вважаючи роботу з плакатами прибутковою та вбачаючи в ній дуже великі перспективи в Англії, ми вирішили застосувати це» (Ambo, 1978: 47).

Першою колаборацією митців стала робота над афішою «Гамлет» за проханням їхнього друга, актора Едварда Гордона Крейга (Іл. 4). Їх метод був революційним. Вони робили швидкий ескіз олівцем, а потім вирізали з кольорового паперу форми та приклеювали їх на великий аркуш коричневого обгорткового паперу, накладаючи, немов колаж, іноді домальовуючи незначні деталі, або наносили фарбу шляхом трафарету, також досягаючи плоского зображення. Таким чином художники отримували силует, плоске зображення з використанням мінімуму кольору, де фон був відсутній, адже ним слугувала обгортка, що справляло враження надзвичайної простоти. При цьому, Дж. Прайд наголошує на необхідності простоти та миттєвої зчитуваності плаката: «Плакати, звичайно, відрізняються від картин, адже якщо на останні можна спокійно стояти й дивитися, то плакат має повернути увагу перехожого, який може рухатися досить швидко на кінному автобусі або просто по вулиці; відтак він має бути простим і зрозумілим з першого погляду» (Iskin, 2014: 63).

Отже, у згаданих вище та подальших роботах художники відкинули академічну деталізацію заради великих плоских кольорових плям, що моделювали силует. Якщо В. Морріс та О. Берклі використовували площинність декоративну, то Беггарстаффс вперше застосували майже абстрактні плями у рекламі (Іл. 5). Спочатку композиція створювалась з шматків кольорового паперу, що наклеювались на фон, а фон часто лишався пустим. Фігура контрастувала з фоном і утримувала всю увагу на собі. Дж. Прайд якось зазначив: «Люди досить схильні уявляти, оскільки це виглядає просто в закінченому вигляді, то це, мабуть, було легко зробити, але я можу стверджувати, що хоча наші плакати були розкритиковані покупцями за простоту манери, на кшталт дитячого малюнку, знадобилися всі художні знання, які нам з Ніколсоном довелося здобути, щоб досягти результатів, які ви бачите» (Ambo, 1978: 44).

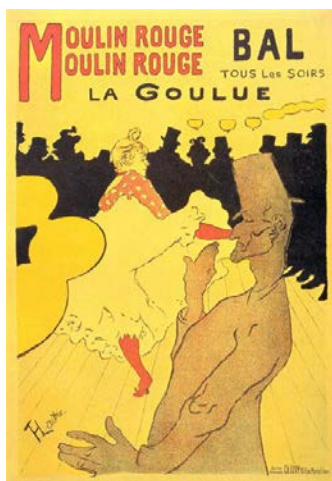
Варто зазначити, що силуетність у плакаті яскраво простежується і в роботах французького митця Анрі де Тулуз-Лотрека (Іл. 6). Хоча достовірні дані про те, що британські художники були знайомі із його творчістю, відсутні, Беггарстаффс все ж могли побачити і надихнутись його стилем у журналах «The Poster» (Лондон), «The Studio» (Лондон), де плакати європейських митців регулярно публікувались. На прикладі афіші «Moulin Rouge: La Goulue» (Іл. 6) видно, що у Тулуз-Лотрека зберігається рухлива, живописна лінія, що зумовлено специфікою літографії, його зображення окреслюють індивідуалізований психологічний типаж, тоді як Беггарстаффс використовували колажі з паперу і перетворили образ Гамлета (Іл. 4) майже на знак, надавши йому ще більшої умовності.



Іл. 4. Беггарстаффс. Гамлет. 1894



Іл. 5. Бегарстаффс. Дівчина, що читає. 1895



Іл. 6. Анрі де Тулуз-Лотрек. Moulin Rouge: La Goulue. 1891

У 1894 році у Королівському Вестмінстерському Акваріумі відбулась міжнародна виставка плакату, організатором якої виступав Едвард Белла, типограф та арт-дилер. Метою заходу було представити найкращі дизайни постерів, зацікавити рекламні агентства й колекціонерів та зробити досягнення плакатного мистецтва доступними ширшій аудиторії. Невідомі на той час молоді художники Бегарстаффс представили свою афішу «Гамлет» та ще чотири роботи для потенційних замовників, – усі з назвами, які починались зі слова «Нічий». Чарльз Хайетт у першому в Британії виданні, що було присвячене історії плакату, зазначив: «Якщо кожен «Нічий» швидко не перетвориться на «Чийсь», то різні виробники та власники згаданих вище товарів мають бути дуже дурними людьми. <...> Бегарстаффс мають мало серйозних суперників в Англії, і не дуже багато у Франції» (Hiatt, 1900: 232).

У 1895 році публічно було розміщено п'ять афіш і серед них – реклама для «Harper's Magazine». Неординарне зображення *лейб-гвардійця* в чере-

моніальному вбранні (Іл. 7), що у англійській мові позначається словом «beefeater», призводить до гри слів, адже подібне позначення означає також і «того, хто їсть м'ясо». Дж. Прайд пояснює, що спочатку ілюстрація була розроблена для реклами яловичини, але згодом викуплена американською компанією для реклами свого журналу (Kloufe, 1899: 10). Це ілюструє дотепність, інтелектуальний каламбур репрезентації, адже шмат яловичини потребує «того, хто їсть м'ясо» – «beefeater». Обличчя лейб-гвардійця виписане неперервною лінією, а ось тіло у червоному вбранні позбавлене контурів плеча та ніг з правої сторони, зливаючись з червоним фоном, і водночас око глядача уявно продовжує лінію, розділяючи фон і фігуру. Через площинність і непромальований контур об'єм тут відсутній. Однак це не заважає зіставляти площини, ще й в одному кольорі: художники досконало використали негативний простір як засіб для побудови образу. Для моделювання округлої форми шляпи вони намалювали коротку вигнуту білу лінію, що перетворила чорну геометричну пляму на предмет гардеробу. Лаконічне використання трьох контрастних кольорів – червоного, чорного та білого, (а також золотавого – виключно для спису, що своєю діагоналлю створює ще більшу напругу), слугувало максимальній виразності й миттєвому схопленню зображення. Таке узагальнення – не зображення людини, а її «вирізаний знак» – було абсолютно радикальним для дизайну плакату кінця XIX ст.

У 1895 році дизайн плакату «Дівчина, що читає» (Іл. 5) був відхилений замовником і ніколи не використовувався у рекламі, хоча «тепер він посів своє місце серед видатних дизайнів того періоду серед усіх країн» (Barnicot, 1975: 15). Тут робота з негативним простором доведена до межі: завдяки великим порожнечам білого фону зображення майже розчинене, але сприймається безпомилково. Білий фон конструює силует дівчини та силует дивану, чорні й червоні кольори, немов «обрізки», але допомагають вхопити ці силуети та композицію. Глядач фактично не бачить, що читає дівчина – книгу чи лист, але чітко відчуває акт читання. Якщо у попередників Бегарстаффс фігура спрощується, але присутня, то тут залишився тільки її слід. Таке зображення складніше, воно включає не лише фігуру на абстрактному фоні, як у роботі «Гамлет», а композицію з дівчиною на дивані. Форма і глибина дивану моделюється абстрактними червоними полосами. За виразом Джудіт Бронкхарст, «Техніка колажу виключає відчуття глибини, і, отже, оку глядача доводиться докладати зусиль, щоб осмислити зображення» (Bronkhurst, 1985: 5).



Іл. 7. Беггарстаффс.
Реклама Harper's Magazine (Beefeater). 1895



Іл. 8. Беггарстаффс. Lyceum Don Quixote. 1895.

Афіша Беггарстаффс «Lyceum Don Quixote» (Іл. 8) для театру Генрі Ірвінга, створена у 1895 році, також була відхилена останнім. Моделювання обличчя Дон Кіхота є найскладнішим з усіх обговорюваних вище дизайнів і таким, що потребує надзвичайної майстерності. Митці працюють рваними краями та нервовими лініями, риси обличчя загострені. Але ж і образ персонажа втілює одержимість, тож обличчя максимально передає психіку у графічній формі. Це те, що пізніше розвинеться в експресіонізмі. У цьому плакаті, на відміну від вищенаведених, принцип силуету поєднується з контурною лінією, яка вже не виступає допоміжним елементом (роздільною межею між двома площинами одного кольору, як у випадку з «Beefeater»), а є повноцінним засобом для створення форми-силуету за допомогою рисунку. Так, кінь сконструйований не тільки зіставленням площин (голова та передня частина тулубу), але і рисунком – лінією, що окреслює форму крупу та ніг коня. Це показує, що Беггарстаффс не слідували повсюдно власно виробле-

ним жорстким правилам, а шукали найоптимальніший засіб для передачі образу.

Плакат «Вибране какао Раунтрі» з'явився на щитах для афіш у 1897 році і той факт, що він все ще висів у лютому 1899 року, дослідники розглядають як показник визнання та популярності Беггарстаффс (Iskin, 2014). Попри те, художники дійсно випередили свій час і не були зрозумілими рекламодавцям, а іноді викликали суперечливі погляди і у критиків. За виразом Чарльза Прайса, «Їхні плакати втілюють багато найкращих рис, будучи сильними, простими, оригінальними, вражаючими та ексцентричними; але їм абсолютно бракує настирливої нотки легковажності. Вони похмурі та гнітючі, сумні та безрадісні» (Price, 1913: 85). Тож дует митців Беггарстаффс невдовзі припинив існування через невдалу комерційну діяльність.

Варто відзначити, що у роботах Беггарстаффс первинна площина, а не лінія, адже ефект контуру є межею між формою (силуетом) і фоном, створюється через зіставлення площин. Такий прийом використовується у дизайні сучасних логотипів, де відсутні окреслені лінії, тіні та деталі. Наприклад, у «swoosh» Nike є лише «вирізана» форма, яка сприймається як рух, а її край, як лінія. Або ж логотип Apple з простим силуетом яблука та укусом, вираженим через негативний простір фону. Необхідність відсікати зайве підкреслює Гула: «Рекламна продукція з великою кількістю графічних елементів є перевантаженою і складною для покупців. <...> Умови до зображення досить лояльні: великий розмір, високоякісні насичені кольори, доступний візуальний ряд, мінімум елементів і додаткових деталей» (Гула та ін., 2020: 55).

Висновки. Отже, у контексті творчості Беггарстаффс, художні засоби – це насамперед редукція форми, використання площинного силуету, контрасту кольорів і негативного простору, а також лаконічність як виражальний принцип. Їх плакати кардинально відрізнялись від пишної вікторіанської графіки, а також естетики ар-нуво. Підхід митців передвістив модернізм у мистецтві і графічний дизайн ХХ ст.: лаконічність і контраст плям зберігають актуальність завдяки ефектній здатності впадати в око. Беггарстаффс перетворили плакат з перевантаженою ілюстрацією на ясну чисту сучасну візуальну мову. Візуальна простота Баухаус, площинність та силуетність поп-арту або Banksy витікає з тих самих засад. Впізнаваність на відстані та у русі залишається пріоритетним завданням айдентики сучасних брендів. Графічний силует від Беггарстаффс історично стає архетипом усіх наступних найбільш радикально спрощених, миттєво прочитуваних форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Геллер Стівен, Кваст Сеймур. Графічні стилі : від вікторіанців до хіпстерів / пер.: О. Журавльова, Д. Пінчук. Київ : ArtHuss, 2019. 296 с.
2. Гула Євген, Демченко Ганна, Черниш Маріанна. Особливості створення ефективного рекламного плакату. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», (Київ, 23 квітня 2020 р.) 2020. Т. 2. С. 54–57.
3. Пляцко М., Огірко І. Еволюція методів плоского друку в історії графічного мистецтва. Поліграфія і видавнича справа / Printing and Publishing, 2024. / 2 (88). С. 149–158.
4. Ambo Arcades. The Beggarstaff Brothers at Home. Reprinted from The Idler, January 1896. *The Journal of the Decorative Arts Society 1890–1940*, 1978. № 2. P. 44–50.
5. Art. The Whole Story / gen. ed. Farthing Stephen. London: Thames & Hudson, 2018. 576 p.
6. Barnicot John. A Concise History of Posters. London: Thames & Hudson Inc., 1975. 47 p.
7. Bronkhurst Judith. 1895: The Beggarstaffs' «Annus Mirabilis». *The Journal of the Decorative Arts Society 1890–1940*, 1978. № 2. P. 3–13.
8. Campbell Colin. The Beggarstaff Posters: The Work of James Pryde and William Nicholson. London: Barrie & Jenkins, 1990. 128 p.
9. Hiatt Charles. Picture posters: a short history of the illustrated placard, with many reproductions of the most artistic examples in all countries. London: George Bell & Sons, 1900. 367 p.
10. Hollis Richard. Graphic Design in the Twentieth Century. London: Thames & Hudson Inc., 2021. 236 p.
11. Iskin Ruth. The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s – 1900s. Hanover New Hampshire: Dartmouth College Press, 2014. 408 p.
12. Kloufe Karl. Symbolism in Advertising. *The Poster*. 1899. Jan. P. 10.
13. Price Charles Matlack. Posters; a critical study of the development of poster design in continental Europe, England and America. New York : G.W. Bricka, 1913. 386 p.
14. Hewitt John. «The Poster» and the poster in England in the 1890s. *Victorian Periodicals Review*. 2002. Spring. vol. 35, № 1. P. 37–62

REFERENCES

1. Heller Steven, Chwast Seymour. (2019) Grafichni styli: vid viktoriantiv do hipsteriv. [Graphic Style from Victorian to Hipster] / per.: O. Zhuravliova, D. Pinchuk. Kyiv : ArtHuss, 296 s. [in Ukrainian]
2. Gula Yevhen, Demchenko Ganna, Chernysh Marianna. (2020) Osoblyvosti stvorennia efektyvnoho reklamnoho plakatu. [Specifics of Creating an Effective Advertising Poster] Mizhnarodna naukovo-praktychna konferencia «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu», (Kyiv, 23 kvitnya 2020 r.) T. 2. S. 54–57. [in Ukrainian]
3. Pliatsko M., Ogirko I. (2024) Evoliutsia metodiv ploskogo druku v istorii grafichnogo mystetstva. [The Evolution of Flat Printing Techniques in the History of Graphic Art] Poligrafiya i vydavnycha sprava / Printing and Publishing, 2 (88). S. 149–158. [in Ukrainian]
4. Ambo Arcades. (1978) The Beggarstaff Brothers at Home. Reprinted from The Idler, January 1896. *The Journal of the Decorative Arts Society 1890–1940*, № 2. P. 44–50.
5. Art. The Whole Story (2018) / gen. ed. Farthing Stephen. London: Thames & Hudson, 576 p.
6. Barnicot John. (1975) A Concise History of Posters. London: Thames & Hudson Inc., 47 p.
7. Bronkhurst Judith. (1978) 1895: The Beggarstaffs' «Annus Mirabilis». *The Journal of the Decorative Arts Society 1890–1940*, № 2. P. 3–13.
8. Campbell Colin. (1990) The Beggarstaff Posters: The Work of James Pryde and William Nicholson. London: Barrie & Jenkins, 128 p.
9. Hiatt Charles. (1900) Picture posters: a short history of the illustrated placard, with many reproductions of the most artistic examples in all countries. London: George Bell & Sons, 367 p.
10. Hollis Richard. (2021) Graphic Design in the Twentieth Century. London: Thames & Hudson Inc., 236 p.
11. Iskin Ruth. (2014) The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s – 1900s. Hanover New Hampshire: Dartmouth College Press, 408 p.
12. Kloufe Karl. (1899) Symbolism in Advertising. *The Poster*. Jan. P. 10.
13. Price Charles Matlack. (1913) Posters; a critical study of the development of poster design in continental Europe, England and America. New York : G.W. Bricka, 386 p.
14. Hewitt John. (2002) «The Poster» and the poster in England in the 1890s. *Victorian Periodicals Review*. Spring. vol. 35, № 1. P. 37–62.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Наталія БАТЮК,

orcid.org/0000-0001-9289-7561

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) *natzor@ukr.net*

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У статті здійснено аналіз культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва у науковому дискурсі та доведено доцільність його висвітлення у процесі викладання курсу «Історія української культури» майбутнім бакалаврам музичного мистецтва. Уточнено сутність поняття «культуротворчість» у межах досліджень з філософії, культурології, соціальної психології, фольклористики, а також працях присвячених івент-індустрії та фестивалітним практикам. Визначено, що культуротворчість є невід'ємною складовою культури, яка формується завдяки творчій діяльності людини, що впорядковує життя відповідно до ціннісних орієнтирів та уявлень, утверджуючи певні культурні смисли. Уточнено зміст поняття «культуротворчий потенціал» через аналіз специфіки його вияву в мистецтвознавстві, музичному фольклорі та народнопісенній творчості. Здійснено аналіз наукових праць у яких бандурне мистецтво висвітлюється як соціокультурне явище та важливий культурний ресурс формування національно-культурної ідентичності української спільноти. Розкрито культуротворчий потенціал бандурного мистецтва через аналіз його смислових, ціннісних і функціональних характеристик, а також окреслено провідні функції та механізми їх реалізації. Сформульовано визначення культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва, що полягає в здатності акумулювати, зберігати та транслювати культурні смисли української спільноти, репрезентувати її ціннісні уявлення та культурні коди, а також забезпечувати їх актуалізацію в сучасному культурному просторі через індивідуальну виконавську інтерпретацію та взаємодію з соціокультурними процесами. Виокремлено провідні функції культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва: аксіологічну, культуротрансляційну, історико-контекстуальну, репрезентативну, комунікативну, просвітницьку, елітарну та національно-ідентифікаційну. Акцентовано важливість аналізу культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва у викладанні курсу «Історія української культури» майбутнім бакалаврам музичного мистецтва, як засобу формування національно-культурної ідентичності, що створює підґрунтя для їхньої подальшої мистецько-просвітницької діяльності.

Ключові слова: історія української культури, культуротворчий потенціал, бандурне мистецтво, національно-культурна ідентичність, майбутні бакалаври музичного мистецтва.

Nataliia BATIUK,

orcid.org/0000-0001-9289-7561

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Music Art and Choreography

South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky

(Odesa, Ukraine) *natzor@ukr.net*

THE CULTURAL-CREATIVE POTENTIAL OF BANDURA ART WITHIN SCHOLARLY DISCOURSE

The article analyzes the cultural-creative potential of bandura art within the framework of academic discourse and substantiates the expediency of its inclusion in the teaching process of the course History of Ukrainian Culture for future Bachelor's students in music. The essence of the concept of "cultural creativity" is уточнено (clarified) within the scope of studies in philosophy, cultural studies, social psychology, folklore studies, as well as research devoted to the event industry and festival practices. It is determined that cultural creativity constitutes an integral component of culture, formed through human creative activity that organizes life in accordance with value orientations and representations, thereby affirming specific cultural meanings. The content of the concept of "cultural-creative potential" is further specified through an analysis of its manifestations in art studies, musical folklore, and folk song traditions. The article examines scholarly works in which bandura art is interpreted as a socio-cultural phenomenon and an important cultural resource for the formation of the national and cultural identity of the Ukrainian community. The cultural-creative potential of bandura art is revealed through the analysis of its semantic, axiological, and functional characteristics, and the key

functions and mechanisms of their realization are outlined. The definition of the cultural-creative potential of bandura art is formulated as its ability to accumulate, preserve, and transmit the cultural meanings of the Ukrainian community, to represent its value orientations and cultural codes, and to ensure their актуалізацію (actualization) in the contemporary cultural space through individual performance interpretation and interaction with socio-cultural processes. The leading functions of this potential are identified as axiological, cultural-transmissive, historical-contextual, representative, communicative, educational, elitist, and national-identifying. The importance of analyzing the cultural-creative potential of bandura art in teaching the course History of Ukrainian Culture to future Bachelor's students in music is emphasized as a means of fostering national and cultural identity and creating a foundation for their further artistic, educational, and performance activities.

Key words: history of Ukrainian culture, cultural-creative potential, bandura art, national and cultural identity, future bachelor's students in music.

Постановка проблеми. У сучасному науковому дискурсі бандурне мистецтво дедалі частіше постає не лише як різновид музично-виконавської практики чи складова української мистецької традиції, а і як вагомий соціокультурний феномен, у якому акумульовано історичний досвід, ціннісні орієнтири, символічні смисли та механізми культурної пам'яті української спільноти. Такий підхід актуалізує потребу аналізу культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва з огляду на його здатність репрезентувати національно-культурні смисли, забезпечувати їх збереження, трансляцію й актуалізацію в нових соціокультурних умовах.

Особливої значущості ця проблема набуває у зв'язку з необхідністю узагальнення й систематизації наукових підходів до осмислення бандурного мистецтва як культуротворчого явища, а також уточнення його провідних культуротворчих функцій і механізмів їх реалізації. Це дає змогу розглядати бандурне мистецтво не лише як мистецький феномен, а і як важливий культурний ресурс формування національно-культурної ідентичності української спільноти. Результати такого аналізу є вагомими і для викладання курсу «Історія української культури» майбутнім бакалаврам музичного мистецтва, оскільки сприяють глибшому осмисленню культурно-мистецьких явищ у взаємозв'язку з історичними та соціокультурними процесами.

Аналіз досліджень. Теоретико-культурологічний зміст поняття «культуротворчість» висвітлено у працях О. Жорнової (2013), О. Засядьовк (2023), В. Леонтьєвої (2024), Н. Хамітова (2024) та ін. Культуротворчий потенціал мистецьких практик як засобу смислової інтерпретації культурного контексту епохи у взаємозв'язку з соціокультурними процесами став предметом дослідження О. Пушонкової (2022), Ю. Сабадаш (2019) та ін.

Окремі аспекти культуротворчої ролі музичного мистецтва, його впливу на світоглядні орієнтири, етичні й естетичні уявлення, культурну пам'ять і традицію висвітлено у працях О. Васюти (2021), Н. Косінської (2021), І. Довжинець (2023), Н. Бовсунівської (2025). Культурно-мистецький потенціал українського фольклору,

народнописенну традицію як джерело творчого натхнення та самоідентифікації українців висвітлювали В. Дрінівська (2023), А. Іваницький (2004), Л. Корній і Б. Сюта (2011), В. Осадчої (2017), Т. Шершова (2020). У цьому ж проблемному полі бандуру як унікальний автентичний інструмент українського народу, що постає символом національної культури, досліджували І. Зінків (2013), Н. Супрун-Яремко (2013). Кобзарсько-бандурна традиція та бандурне музикування як культурний ресурс у сучасному культуропросторі, що репрезентує національно-культурну ідентичність українців, розглядали М. Березуцька (2020), Л. Несмашна (2017), В. Клапчук (2024) та ін.

Водночас у науковому дискурсі, попри наявність значної кількості праць, у яких висвітлюється історичний, культурологічний та виконавський аспекти бандурного мистецтва, подальшого теоретичного опрацювання потребує цілісне осмислення його культуротворчого потенціалу, зокрема в аспекті визначення його провідних функцій та механізмів їх реалізації.

Мета статті – проаналізувати культуротворчий потенціал бандурного мистецтва у науковому дискурсі, окреслити його провідні функції та обґрунтувати доцільність його висвітлення у процесі викладання курсу «Історія української культури» майбутнім бакалаврам музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Теоретичне обґрунтування змісту поняття «культуротворчість» представлено в різних галузях наукового знання. У науковому дискурсі, зокрема у філософських дослідженнях культуротворчість осмислюється як процес творення культури, що поєднує компоненти творчості та пізнання й визначає специфіку культури як нового виміру буття (Хамітов 2024). У культурологічних довідниках це поняття має усталене значення та трактується як «складова духовної культури суспільства, що служить її збагаченню та демократизації, а також формуванню та утвердженню певної системи цінностей» (Нестеренко, 2019: 112). У сучасних наукових підходах культуротворчість також розглядається як творення культурних смислів у контексті соціокультурної динаміки, зокрема, у дослідженнях з

івент-індустрії та фестивальних практик підкреслюється культуротворча функція події, яка співтоворить сучасне культурне життя й актуалізує ціннісні форми, пов'язані з традицією (Засядьков, 2023, Kościuk-Jarosz, 2019). У фольклористичі культуротворчість постає як механізм відтворення й трансляції колективного досвіду та цінностей через міфологічні уявлення, ритуали, звичаї, усну народну творчість у просторі традиційної культури (Бреславець, 2018; Долгочуб, 2017).

У контексті нашого дослідження спираємося на трактування культуротворчості, запропоноване В. Леонтьєвою, яка визначає її як «невід'ємний аспект культури, що формується, існує та розвивається лише завдяки людській діяльності та індивідуальній здатності людини вносити в буття певний смисл...» (Леонтьєва, 2024: 29). У цьому процесі культуротворчість постає як афермована діяльність, спрямована на породження, оформлення та утвердження культурних смислів, а також як механізм їх збереження і трансляції в історично сформованих культурних системах (Леонтьєва, 2024: 31).

Застосування зазначених теоретичних положень дає підстави для аналізу бандурного мистецтва як культуротворчого феномена. На рівні смислів воно пов'язане з українським культурним кодом і культурною пам'яттю, оскільки в його репертуарі та виконавській традиції закріплені історичні наративи, ціннісні уявлення й символічні образи спільноти. На рівні форми бандурне мистецтво функціонує як історично сформована система культурних практик (інструментальна традиція, виконавські норми, жанрові моделі, репертуар), що забезпечує фіксацію, збереження й трансляцію смислів у часі.

Водночас бандурне мистецтво залучене до процесу передачі соціокультурного досвіду між поколіннями та в різні історичні періоди набувало значення ціннісного орієнтира, актуалізуючи уявлення про національно-культурну ідентичність. Підстави розглядати його як культуротворчий феномен виявляються у кількох взаємопов'язаних аспектах. По-перше, смислова сфера бандурного мистецтва має афірмативний характер, оскільки пов'язана з підтримкою аксіологічної ідентичності українського «ми» через актуалізацію культурної пам'яті, символічних образів і ціннісних уявлень української спільноти. По-друге, бандурне мистецтво належить до двох взаємопов'язаних потоків культуротворчого процесу, а саме: повсякденного (традиційного) та професійного (інституційного), тобто охоплює шлях від фольклорного ядра й практик традиційного музикування до професійної виконавської школи та репертуарних форм.

У різні історичні періоди змінювалася тільки міра інституціоналізованості цієї традиції, однак її участь у трансляції соціокультурного досвіду та культурних смислів залишається очевидною. Таким чином, бандурне мистецтво слід розглядати як культуротворчий феномен, що забезпечує акумуляцію, збереження та трансляцію смислів української спільноти.

У сучасних дослідженнях культуротворчий потенціал різних мистецьких практик і культурних феноменів переважно осмислюється у взаємозв'язку з конкретними соціально-культурними процесами та інституційними формами. Так, Ю. Сабадаш розкриваючи культуротворчий потенціал мистецтвознавства, аналізує етапи його становлення й розвитку у співвіднесенні з історією культури та соціокультурними змінами відповідних періодів, спираючись на принцип контекстуалізації, згідно з яким мистецтвознавство розвивається в загальному культурно-історичному руслі, водночас зберігаючи власну логіку цілі й завдання (Сабадаш, 2019). Такий підхід доцільно застосовувати і до бандурного мистецтва, розглядаючи його культуротворчий потенціал.

Для виявлення культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва у процесі розвитку та становлення українського суспільства звернемо увагу на культуротворчу сутність людини, яка формується не ізолювано, а в межах історично сформованих форм колективного життя – від сім'ї, родини й роду до народу та нації як культурного середовища, у якому зберігаються, накопичуються, передаються та оновлюються культурні традиції. Отже, культуротворення постає як процес, у якому поєднується індивідуальна творча активність і колективний досвід спільноти. Цю тезу підтверджує Г. Герасимович, зазначаючи, що соціально значущі процеси відбуваються завдяки діяльності народу за провідної ролі видатних особистостей, і робить висновок: «у практиці світової історії і народ, і особистість – справжні творці культури і неподільна рушійна сила культуротворчого та суспільно-історичного процесу» (Герасимович, 2010: 151). З огляду на це культуротворчий потенціал бандурного мистецтва виявляється в його здатності акумулювати, зберігати й передавати історично сформовані культурні смисли, водночас залишаючись простором індивідуальної творчої інтерпретації.

Як зазначає Г. Герасимович, важливо, щоб увага дослідника була зосереджена не лише на макросоціальному рівні культуротворення, де суб'єкт процесу постає переважно як колективний, а й на індивідуально-особистісному рівні його вияву. Якщо простежується взаємозв'язок індивідуаль-

ної здатності до творення культурних смислів, колективних форм культуротворчості та стану культуротворчої системи, відповідне явище може бути окреслене як культуротворчий феномен. У контексті дослідження культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва такий підхід передбачає комплексний аналіз, що охоплює: по-перше, вивчення індивідуальних особливостей творчого музикування відомих бандуристів минулого й сучасності; по-друге, аналіз жанрових, тематичних та стилістичних характеристик бандурного репертуару, у яких відображено культурні смисли різних історичних періодів; по-третє, осмислення культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва як цілісної системи – культурного феномена, що акумулює, транслює і оновлює культурні смисли та коди української спільноти.

Пошук підходів, які дозволять глибше розкрити культуротворчий потенціал бандурного мистецтва як засобу смислової інтерпретації культурного контексту епохи, зумовив звернення до праці О. Пушонкової. Дослідниця, аналізуючи культуротворчий потенціал архайзації візуальних образів, порушує проблему трансформації способів сприймання та розглядає архайзацію як явище, що веде до появи нових естетичних практик і «режимів бачення» (Пушонкова 2022: 63). Аналогічно в бандурному музикуванні стилізація архайчного (фольклорного ядра, традиційних інтонаційно-ритмічних формул, темброво-виражальних моделей) може функціонувати як механізм оновлення й смислової реконфігурації традиції, відкриваючи простір для сучасних виконавських і композиторських практик та підсилюючи культуротворчий потенціал цього феномена. Такий підхід дозволяє розглядати архайзацію не як повернення до минулого, а як культуротворчу стратегію переосмислення й актуалізації традицій.

Бандурне мистецтво історично формувалося як синкретична практика, у якій поєднується музика та поетичне слово (спів під інструментальний супровід), що зумовлює взаємодію різних каналів смислотворення й культурної трансляції. У цьому аспекті бандурне мистецтво виявляє риси, притаманні музичному мистецтву. Відомо, що музичному мистецтві закладено механізм діалогічної взаємодії, який виявляється у співвіднесенні музичної інтонації зі словесно-поетичною та символічно-образною системою образів твору. Така синкретична природа музичного мистецтва забезпечує репрезентацію культурного досвіду, цінностей і світоглядних орієнтирів різних народів та епох, завдяки чому «...відбувається сприйняття культурних цінностей на особистісному, національному та загальнолюдському рівнях» (Косінська, 2021: 84). Завдяки емоційно-образній природі музики відбувається не лише художнє

відтворення культурних смислів, а й формування простору інтеркультурного діалогу, у якому музичні образи сприяють взаєморозумінню між представниками різних культур (Dovzhynets et al., 2023). Особливо виразно цей потенціал виявляється у різних формах функціонування музичного мистецтва, зокрема у виконавстві, музичній освіті, популяризації музики та композиторській творчості. У цьому виявляється комунікативна функція музичного мистецтва, яка є однією з провідних і для бандурного мистецтва.

Водночас у контексті історичного розвитку бандурного мистецтва його культуротворчий потенціал доцільно розглядати і як форму внутрішньо культурного діалогу в історичній перспективі. Кожний період залишав у ньому власні стилісові, образно-сміслові та ціннісні домінанти.

Таким чином, бандурне мистецтво характеризується двома рівнями діалогічності: горизонтальним, що виявляється у міжкультурному діалозі, та вертикальним, який репрезентує діалог між епохами.

У цьому контексті особливого значення набувають український музичний фольклор і народно-пісенна традиція. Саме в них органічно поєднуються виконавські традиції, художнє відтворення історичної пам'яті народу, його ціннісних уявлень і героїчних сторінок минулого. Завдяки цьому бандурне мистецтво постає не лише формою музичного виконавства, а й важливим культурним механізмом збереження, трансляції та актуалізації народнопісенної спадщини.

У сучасному українському культурному просторі спостерігається тенденція до нового осмислення та інтерпретації фольклорної спадщини, зокрема народнопісенної творчості. Одним із проявів цього процесу є розвиток мистецького напрямку неофольклоризму, у якому поєднується автентичність і новаторство. Звернення до фольклорних джерел у сучасній музичній практиці відкриває нові можливості для художнього переосмислення традиційного матеріалу та надає народній пісні нових інтонаційно-образних відтінків.

Постає питання, чому фольклор упродовж століть залишається важливим джерелом творчого натхнення. Відповідь на це знаходимо у дослідженні В. Осадчої, яка зазначає що «фольклор як форма практико-духовної діяльності, з одного боку віддзеркалює національний світогляд, а з іншого – сприяє подальшому етнічному самоусвідомленню шляхом звернення до народних традицій» (В. Осадча, 2017: 195).

Цінним для нашого дослідження є акцент на тому, що фольклор не відірваний від реального життя, а постає своєрідною мовою, через яку відбувається комунікація між культурними традиціями, цінностями, світоглядом, людським досвідом. Тобто музичний фольклор, зокрема народнопі-

сенна творчість, є не лише мистецтвом, а своєрідним «культурним текстом», що передає почуття, переживання, досвід давніх часів які співвідносяться з повсякденним життям людини сьогодні, що й визначає його культуротворчий потенціал.

В українській культурній традиції одним із найважливіших носіїв, інтерпретаторів і трансляторів цього «культурного тексту» стало бандурне мистецтво. Саме в кобзарсько-бандурній традиції фольклорний матеріал не лише зберігався, а й набував нового художнього звучання, пробуджував історичну пам'ять та національно-культурні смисли. У цьому проявляються ті культуротворчі функції, які набувають подальшої реалізації в бандурному мистецтві, зокрема культуротрансляційна, аксіологічна та комунікативна. Це зумовлює потребу звернення до наукових праць, у яких кобзарсько-бандурна традиція та бандурне музичування розглядаються як соціокультурне явище і важливий культурний ресурс формування національно-культурної ідентичності.

У рецензії на монографію І. Зінків «Бандура як історичний феномен» Н. Супрун-Яременко акцентує, що дослідниця розглядає бандуру не лише в органологічному, а й у соціокультурному вимірі, осмислюючи її в триаді «інструмент – виконавець – соціум» (Супрун Яременко, 2013: 123). Цінним для нашого дослідження є підхід до репрезентації бандури не лише як музичного інструмента, а як атрибута духовно-матеріальної культури, «у якому закодована інформація щодо складних космогонічних і релігійних уявлень народу, його міфи, епос, фольклор, науково-технічний рівень суспільства» (Супрун-Яременко, 2013:124). Це дає підстави вбачати культуротворчий потенціал бандури як інструмента в її знаково-символічній функції, що виявлялася як у ритуально-обрядових практиках, так і в символіці образу бандури, відображений у народних картинах «Козак Мамай» і лінгвістичних джерелах.

Аналіз праць, присвячених бандурному мистецтву, зокрема М. Березуцької, Л. Несмашної, С. Сабрі, Н. Супрун-Яременко, дає змогу простежити його провідні функції та механізми їх реалізації, через які розкривається культуротворчий потенціал цього феномена. Так, наприклад М. Березуцька акцентує на репертуарі кобзарів та бандуристів, в якому історичні події передавалися через музично-поетичну творчість, фактично кобзарсько-бандурна традиція виконувала функцію історіографії. Завдяки цьому відбувалося збереження національної історичної пам'яті українського суспільства, а культуротворчий потенціал проявлявся у формуванні історичної свідомості, збереженні колективної пам'яті та історичних наративів наступним поколінням. У дослідженні підкреслюється, що бандура як інструмент і бандурне мистецтво як культурно-мистецький фено-

мен виступали символом українського національного духу та сприяли консолідації українського суспільства. Освоєння символічних маркерів української культури через бандурне мистецтво зміцнювало почуття належності до національної спільноти й сприяло формуванню національної ідентичності.

Варто зауважити, що більшість дослідників акцентують на тому, що кобзарі-бандуристи були носіями народної філософії життя та моральних цінностей, суголосних світогляду українського народу. Пропагуючи ідеї свободи, козацького героїзму, людської гідності та соціальної рівності вони, через мистецтво гри на бандурі забезпечували зв'язок між поколіннями та виконували просвітницьку функцію.

Проникнення бандури через ритуальні містериї у фольклорне та світське середовище з часом запустило процес формування академічної школи бандурного виконавства. Це сприяло інтеграції бандурного мистецтва в систему професійної музичної освіти й активізувало такі культуротворчі механізми, як інституціоналізація виконавської традиції та системна професійна трансляція національної культурної спадщини в академічному концертно-сценічному просторі, у межах яких реалізуються *культуротрансляційна та репрезентативна функції*. Подібні функції але через інші механізми, реалізували і кобзарі-бандуристи української діаспори. У цьому випадку їх вияв забезпечувався збереженням і розвитком бандурної традиції, передачею виконавських практик і репертуару від покоління до покоління, а також концертно-сценічним представленням творів в умовах іншомовного культурного простору.

Узагальнення сучасних досліджень щодо виявлення культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва, його функцій та механізмів реалізації було б неповним без урахування сучасних глобалізаційних процесів. Зазначені процеси спрямовують людство до досягнення полікультурного світу та розвитку міжкультурної комунікації, а однією з найбільш сприятливих сфер для цього є музичне мистецтво. Саме через мистецтво відбуваються міжнаціональні комунікативні процеси, «де під час взаємообміну творчістю відбувається певна асиміляція окремих характеристик творів мистецтва» (Несмашна та ін., 2017: 306). Унаслідок такої соціокультурної взаємодії відбувається уніфікація, своєрідна універсалізація моделей масової музичної культури, яка часто не передбачає виразного прояву індивідуальних зразків національних музичних традицій. У цьому контексті культуротворчий потенціал бандурного мистецтва полягає в тому, що воно поєднує класичне уявлення про українське мистецтво із сучасною виконавською практикою відповідно до загально-

світових мистецьких тенденцій. Іншими словами, кобзарі-бандуристи, зберігаючи «фольклорне ядро» української музики, сприяють національній ідентифікації української спільноти та водночас роблять свій внесок у розвиток світового музичного культурного простору. Це, зокрема, зумовлено інструментальними можливостями бандури як універсального інструмента для втілення різноманітних виконавських ідей – від виконання дум, автентичних народних пісень до академічної музики та естрадних композицій. Як зазначають Л. Несмашна, С. Сабрі та Н. Чабаненко, бандурне мистецтво поєднує первісне символічно-образне, міфологічне мислення із сучасним художнім світосприйняттям, що знаходить втілення у музичному творі. «Саме в цьому концентраті можна знайти всі збіги та перетини української та світової ментальності» (Несмашна та ін., 2017: 306).

Саме така багатовимірність культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва зумовлює доцільність його висвітлення не лише в науковому дискурсі, а й у процесі викладання курсу «Історія української культури» майбутнім бакалаврам музичного мистецтва. Звернення до бандурного мистецтва в межах цього курсу дозволяє не лише розширити уявлення здобувачів про культурні процеси, а й осмислити їх у площині власної професійної діяльності. На відміну від суто фахових дисциплін, у цьому курсі бандурне мистецтво постає як культурний феномен, носій історичної пам'яті, ціннісних орієнтирів і національно-культурних смислів. Така тематика сприятиме формуванню здатності майбутніх фахівців інтер-

претувати музичні твори в ширшому культурно-історичному контексті, усвідомлювати їхню смислову наповненість та роль у процесах культурної комунікації, що є важливим складником їхнього професійного становлення.

Висновки. У результаті здійсненого аналізу наукових досліджень, присвячених осмисленню поняття культуротворчості, підходів до розуміння культуротворчого потенціалу музичного мистецтва, українського фольклору й народнопісенної творчості, обґрунтовано культуротворчий потенціал бандурного мистецтва як цілісного соціокультурного феномена.

Культуротворчий потенціал бандурного мистецтва виявляється у його здатності акумулювати, зберігати та транслювати культурні смисли української спільноти, репрезентувати її ціннісні уявлення та культурні коди, а також забезпечувати їх актуалізацію в сучасному культурному просторі через індивідуальну виконавську інтерпретацію та взаємодію з соціокультурними процесами.

Узагальнення наукового дискурсу дало змогу виокремити провідні функції культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва, зокрема аксіологічну, культуротрансляційну, історико-контекстуальну, репрезентативну, комунікативну, просвітницьку, національно-ідентифікаційну.

Перспективи подальших наукових розвідок пов'язані з обґрунтуванням основних векторів прояву культуротворчого потенціалу бандурного мистецтва у процесі викладання курсу «Історія української культури» у співвіднесенні з його провідними функціями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Berezutska M. The development of bandura music art between the 1920s and 1940s. *Journal of Ethnology and Folkloristics*. 2020. Vol. 14, № 2. P. 44–66. DOI: 10.2478/jef-2020-0015.
2. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. 222 с.
3. Герасимович Г. Культуротворча сутність людини як соціальної істоти. *Вісник Львівського університету імені Івана Франка*. 2010. Вип. 13. С. 149–155. DOI: 10.30970/vps.2010.13.19.
4. Dovzhynets I., Petrenko M., Karpenko E., Zabolotnyi I., Holiaka H. Social values in musical art in the context of intercultural communication: international experience. *Amazonia Investiga*. 2023. Vol. 12, № 68. P. 151–161. DOI: 10.34069/AI/2023.68.08.14.
5. Долгочуб В. А. «Культурна пам'ять» у дискурсі та практиках реконструкторів української традиційної культури. *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 5. С. 25–31. DOI: 10.15407/nte2017.05.025.
6. Засядьков О. А. Культуротворча місія івент-практик в Україні : дис. ... д-ра культурології / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 212 с.
7. Косінська Н. Л. Методика формування сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки : дис. ... д-ра філософії / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2021. 278 с.
8. Леонтєва В. М. Культуротворчий феномен: щодо теоретичних передумов дефініції і практичних засад виявлення/визнання. *Пріоритетні шляхи розвитку науки і освіти* : матеріали ХІІ Міжнар. наук.-практ. конф., 19–20 черв. 2024 р. Львів : Львівський науковий форум, 2024. С. 29–33.
9. Несмашна Л. Ю., Сабрі С. С., Чабаненко Н. А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культурного простору. *Молодий вчений*. 2017. № 10. (50). С. 305–308. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_72 (дата звернення: 24.03.2026).
10. Осадча В. М. Культуротворчий потенціал наслідування народнопісенних традицій Харківщини. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини* : матеріали наук.-практ. конф., 23–24 черв. 2017 р. Харків : Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін., Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва, 2017. С. 194–197.
11. Пушонкова О. А. Культуротворчий потенціал архізації візуальності: образотворення, режим бачення, практики. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 62–69. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2022.262569.

12. Сабадаш Ю. С. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми. *Вісник Маріупольського державного університету*. 2019. Вип. 17. С. 52–61. URL: <http://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/5687> (дата звернення: 25.03.2026).
13. Словник культурологічних термінів / уклад. С. В. Нестеренко. 2-ге вид. Івано-Франківськ : Івано-Франківський коледж ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019. 240 с.
14. Супрун-Яремко Н. О. Бандура як історико-мистецький об'єкт сучасної органології. *Народна творчість та етнологія*. 2013. № 5. С. 123–129. URL: <https://surl.li/iplxbv> (дата звернення: 24.03.2026).
15. Kościuk-Jarosz A. Od folku do folkloru. Festiwale muzyki folkowej w Polsce a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego. *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego* / red. A. W. Brzezińska, K. Smyk. Lublin, 2019. P. 165–180. URL: <https://surl.li/xyvybc> (дата звернення: 20.03.2026).

REFERENCES

1. Berezutska M. (2020) The development of bandura music art between the 1920s and 1940s. *Journal of Ethnology and Folkloristics*. Vol. 14, № 2. 44–66. DOI: 10.2478/jef-2020-0015.
2. Breslavets H. M. (2018) Rekonstruktsiia folklornoho tekstu v ukrainskii muzychnii kulturi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia. [Reconstruction of the folklore text in Ukrainian musical culture of the last third of the 20th and early 21st centuries] (PhD Thesis). Kharkiv. 222 s. [in Ukrainian].
3. Dolhochub V. A. (2017) «Kulturna pamiat» u dyskursi ta praktykakh rekonstruktoriv ukrainskoi tradytsiinoi kultury. [«Cultural memory» in the discourse and practices of reconstructors of Ukrainian traditional culture] *Narodna tvorchiist ta etnolohiia*. 2017. № 5. 25–31. DOI: 10.15407/nre2017.05.025. [in Ukrainian].
4. Dovzhynets I., Petrenko M., Karpenko E., Zabolotnyi I., Holiaka H. (2023) Social values in musical art in the context of intercultural communication: international experience. *Amazonia Investiga*. 12, № 68. 151–161. DOI: 10.34069/AI/2023.68.08.14.
5. Herasymovych H. (2010) Kulturotvorcha sutnist liudyny yak sotsialnoi istoty. [The culture-creating essence of a human as a social being] *Visnyk Lvivskoho universytetu imeni Ivana Franka*. 13. 149–155. DOI: 10.30970/vps.2010.13.19. [in Ukrainian].
6. Kościuk-Jarosz A. (2019) Od folku do folkloru. Festiwale muzyki folkowej w Polsce a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego [From folk to folklore. Folk music festivals in Poland and the protection of intangible cultural heritage]. *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego* / red. A. W. Brzezińska, K. Smyk. Lublin. P. 165–180. [in Polish].
7. Kosinska N. L. (2021) *Metodyka formuvannia stenichno-obraznoi kultury maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva u protsesi vokalnoi pidhotovky* [Methodology of forming scenic-imagery culture of future music teachers in the process of vocal training]. (PhD Thesis) Kyiv, 278 s. [in Ukrainian].
8. Leontieva V. M. (2024) Kulturotvorchyi fenomen: shchodo teoretychnykh peredumov definitsii i praktychnykh zasad vyjavlennia/vyznannia. [Culture-creating phenomenon: theoretical foundations and practical principles of identification] *Priorytetni shliakhy rozvytku nauky i osvity*. 29–33. [in Ukrainian].
9. Nesmashna L. Yu., Sabri S. S., Chabanenko N. A. (2017) Bandurne mystetstvo v umovakh hlobalizatsii suchasnoho kulturoprostoru. [Bandura art in the conditions of globalization of the modern cultural space] *Molodyi vchenyi* № 10. (50). 305–308. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_72 [in Ukrainian].
10. Nesterenko S. V. (2019) *Slovnnyk kulturolohichnykh terminiv*. [Dictionary of Culturological Terms] / uklad. S. V. Nesterenko. 2-he vyd. Ivano-Frankivsk, 240 s. [in Ukrainian].
11. Osadcha V. M. (2017) Kulturotvorchyi potentsial nasliduvannia narodnypisennykh tradytsii Kharkivshchyny. [Cultural-creative potential of inheriting folk song traditions of Kharkiv region] *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: suchasnyi dyskurs shchodo zberezhennta ta populiaryzatsii nematerialnoi kulturnoi spadshchyny*. 194–197 [in Ukrainian].
12. Pushonkova O. A. (2022) Pushonkova O. A. Kulturotvorchyi potentsial arkhazatsii vizualnosti: obrazotvorennia, rezhym bachennia, praktyky. [Cultural-creative potential of archaization of visuality: image formation, vision regimes, practices] *Kultura i suchasnist* № 1. 62–69. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2022.262569 [in Ukrainian].
13. Sabadash Yu. S. (2019) Kulturotvorchyi potentsial mystetstvosnavstva: do postanovky problemy. [The Cultural-Creative Potential of Art Studies: On the Problem Formulation] *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu*. 17. 52–61. URL: <http://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/5687> [in Ukrainian].
14. Suprun-Yaremko N. O. (2013) Bandura yak istoriko-mystetskyi ob'iekt suchasnoi orhanolohii. [Bandura as a historical and artistic object of modern organology]. *Narodna tvorchiist ta etnolohiia*. 2013. № 5. 123–129. URL: <https://surl.li/iplxbv> [in Ukrainian].
15. Zasiadvok O. A. (2023) Kulturotvorcha misiia ivent-praktyk v Ukraini [Culture-creating mission of event practices in Ukraine] (PhD Thesis). Kyiv, 212 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 659.1-028.23:077.5:005.591.6]:378.4/.6](477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-9>

Олександр БЕЗРУЧКО,

orcid.org/0000-0001-8360-9388

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) oleksandr_bezruchko@ukr.net

Юлія КОВАЛЕНКО,

orcid.org/0000-0001-6694-8329

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри аудіовізуальних медіа та медіакомунікацій
Харківського державного академія культури
(Харків, Україна) tuzika71tv@gmail.com

Юрій ВЕЛИКИЙ,

orcid.org/0009-0003-3188-868X

аспірант
Харківська державна академія культури,
(Харків, Україна) grosman555@gmail.com

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У РЕКЛАМІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ВІД АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ДО ІНТЕРАКТИВНИХ ЦИФРОВИХ СЕРЕДОВИЩ

У статті досліджено трансформаційні процеси аудіовізуальної реклами закладів вищої освіти в умовах цифровізації та розвитку штучного інтелекту. Актуальність теми зумовлена зміною природи рекламної комунікації, що переходить від лінійних форм подачі інформації до складних інтерактивних цифрових середовищ, у яких поєднуються візуальні, наративні та алгоритмічні компоненти. Особливу увагу приділено взаємодії людської творчості та машинного обчислення, що формує нову якість аудіовізуального продукту та сприяє появі гібридних форм рекламного вислову.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування ролі штучного інтелекту як інструменту та співучасника формування візуальної ідентичності закладів вищої освіти, а також аналіз сучасних форм інтеграції ШІ в аудіовізуальну рекламу, зокрема через інтерактивні мобільні та цифрові платформи. Дослідження спрямоване на виявлення специфіки алгоритмічної естетики та її впливу на сприйняття бренду університету як культурної та емоційної цілісності.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує принципи медіаестетики, теорії технологічного детермінізму та мистецтвознавчого аналізу. Використано феноменологічний метод для інтерпретації досвіду взаємодії користувача з аудіовізуальними образами, а також системно-структурний підхід для аналізу архітектури сучасних рекламних продуктів, створених із використанням генеративних технологій. Особливу роль відіграє аналіз інтерактивних практик як нової форми комунікації між брендом і аудиторією.

Наукова новизна роботи полягає у концептуалізації поняття «алгоритмічної ідентичності» бренду закладу вищої освіти, що формується на перетині людської творчості та машинної обробки даних. У статті обґрунтовано, що інтеграція штучного інтелекту в рекламні практики ЗВО призводить до трансформації реклами з інформаційного повідомлення у персоналізований досвід взаємодії. Уточнено роль інтерактивних мобільних середовищ як нової форми аудіовізуальної реклами, що поєднує естетику, гейміфікацію та користувацьку взаємодію. Доведено, що використання ШІ дозволяє створювати емоційно насичені рекламні наративи, які сприяють формуванню глибшого зв'язку між абітурієнтом і брендом університету.

Ключові слова: штучний інтелект; аудіовізуальна реклама; заклади вищої освіти; алгоритмічна ідентичність; інтерактивні цифрові середовища; гейміфікація; брендинг університетів.

Oleksandr BEZRUCHKO,

orcid.org/0000-0001-8360-9388

Doctor of Art Criticism, Professor;

Professor at the Department of Film and Television

Directing at Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) oleksandr_bezruchko@ukr.net

Yuliia KOVALENKO,

orcid.org/0000-0001-6694-8329

PhD in Art Studies, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Audiovisual Media and Media Communications

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) muzika71tv@gmail.com

Yurii VELKYI,

orcid.org/0009-0003-3188-868X

PhD student

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) grosman555@gmail.com

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN ADVERTISING OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS: FROM AUDIOVISUAL IMAGE TO INTERACTIVE DIGITAL ENVIRONMENTS

The article examines the transformation of audiovisual advertising of higher education institutions in the context of digitalization and the development of artificial intelligence. The relevance of the topic is determined by the shift in the nature of advertising communication from linear forms of information delivery to complex interactive digital environments that combine visual, narrative, and algorithmic components. Particular attention is paid to the interaction between human creativity and machine computation, leading to the emergence of hybrid forms of audiovisual expression and to the redefinition of the role of advertising in contemporary media culture.

The aim of the study is to provide a theoretical justification of artificial intelligence as both a tool and a co-creative agent in shaping the visual identity of higher education institutions, and to analyze contemporary forms of its integration into audiovisual advertising, particularly through interactive mobile and digital platforms. The study focuses on identifying the specific features of algorithmic aesthetics and its influence on the perception of a university brand as an emotional and cultural entity.

The methodology is based on an interdisciplinary approach combining media aesthetics, technological determinism, and art analysis. A phenomenological method is used to interpret user experience in interaction with audiovisual content, while a system-structural approach is applied to analyze the architecture of contemporary advertising products created using generative technologies. Special attention is given to interactive practices as a new model of communication between the brand and the audience.

The scientific novelty of the research lies in the conceptualization of the "algorithmic identity" of a higher education institution's brand, which is formed at the intersection of human creativity and machine data processing. It is substantiated that integrating artificial intelligence into advertising practices transforms advertising from an informational message into a personalized, interactive experience. The role of interactive mobile environments is defined as a new form of audiovisual advertising combining aesthetics, gamification, and user engagement. The study demonstrates that AI enables the creation of emotionally rich narratives that strengthen the connection between prospective students and the university brand.

Key words: *artificial intelligence; audiovisual advertising; higher education institutions; algorithmic identity; interactive digital environments; gamification; university branding.*

Постановка проблеми. Сучасний інформаційний світ переживає одну з найглибших трансформацій у своїй історії – технологічну революцію, пов'язану з інтеграцією штучного інтелекту (ШІ) у аудіовізуальні форми виразності, творчі, комунікативні та освітні процеси. Якщо ще десятиліття тому реклама закладів вищої освіти (ЗВО) асоціювалася переважно з плакатами, буклетами й відеороликами, створеними людьми, то нині вона поступово перетво-

рюється на гібридну форму – результат співпраці людини та машини (ШІ).

Аналіз досліджень. М. Маклюен (1964) зауважує, що медіа – це певні людські здібності – психічні або фізичні. Кожне нове медіа є продовженням людських почуттів – це парафраза його центральної ідеї про медіа як «розширення» (extensions) людських органів чуття та тіла. (McLuhan, 1964, p. 131).

У цьому сенсі штучний інтелект став не просто інструментом, а продовженням творчої інту-

їції – новим художнім партнером, що дозволяє розширити межі візуальної мови, кольору, ритму монтажу та аудіосупроводу, композиції й змісту.

Дослідження ролі ІІІ в культурі та мистецтві розпочалося ще у 1960-х роках. Це пов'язано із появою теорії «медіа-естетики» М. Маклюєн (1964) і «технологічного детермінізму» Н. Постман (1979). У ХХІ столітті наукова увага зосереджується на феномені AI Art-мистецтва штучного інтелекту Д. Маккормака, Т. Гіффорда та П. Гатчінгса (2019), який розглядається ІІІ як суб'єкт художньої дії та проводить дослідження навколо тем автономії, автентичності, авторства та намірів у комп'ютерному мистецтві та намагається відповісти на сучасні питання про мистецтво, створене комп'ютерами, які стосуються цих тем.

У сфері реклами роль ІІІ вивчають Кінг К. (2019) і С. Девенпорт (2022), які наголошують, що ІІІ змінює не лише процес комунікації, а й структуру сприйняття образу.

В Україні наукові розробки про роль технологій у мистецьких практиках представлено працями Гарафонові О., Дерев'янка Д., Яценко І. (2021), Циховської Е. (2021) та Соломатової В. (2019), в яких аналізуються новітні цифрові технології в аудіовізуальному мистецтві. Так, Соломатова В. вказує на те, що еволюція аудіовізуальної культури поширюється на нові технології та обґрунтовує це тим, що сучасні медіа позиціонуються як засоби вираження. Такий підхід порушує причинно-наслідковий зв'язок. Саме з розвитком штучного інтелекту з'явилися нові можливості у засобах виразності аудіовізуальної культури (Соломатова, 2019, с. 68). Отже, проблема саме мистецтвознавчого осмислення ІІІ в освітній рекламі залишається недостатньо дослідженою, що зумовлює актуальність даної роботи.

Реклама закладів вищої освіти у ХХІ столітті вже не лише інформує – вона формує ідеали мислення, уявлення про знання, інтелектуальну культуру та саму суть освіти. ІІІ у цьому процесі стає не просто «автоматизованим дизайнером», виконавцем «на замовлення», а й співтворцем реклами.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та мистецтвознавчій експлікації ролі штучного інтелекту (ІІІ) як суб'єкта та інструменту формування візуальної ідентичності закладів вищої освіти, а також у виявленні сучасних форм інтеграції ІІІ в аудіовізуальну рекламу, зокрема через інтерактивні цифрові середовища. Автор розкриває потенціал ІІІ не лише як автоматизованого засобу генерації контенту, а й як повноцінного медіуму, що трансформує традиційну парадигму освітньої реклами у складну систему

візуальних метафор та інтелектуальних маніфестів. Дослідження спрямоване на аналіз впливу алгоритмічної естетики на сприйняття бренду університету як емоційної та художньої цілісності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні алгоритми здатні генерувати тексти, зображення, музику, відео та навіть драматургічні конструкції та художні сценарії. На думку Д. Маккормака, Т. Гіффорда та П. Гатчінгса (2019), ІІІ не витісняє художника, а підсилює його креативність, стаючи новим партнером у створенні образів і смислів. У рекламній діяльності ЗВО це означає, що ІІІ може створювати цілісну аудіовізуальну історію – від концепції до фінального ролика. Використовуючи технології generative design (Midjourney, DALL·E, Runway), університети отримують змогу показати свій бренд через метафору, візуальну поезію, цифровий перформанс. Таким чином, ІІІ не лише автоматизує процеси, а й перетворює рекламу на нову форму мистецької взаємодії, де людська інтуїція і машинний алгоритм створюють спільну мову.

Досліджуючи естетику ІІІ в освітній рекламі, слід зауважити, що реклама, створена із залученням ІІІ, має гібридне походження та характеризується багатошаровістю. Її образи часто балансують між реалізмом і сюрреалізмом, між документальністю й абстракцією.

Для освітніх брендів створення реклами відкриває нові можливості – ЗВО може говорити мовою мистецтва, використовуючи візуальні метафори ІІІ. Наприклад, рекламні кампанії з використанням ІІІ дозволяють створювати віртуальні кампуси, 3D-моделі студентів, інтерактивні відео, у яких глядач сам обирає сюжет. У такому форматі реклама ЗВО перестає бути суто маркетинговою – вона стає естетичною подією, візуальним маніфестом інтелектуальної культури.

В сучасному світі ІІІ виступає як інструмент формування бренду ЗВО. Бренд ЗВО – це не лише логотип чи слоган, а емоційна ідентичність. Алгоритми ІІІ допомагають ЗВО аналізувати реакції аудиторії, адаптувати візуальну мову до різних культурних контекстів, створювати персоналізовані рекламні історії.

Ж.-Н. Капферер (2012) зазначає, що значення бренду походить від культури та цінностей аудиторії. На думку Ж.-Н. Капферера (2012), є розуміння того, що бренд – це система значень, яку аудиторія розпізнає та приймає як власну. Використання ІІІ дозволяє цю систему значень моделювати на рівні естетики – через стиль, ритм, візуальний код. ІІІ також сприяє появі нового типу естетики алгоритмічної ідентичності. Під алгоритмічною ідентич-

ністю в цьому контексті слід розуміти ситуації, коли бренд університету вибудовується не лише людиною, а й машинним аналізом образів і текстів. Це відкриває нові можливості для візуального сторітелінгу у рекламі ЗВО.

З погляду мистецтвознавства реклама ЗВО із залученням ІІ є прикладом синкретичного аудіовізуального твору. В цьому творі поєднуються елементи кіно (забезпечують серійність рекламних кампаній); дизайну (забезпечують естетичну форму); музики (дають настрій та ритм) тощо. Р. Вільямс (1980) описує рекламу як складну «магічну систему» символів, що перетворює товари на об'єкти бажання в капіталістичному суспільстві. І це найпоширеніша форма сучасного мистецтва масового споживання. Технології ІІ лише розширюють цей мистецький простір. Вони дозволяють експериментувати з кольором, звуком, композицією, драматургією кадру. Водночас реклама ЗВО, будучи мистецьким продуктом, виконує культуротворчу функцію – формує уявлення про престиж знання, інтелектуальну свободу, естетику мислення. Розглянуті теоретичні положення дозволяють перейти до аналізу конкретних форм реалізації зазначених процесів у сучасній рекламній практиці закладів вищої освіти.

Інтерактивні мобільні середовища як форма аудіовізуальної реклами ЗВО (кейс Vidzeme University of Applied Sciences). Подальшим етапом трансформації аудіовізуальної реклами є її перехід до інтерактивних цифрових середовищ (Boden, 2016). У таких умовах реклама перестає бути лише засобом трансляції повідомлення, набуваючи рис досвіду взаємодії між брендом і аудиторією.

У контексті платформеної культури сучасні комунікації функціонують у межах цифрових екосистем, що поєднують контент, користувача та алгоритмічні механізми його персоналізації (van Dijck, 2018; Srnicek, 2017). Як зазначає Henry Jenkins, аудиторія стає активним учасником медіапроцесу, що зумовлює зміну логіки рекламної комунікації від інформування до взаємодії (Jenkins, 2006).

Показовим прикладом такої трансформації є інтерактивний мобільний продукт Vidzeme University of Applied Sciences (Латвія) «Kurš augtu esi?» («Яка ти рослина?»), що реалізовано у форматі гейміфікованого тесту. Проект орієнтований на мобільного користувача та передбачає коротку інтерактивну взаємодію, під час якої учасник відповідає на запитання, що моделюють його поведінкові та ціннісні характеристики.

З формального погляду, продукт поєднує елементи аудіовізуальної комунікації, дизайну інтерфейсу та наративної структури. Візуальна стилістика базується на метафорі рослинного світу, де різні типи рослин репрезентують освітні траєкторії. Домінування зеленої кольорової гами, використання природних текстур та органічних форм формують асоціативний ряд, пов'язаний із розвитком, зростанням та індивідуальністю. Інтерфейсні рішення вирізняються простотою, іконічністю та орієнтацією на швидке інтуїтивне сприйняття, що відповідає принципам користувацького досвіду (Norman, 2013).

З погляду рекламної функції, даний продукт реалізує модель непрямой комунікації, де просування освітніх програм здійснюється через механізм самопізнання користувача, що відповідає сучасним тенденціям цифрового маркетингу (Kotler et al., 2017). У процесі взаємодії абітурієнт не отримує прямого заклик до вступу, натомість формується емоційний зв'язок із брендом університету через персоналізований досвід. Таким чином, реклама набуває рис інтерактивного сторітелінгу, у якому користувач виступає співтворцем власного «сюжету».

Отже, інтерактивні мобільні застосунки постають як нова форма аудіовізуальної реклами закладів вищої освіти, що поєднує естетичний образ, гейміфікацію та персоналізовану взаємодію. У цьому контексті штучний інтелект виступає своєрідним механізмом адаптації рекламного повідомлення до індивідуальних характеристик аудиторії, що відкриває нові перспективи для розвитку освітнього маркетингу.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що штучний інтелект виступає одним із ключових чинників трансформації аудіовізуальної реклами закладів вищої освіти, змінюючи інструментарій створення контенту, а також природу комунікації між брендом і аудиторією. Доведено, що інтеграція алгоритмічних технологій у рекламні практики ЗВО сприяє формуванню так званої «алгоритмічної ідентичності», у межах якої візуальна мова бренду конструюється на перетині людської творчості та машинної обробки даних. У цьому контексті реклама набуває рис синкретичного аудіовізуального твору, що поєднує елементи кінематографа, дизайну, музики та цифрового мистецтва. Водночас встановлено, що сучасна реклама ЗВО виходить за межі традиційних форматів відеоролика та трансформується в інтерактивні цифрові середовища, у яких користувач стає активним учасником комунікаційного процесу. На прикладі гейміфікованого мобільного продукту Vidzeme University of Applied

Sciences (Латвія) продемонстровано, що аудіовізуальна реклама може функціонувати як персоналізований досвід, у якому поєднуються естетика образу, наратив та інтерфейсна взаємодія. З'ясовано, що використання інтерактивних форматів сприяє формуванню емоційного зв'язку між абітурієнтом і брендом університету, трансформуючи рекламне повідомлення у форму самопізнання та індивідуалізованого сторітелінгу. Таким чином, реклама ЗВО переходить від моделі інформування до моделі залу-

чення та співтворчості. Отже, штучний інтелект у поєднанні з інтерактивними технологіями відкриває нові перспективи розвитку аудіовізуальної реклами у сфері вищої освіти, формуючи нову мову комунікації, що базується на персоналізації, гейміфікації та естетиці цифрового досвіду. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням етичних аспектів використання ШІ та аналізом впливу інтерактивних медіа на формування культурних і освітніх цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гарафонов О., Дерев'яно Д., Яценко І. Трансформація художніх засобів у цифровізованому глобальному світі // Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство : тези доп. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 23–24 берез. 2022 р.). Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2022. Ч. 1. С. 131–133. URL: https://kuk.edu.ua/wp-content/uploads/2022/06/konfer_2022_part1.pdf
2. Соломатова В. Специфіка аудіовізуального дискурсу в дигітальній культурі // Питання культурології. 2019. Вип. 35. С. 68–76. DOI: 10.31866/2410-1311.35.2019.188787 <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188787>
3. Циховська Е. Роль ASMR-тренда у виробництві реклами брендів // Актуальні питання масової комунікації. 2021. № 30. С. 60–76. DOI: <https://doi.org/10.17721/2312-5160.2021.30.60-76>
4. Boden M. AI: Its Nature and Future. Oxford : Oxford University Press, 2016. 176 p. https://www.yakaboo.ua/ua/ai-its-nature-and-future.html?srsltid=AfmBOorCcav2rxuJoDrZr_ITsq7vr_b06WvhKztutbezviVEOIk2g_Ju
5. Davenport T. H., Mittal N. All-in on AI: How Smart Companies Win Big with Artificial Intelligence. Boston : Harvard Business Review Press, 2023. 224 p. https://doi.org/10.1007/978-3-030-16667-0_3
6. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : New York University Press, 2006. 308 p. <https://books.google.com.ua/books?id=RIRVNikT06YC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
7. Kapferer J.-N. The New Strategic Brand Management. London : Kogan Page, 2012. 512 p. https://www.academia.edu/12869300/The_New_Strategic_Brand_Management_Jean_Noel_Kapferer_PDF
8. King K. Using Artificial Intelligence in Marketing: How to Harness AI and Maintain the Competitive Edge. London : Kogan Page, 2019. 224 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=0zyEDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false>
9. Kotler P., Kartajaya H., Setiawan I. Marketing 4.0: Moving from Traditional to Digital. Hoboken : Wiley, 2017. 208 p. https://books.google.com.ua/books?id=8_8JvgAACAAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false
10. McCormack, J., Gifford, T. and Hutchings, P. (2019) Autonomy, Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art. In: Ekárt, A., Liapis, A. and Castro Pena, M.L., Eds., Lecture Notes in Computer Science, Springer, 35-50. URL: https://dl.acm.org/doi/10.1007/978-3-030-16667-0_3
11. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw-Hill, 1964. 318 p. <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
12. Norman D. The Design of Everyday Things : revised and expanded edition. New York : Basic Books, 2013. 368 p. <https://dl.icdst.org/pdfs/files4/4bb8d08a9b309df7d86e62ec4056ceef.pdf>
13. Postman N. Teaching as a Conserving Activity. New York : Delacorte Press, 1979. 244 p. <https://neilpostman.org/books/teaching-as-a-conserving-activity.html>
14. Srnicek N. Platform Capitalism. Cambridge : Polity Press, 2017. 140 p. <https://download.e-bookshelf.de/download/0010/7998/23/L-G-0010799823-0026321346.pdf>
15. van Dijck J., Poell T., de Waal M. The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford : Oxford University Press, 2018. 240 p. https://www.researchgate.net/publication/331943539_Van_Dijk_Poell_and_de_Wall_The_Platform_Society_Public_Values_in_a_Connective_World_2018
16. Williams R. Advertising: The Magic System // Problems in Materialism and Culture. London : Verso, 1980. P. 170–195. <https://archive.org/details/problemsinmateri0000will>

REFERENCES

1. Harafova O., Derevianko D. & Yashchenko I. (2022) Transformatsiia khudozhnikh zasobiv u tsyfrovizovanomu hlobalnomu sviti. [Transformation of artistic means in a digitalized global world] Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo: tezy dop. Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv, KNUKiM, 1, 131–133. [in Ukrainian]. URL: https://kuk.edu.ua/wp-content/uploads/2022/06/konfer_2022_part1.pdf
2. Solomatova V. (2019) Spetsyfika audiovizualnoho dyskursu v dyhitalnii kulturi. [Specificity of audiovisual discourse in digital culture] Pytannia kulturolohi, 35, 68–76. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188787>
3. Tsykhovska E. (2021) Rol ASMR-trenda u vyrobnytstvi reklamy brendiv. [The role of the ASMR trend in the production of brand advertising] Aktualni pytannia masovoi komunikatsii, 30, 60–76. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.17721/2312-5160.2021.30.60-76>

4. Boden M. (2016) AI: Its Nature and Future. Oxford : Oxford University Press. 176 p. https://www.yakaboo.ua/ua/ai-its-nature-and-future.html?srsId=AfmBOorCcav2rxuJoDrZr_ITsq7vr_b06WvhKztutbezyiVEOlK2g_Ju
5. Davenport T. H., Mittal N. (2023) All-in on AI: How Smart Companies Win Big with Artificial Intelligence. Boston : Harvard Business Review Press. 224 p. https://doi.org/10.1007/978-3-030-16667-0_3
6. Jenkins H. (2006) Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : New York University Press. 308 p. <https://books.google.com.ua/books?id=RlRVNikT06YC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
7. Kapferer J.-N. (2012) The New Strategic Brand Management. London : Kogan Page. 512 p. https://www.academia.edu/12869300/The_New_Strategic_Brand_Management_Jean_Noel_Kapferer_PDF_
8. King K. (2019) Using Artificial Intelligence in Marketing: How to Harness AI and Maintain the Competitive Edge. London : Kogan Page. 224 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=0zyEDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false>
9. Kotler P., Kartajaya H., Setiawan I. (2017) Marketing 4.0: Moving from Traditional to Digital. Hoboken : Wiley. 208 p. https://books.google.com.ua/books?id=8_8JvgAACAAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false
10. McCormack J., Gifford T., Hutchings P. (2019) Autonomy, Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art. Lecture Notes in Computer Science. Cham : Springer. pp. 35–50. URL: https://dl.acm.org/doi/10.1007/978-3-030-16667-0_3
11. McLuhan M. (1964) Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw-Hill. 318 p. <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
12. Norman D. (2013) The Design of Everyday Things: revised and expanded edition. New York : Basic Books. 368 p. <https://dl.icdst.org/pdfs/files4/4bb8d08a9b309df7d86e62ec4056ceef.pdf>
13. Postman N. (1979) Teaching as a Conserving Activity. New York : Delacorte Press. 244 p. <https://neilpostman.org/books/teaching-as-a-conserving-activity.html>
14. Srnicek N. (2017) Platform Capitalism. Cambridge : Polity Press. 140 p. <https://download.e-bookshelf.de/download/0010/7998/23/L-G-0010799823-0026321346.pdf>
15. van Dijck J., Poell T., de Waal M. (2018) The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford : Oxford University Press. 240 p. https://www.researchgate.net/publication/331943539_Van_Dijk_Poell_and_de_Wall_The_Platform_Society_Public_Values_in_a_Connective_World_2018
16. Williams R. (1980) Advertising: The Magic System // Problems in Materialism and Culture. London : Verso. pp. 170–195. <https://archive.org/details/problemsinmateri0000will>

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Інеса БЕРЕНБЕЙН,*orcid.org/0000-0002-3949-1201*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) *i.berenbein@kubg.edu.ua*

ДИТЯЧИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ПРОЛІСКИ» ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ ОСТАННЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ

Розглянуто особливості втілення дитячої тематики в творчості В.Костенка. Визначено жанрово-інтонаційні джерела дитячої образності в камерно-інструментальній, оперній, вокальній і фортеп'яній творчості митця (Третій струнний квартет, опера «Сава Чалий», вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», фортеп'яний цикл «50 фортеп'яних п'єс для перших років навчання «Проліски»). Аргументовано часову атрибуцію створення дитячого фортеп'янного циклу «Проліски» на підставі рукописних епістолярних джерел. Розкрито драматургічну роль українського дитячого народно-пісенного фольклору у створенні різних градацій ліричної, епічної, трагічної, етико-філософської образності. Розкрито роль жанру колискової в трагічному усвідомленні життя. Виявлено жанрово-стильовий контекст творчості 1940-1950 років. Наголошено на значенні симфонічної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної, фортеп'яної, хорової творчості в процесі індивідуального-стильового синтезу творчості останнього десятиліття. Охарактеризовано структурні особливості фортеп'янного циклу «Проліски» та його методологічно-педагогічне значення. Розкрито особливості втілення ідеї поступового засвоєння в процесі навчання основ ритміки, гармонії, поліфонії, музичної форми, розуміння типів фактури, ладо-тонального мислення, модуляційної техніки. Наголошено на об'єднанні в структурі фортеп'янного циклу теоретичного і практичного аспекту навчання гри на фортеп'яно. Акцентовано на значенні системного формування дуєтного мислення, поліфонічного слуху, розвитку гармонічного слуху і ладової релятивності. Окремо наголошено на значенні настроєвої і жанрової мініатюри у формуванні образно-інтонаційного мислення початків. Констатовано значення дитячого фортеп'янного циклу як закономірного явища жанрово-інтонаційного та етико-філософського синтезу життя і творчості В.Костенка. Виявлено особливий структурний феномен дитячого фортеп'янного циклу «Проліски», який має ознаки універсального етико-філософського тексту («Пори року»), що переконує в цілісності процесу життєтворчості В.Костенка в осмисленні ідеї життя як етичного сходження до вершин самовдосконалення і створення власного ціннісного універсуму.

Ключові слова: фортеп'яний цикл «Проліски», Валентин Костенко, жанрово-інтонаційний синтез.

Inesa BERENBEIN,*orcid.org/0000-0002-3949-1201*

Candidate of Art History,

Associate Professor of the Department of Instrumental and Performing Arts

Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko

(Kyiv, Ukraine) *i.berenbein@kubg.edu.ua*

VALENTIN KOSTENKO'S CHILDREN'S PIANO CYCLE "SNOWDROPS" IN THE CONTEXT OF THE GENRE AND STYLISTIC SYNTHESIS OF THE LAST DECADE

The paper examines the distinctive features of the portrayal of children's themes in V. Kostenko's work. The genre and intonational sources of children's imagery in the artist's chamber-instrumental, operatic, vocal and piano works are identified (Third String Quartet, the opera 'Sava Chalyi', the vocal cycle '12 Solo Songs to Poems by Lesya Ukrainka', the piano cycle '50 Piano Pieces for the Early Years of Study "Snowdrops"'). The chronological attribution of the creation of the children's piano cycle 'Snowdrops' is substantiated on the basis of handwritten epistolary sources. The dramaturgical role of Ukrainian children's folk song folklore in the creation of various gradations of lyrical, epic, tragic, and ethical-philosophical imagery is revealed. The role of the lullaby genre in the tragic realisation of life is revealed. The genre and stylistic context of his work from the 1940s to the 1950s is identified. The significance of symphonic, chamber-instrumental, chamber-vocal, piano and choral works in the process of individual stylistic synthesis in the last decade is emphasised. The structural features of the piano cycle 'Snowdrops' and its methodological and pedagogical significance are characterised. The features of implementing the idea of gradual assimilation in the process of teaching the basics

of rhythm, harmony, polyphony, musical form, understanding of texture types, modal-tonal thinking and modulation technique are revealed. The paper emphasises the integration of theoretical and practical aspects of piano instruction within the structure of the piano cycle. It highlights the importance of systematically developing duet thinking, polyphonic aural skills, harmonic aural skills and modal relativity. Particular emphasis is placed on the importance of mood-based and genre-based miniatures in the formation of beginners' figurative-intonational thinking. The significance of the children's piano cycle is noted as a natural phenomenon of the genre-intonational and ethical-philosophical synthesis of V. Kostenko's life and work. A distinctive structural phenomenon has been identified in the children's piano cycle 'Snowdrops', which bears the hallmarks of a universal ethical-philosophical text ('The Seasons'), which confirms the integrity of V. Kostenko's life-creative process in his interpretation of life as an ethical ascent to the heights of self-improvement and the creation of his own value-based universe.

Ke ywords: piano cycle 'Snowdrops', Valentin Kostenko, genre-intonational synthesis.

Постановка проблеми обумовлюється масштабом творчої особистості митця. В.Костенко був одним з яскравих представників генерації українських митців 1920-1930 і зазнав трагічної долі багатьох з них. Репресований в часи сталінщини, В.Костенко надовго був вилучений з українського мистецького процесу. Лише після реабілітації у 1993 році його рукописи, творчі матеріали, епістолярій, що зберігались в різних державних і приватних архівах стали відкриті для дослідження. Різновекторність і універсалізм його мистецького пошуку в царині композиторської творчості, музичної критики, філософії, громадської діяльності, досі не набули пріоритетного значення для науковців. Хоча зацікавленість мистецтвознавців творчістю В. Костенка починає відроджуватися в мистецьких проектах, доповідях на конференціях. Дослідження творчої спадщини митця є міждисциплінарним за своїми напрямками і кореспондує з актуальними запитами історичного музикознавства в напрямку цілісного осмислення історії української культури ХХ століття в повноті і багатоаспектності творчих явищ. Осмислення одного з останніх творів митця, дитячого фортепіанного циклу «Проліски» в контексті звернення В. Костенка до дитячої тематики в камерно-інструментальній і оперній творчості та жанрово-стильового синтезу останнього десятиліття відкриває нові ракурси осмислення ідеї життя і творчості митця, дозволяє відкрити нові сенси в повноті його творчої самореалізації, осмислити нові грані його творчої постаті.

Аналіз досліджень. Серед останніх публікацій найбільш ґрунтовно творчість Валентина Костенка досліджена в дисертації, накових статтях і монографії Інеси Беренбейн (Беренбейн, 2011, 2024). Фортепіанний цикл «Проліски» лише згадується в жанрово-стилістичному контексті творчості останнього десятиліття, але детально не аналізується. Також цей цикл не розглядається в жодному з досліджень української фортепіанної музики для дітей. Рукопис твору зберігається в ЦДАМЛМ України (Костенко, «Проліски»)

Мета дослідження формулюється як намір проаналізувати особливості звернення В. Костенка до дитячої тематики як динамічний жанрово-стилістичний процес і його узагальнення в дитячому фортепіанному циклі «Проліски» на матеріалі авторських рукописів.

Виклад основного матеріалу. Дитяча тематика є особливою гранню творчої особистості В. Костенка, де музично-естетичне і біографічне відлунують різними фарбами і відтінками світла і тіні, життя і смерті. Дати написання деяких камерно-інструментальних, оперних творів виявляють прихований біографічний контекст. Осмислюючи причини внутрішнього трагізму творчості В.Костенка кінця 1930-1940 років відповідь знаходимо не тільки в загально-суспільних кризових явищах. До цього додалися й обставини особистого життя. Переплетення «зовнішнього» і «внутрішнього» – загальна суспільна катастрофа і смерть маленької доньки Світлани (1931-1934), якій судилося прожити на світі трохи більше трьох років, загибель старшого сина Віктора (1922-1941) – співпали у творчій біографії композитора цього періоду.

Третій струнний квартет (1934) – один з найліричніших творів митця (Костенко, 3 квартет). Його музична тканина виростає з дитячої ігрової пісні (лічилки-дражнілки), а філософсько-елегійний ракурс осмислення життя відтіняється емоційно багатою і, водночас, тендітною образністю дитячого світу. Переосмислена через дитячий ігровий фольклор (різного роду лічилки, дражнілки, перекликання звірят тощо) трихордова інтонація складає інтонаційне зерно твору. На його основі вибудовується різнопланова образно-інтонаційна сфера квартету. Лірико-епічне начало вступу тут збагачується ігровою образністю І-ї частини, думно-монологічною патетикою II-ї частини, синтезується в ігровій моториці III-ї частині. Саме тут через ігровий, ритмічно-пульсуючий рух теми стверджується епічна ідея квартету.

Намічений у Третьому квартеті більш опосередкований зв'язок з фольклором випереджає осмислення фольклору складовою частиною сво-

ерідної полістилістичної мови (5-й, 6-й, 8-й квартети, струнне тріо).

Водночас, нове контекстне усвідомлення дитячого ігрового фольклору передвіщає появу загострено-скерцозної образності у П'ятому квартеті та струнному тріо.

Нові індивідуально-стильові тенденції виявились і в переосмисленні драматургії сонатно-симфонічного циклу. При збереженні традиційної класичної структури романтично-поемні тенденції зсередины ускладнюють класичну форму твору, насичуючи його епізодами філософської лірики».

На відміну від Третього струнного квартету, де дитячий фольклор є носієм світлих життєдайних образів, в опері «Сава Чалий» (1937) через трансформацію колискової пісні осмислюється трагічне (Костенко, «Сава Чалий»).

Зокрема, передчуття трагічної розв'язки втілюється через символіку колискової пісні «Ходить сон по вулочці», яка звучить в VII-й картині опери у тональності *b moll*. Тут ладотональна сфера *b moll* значно драматизована завдяки застосуванню зменшених септакордів, загострено хроматичних звукосполучень. Через трансформацію колискової автор досягає руйнації образу самого життя. Це було якісно новим для В.Костенка семантичним осмисленням фольклорних джерел творчості. Тема колискової «Ходить сон по вулочці» відіграє важливу драматургічну роль в наступних творах митця. Зокрема, у 7-му квартеті вона стає носієм ідеї цілісності життя і смерті (ідея Всеєдності).

Роль жанру колискової в трагічному усвідомленні життя реалізується і в синкретичному тексті вокального циклу «12 солоспівів на вірші Лесі Українки» (1949-1950) через осмислення поетичної метафори (Костенко, 12 солоспівів). Саме з поетичними означеннями життя-долі – ясна чи темная, таємная, тяжка годинонька, гірка хвилинонька, жить – сльози лить – пов'язані нові градації музичного часпростору – міжчасся колискової «Місяць ясенесенький...» (Беренбейн, 2024) Творчість останніх двох десятиліть співпала з найбільш драматичним періодом життя В.Костенка. З них п'ять років припали на воєнний час і шість – на табори ГУЛАГ'у. Проте музика цього періоду позначена найбільшою врівноваженістю мислення. Ідейний модус творчості характеризується мудрим прийняттям особистої долі і ствердженням життя в його найвищому етичному значенні. Лірика та епос, залишаючись основними в творчості митця, набувають нового звучання через монологічно-філософську рефлексію, скорботно-протестну образність і трагізм.

Жанровий контекст творчості цих років характеризується зосередженням на симфоніч-

ній (поема «Тайга»), камерно-інструментальній (струнне та фортепіанне тріо, три струнних квартети), камерно-вокальній («12 солоспівів на вірші Л. Українки»), фортепіанній («Проліски») та хорovій творчості.

Фортепіанний цикл «Проліски» (в автографі – «50 фортепіанних п'єс для перших років навчання «Проліски», Харків, без дати) був написаний в останнє десятиліття життя митця. Датування 1950-1956 визначається на підставі листування В. Костенка з В. Довженком, яке містить власноручний список творів, коротку автобіографію (Костенко, 1996: 151-153). Вартий уваги і лист від 30 жовтня 1956 (Костенко, 1996: 141, 142), де В. Костенко просить В. Довженка підтримати видання його творів, згадуючи останні свої твори – солоспів на вірші Лесі Українки (1949-1950), «а головне – «Проліски», 50 п'єс для ф-п в систематично-методичному порядку прогресуючої трудности для перших 4 років навчання на цьому інструменті (з аплікатурою). Над «Пролісками» я працював кілька років. Якщо єдиний примірник їх важко було б мені переписати (та й важко й просунути), то все ж можна було б узяти звідти хоча б кілька номерів». Найбільш ймовірно, композитор розпочав роботу над циклом протягом кількох місяців перебування в Харкові до арешту 15 червня 1950, а завершив після звільнення по амністії 18 травня 1956. На момент листування з В. Довженком ще не були написані два останні твори – симфонічна картина «Тайга» (1956) і Восьмий струнний квартет (1957), тому вони не згадуються в листуванні. Попри намагання В. Довженка і Л. Архимович порушити питання щодо друку «Пролісків» та відновлення на театральній сцені оперних творів В. Костенка, творчість митця була під забороною до 1993. Не зважаючи на заборону зусиллями В. Довженка (Довженко, 1957) і Л. Архимович (Архимович, 1968) квартетна і оперна творчість митця була вписана в історію української музики.

Написання фортепіанного дитячого циклу в контексті всієї творчості митця було не випадковим, радше закономірним явищем в процесі узагальнення і стильового синтезу останнього десятиліття. Пошук ідеалу краси і цілісності через звернення до українського пісенного та інструментального фольклору, жанрових форм класичного мистецтва, барокової і романтичної культури був для В. Костенка втіленням основної ідеї його життя і творчості – індивідуального духовного служіння з екзистенційним пошуком онтологічного смислу, заглибленістю у внутрішній світ, пізнанням внутрішнього Бога, розумінням шляху як долі, що мандрує між горним і дольним.

Набуття нового досвіду вчителювання в різних навчальних закладах Станіслава 1945-1950, ймовірно стало додатковим імпульсом до написання збірки фортепіанних п'єс для початківців.

За структурою цикл умовно можна поділити на 4 розділи, що втілювали ідею поступового оволодіння учнем основами ритміки, гармонії, поліфонії, музичної форми, розуміння типів фактури, ладо-тонального мислення, модуляційної техніки. По суті, цикл об'єднував теоретичні і практичні завдання в системно-методологічній послідовності від простого до складного:

1-15 – короткі 8-тактні вправи на 1 період, де поступово вводилися нові тривалості, починаючи від унісонів цілими нотами до гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури з диференціацією правої і лівої руки, введення фігуративного альбертієвого басу. Такі коротенькі прості вправи спрямовані на системне формування дуєтного мислення, поліфонічного слуху, координації правої і лівої руки в паралельному і протилежному русі терціями, децимами, секстами, септімами, розвиток гармонічного слуху і ладової релятивності як стійкості – нестійкості. І головне – все в одній тональності До мажор; **16-31** – п'єси націлені на формування асоціативно-програмного мислення через звернення до настроєвої образності («Ясний день», «Сопілка грає», «Сумна пісенька», «Українська пісня», «Хлопчачий танок», «Тихий вечір», «Дівчачий танок», «Скарга», «Роздум'я», «Гімнатишна вправа» тощо). Відповідно до настроєвого фактору розширюється і ладо-тональна семантика, з'являються тридольні і складні дводольні (6/8, 4/4) метри, авторські ремарки в тексті (темп, характер, фразувальні ліги), нові типи фактури (хорал в п'єсі «Орган грає»), збагачується мелодичне і ладо-гармонічне мислення (секвентні звороти, модуляції і відхилення, хроматичні інтервали, каданси з подвійною домінантою), ускладнюється драматургічне мислення (проста 3-частинна форма); **32-45** – основна увага зосереджується на вивченні жанрових п'єс (марш, баркарола, мазурка, менует, серенада, вальс, ноктюрн, полонез, дует, прелюд, українська дума, пісня без слів). Ладо-тональний план ускладнюється зануреннями в тональності далекого ступеня спорідненості, де тональність набуває колористично-настроєвого значення. Типовою формою є проста тричастинна з варіативною репризою, вступом і кодою. В мелодичній і ладо-гармонічній сфері яскраво виявляється нео-романтична естетика з притаманними для мислення В. Костенка хроматизованою авторською мовою, орієнтуванням на

фольклорні мотиви («Українська дума»), монологічно-скорботну образність («Прелюд»), картинно-зображувальну програмність («Лісовий струмок»).

П'ять останніх п'єс – цикл «Пори року», свого роду цикл в циклі, що в контексті індивідуально-стильового синтезу творчості митця може трактуватися як універсальний етико-філософський текст, що узагальнює діалектику життя в її стадійності, циклічності і плинності. Особливий ладо-тональний ракурс останніх п'яти п'єс стверджує одну з авторських констант композитора, що міститься в діалектиці (*c moll* – *C Dur*) і відповідає етапу завершення, спокою, внутрішньої зосередженості і вічності (тому і дві зими: «Зима. Ввечері» *c moll*, «Зима. Сонячний день» *C Dur*).

Осмислення генезису індивідуально-стильових тенденцій творчості митця дозволяє виявити характерну для В.Костенка тональну семантику *C Dur* (струнне тріо, 5-й струнний квартет). Така ж логіка тонального синтезу (*c moll* – *C Dur*) творчості В.Костенка яскраво виявляється у ладо-тональній сфері двох останніх творів – симфонічної картини «Тайга» і 8-го струнного квартету. Йдеться про *суттєвий тонально-діалектичний модус мислення композитора у ствердженні ідеї життя*.

Висновки. Результативність дослідження полягає у виявленні особливостей звернення В. Костенка до дитячої тематики як динамічного жанрово-стилістичного процесу. Здійснений аналіз дає підстави констатувати, що дитяча тематика є особливою гранню творчої особистості В. Костенка, де музично-естетичне і біографічне відлунують різними фарбами і відтінками ліричного, трагічного, етико-філософського. Усвідомлення особливостей звернення В. Костенка до дитячої тематики виходить з розуміння драматургічної ролі дитячого жанрово-інтонаційного контексту в камерно-інструментальній, оперній, камерно-вокальній і фортепіанній творчості через переосмислення народно-пісенних фольклорних джерел і жанрових форм європейської музичної культури. Як певний етап жанрово-стильового узагальнення фортепіанний цикл для дітей «Проліски» акумулює в своїй структурі поряд з системно-методологічним аспектом особливий структурний феномен, який має ознаки універсального етико-філософського тексту («Пори року»), що переконує в цілісності процесу життєтворчості В. Костенка в осмисленні ідеї життя як етичного сходження до вершин самовдосконалення і створення власного ціннісного універсуму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л.Б. Позитивний герой в опері. Проблеми української радянської музики. Київ. 1968. Вип. 1. С. 71-80.
2. Беренбейн І. С. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини XX століття: історіографічний, світоглядний, стилістичний аспекти : дис.... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 316 с.
3. Беренбейн Інса. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини XX століття : монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2024. 268 с.
4. Беренбейн Інса. Метафоричний світ поезії Лесі Українки в вокальній творчості Валентина Костенка. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. 2024. Вип. 74. С. 51-55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-6>
5. Довженко В.Д. Нариси з історії української радянської музики: У 2 ч. Київ. 1957. Ч. 1. 237 с.
6. Костенко Валентин. Музикознавчі праці, статті, матеріали / Передм., упорядк., прим. І.С.Беренбейн. Київ: Центрмузінформ, 1996. 183 с.
7. Костенко В. Струнний квартет №3. Партитура. 10 Арк. Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 2, од. зб. 18.
8. Костенко В. Опера «Сава Чалий». Клавир. 191 Арк. Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 2, од. зб. 7-8.
9. Костенко В. «12 солоспівів на вірші Лесі Українки». Партитура. 19 Арк. Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф.328, оп.2, од.зб.32-33.
10. Костенко В. 50 фортепіанних п'єс для перших років навчання «Проліски». Клавир. 33 Арк. Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 2, од. зб. 30.

REFERENCES

1. Arkhymovych L.B. (1968) Pozytyvnyi heroi v operi. [Positive heroes in opera] Problemy ukrainskoi radianskoi muzyky. Kyiv, 1. 71-80. [in Ukrainian].
2. Berenbein I. S. (2011) Postat Valentyna Kostenka v ukrainskii muzychnii kulturi pershoi polovyny XX stolittia: istoriografichni, svitohliadni, stylistichni aspekty [The figure of Valentin Kostenko in Ukrainian musical culture in the first half of the 20th century: historiographical, worldview, and stylistic aspects]: dys.... kand. mystetstvosnav. : 17.00.03. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 316. [in Ukrainian].
3. Berenbein Inesa (2024). Postat Valentyna Kostenka v ukrainskii muzychnii kulturi pershoi polovyny XX stolittia [The figure of Valentin Kostenko in Ukrainian musical culture of the first half of the 20th century]: monohrafiia. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M.M., 268. [in Ukrainian].
4. Berenbein Inesa (2024). Metaforychnyi svit poezii Lesi Ukrainky v vokalnii tvorchosti Valentyna Kostenka [The metaphorical world of Lesya Ukrainka's poetry in the vocal works of Valentyn Kostenko]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Drohobych, 74. 51-55. [in Ukrainian].
5. Dovzhenko V.D. (1957) Narysy z istorii ukrainskoi radianskoi muzyky [Essays on the history of Ukrainian Soviet music]: U 2ch. Kyiv. Ch.1. 237. [in Ukrainian].
6. Kostenko Valentyn (1996). Muzykovedchyi pratsi, statti, materialy [Musicological works, articles, and materials] / Peredm., uporiadk., prym. I.S.Berenbein. Kyiv: Tsentr muzinform., 183 s.
7. Kostenko V. Strunnyi kvartet №3. Partytura. 10 Ark. Avtohrاف [String Quartet No. 3. Full score. 10 pages. Autograph] Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 328, op. 2, od. zb. 18.
8. Kostenko V. Opera «Sava Chalyi». Klavir. 191 Ark. Avtohrاف [The opera 'Sava Chaly'. Score. 191 pages. Autograph] Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 328, op. 2, od. zb. 7-8.
9. Kostenko V. «12 solospiviv na virshi Lesi Ukrainky». Partytura. 19 Ark. Avtohrاف [‘12 Solo Songs to Poems by Lesya Ukrainka’. Score. 19 pages. Autograph] Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 328, op. 2, od. zb. 32-33.
10. Kostenko V. 50 fortepiannykh pies dlia pershykh rokiv navchannia «Prolisky». Klavir. 33 Ark. Avtohrاف [50 piano pieces for beginners, ‘Snowdrops’. Piano score. 33 pages. Autograph] Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. F. 328, op. 2, od. zb. 30.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 78.071.2+785.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-11>

Олександра БЕРЕСТОВСЬКА,

orcid.org/0000-0002-4736-5352

доктор філософії з музичного мистецтва,

заступник директора

Навчально-наукового інституту з наукової діяльності Комунального закладу вищої освіти

«Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради»

(Дніпро, Україна) *alexandrab417@gmail.com*

НЕВЕРБАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОДІЇ У СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ БРАНДЕНБУРЗЬКИХ КОНЦЕРТІВ Й. С. БАХА

Інтерес до автентичного відтворення музичних творів із застосуванням історичного інструментарію та врахуванням виконавських традицій невинно набирає обертів. Окрім цього, ансамблеве та оркестрове музикування додатково вибирає в себе специфічні та відмінні від сучасних способів взаємодії керівника-лідера із колективом.

Метою роботи стало визначення ключових засобів невербальної комунікації одноосібного диригента чи керівника-лідера для автентичного виконання барокової музики на прикладі Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха. У статті досліджуються основні засоби комунікаційної взаємодії диригента чи керівника-лідера у сучасних виконавських інтерпретаціях творів барокової доби. Їхній аналіз було здійснено на відеоприкладах циклу Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха, що міцно закріпилися у репертуарі оркестрів барокового спрямування та сучасних академічних колективах. Різноманіття добраних записів виконання різними колективами обґрунтовано пошуком інтерпретаційних особливостей взаємодії керівниками-лідерами та диригентами з іншими учасниками оркестру.

Під час вивчення записів було враховано зростання професійного рівня музикантів-оркестрантів, що призвело до обґрунтування якісних змін щодо зменшення видимості невербальних знаків керівника. Здійснено аналіз розміщення оркестрантів на сценічному майданчику та проведено порівняння із автентичними свідченнями, що були зафіксовані виконавцями і теоретиками XVIII–XIX століть.

З'ясовано, що виконавство та інтерпретація творів попередніх культурно-історичних епох вимагає під час комунікації диригента із музичним колективом на концертному виступі дотримання кореляції між використаними засобами невербальної взаємодії та культурою історично складеного виконавства. Таким чином, в результаті дослідження виокремлено ключові засоби взаємодії, що однаково можуть застосовуватися диригентом, який стоїть перед оркестром, лідером (першим скрипалем чи клавесиністом) чи, можливо, традицією подвійного керівництва. Отже, зоровий контакт, ясність афтактів до початку та завершення звучання, вираз обличчя і міміка, метафоричні рухи руками чи смичком – все це стало майже непомітними для відвідувачів концертів способами та методами комунікації між усіма учасниками оркестру.

Ключові слова: невербальні засоби комунікації, диригент, керівник-лідер (перший скрипаль чи клавесиніст), оркестр, виконавський стиль, культурно-історична епоха бароко, Бранденбурзькі концерти Й. С. Баха.

Oleksandra BERESTOVSKA,

orcid.org/0000-0002-4736-5352

PhD in Musical Art,

Deputy Director for Research

Educational and Scientific Institute of Communal Institution of Higher Education

„Dnipro Academy of Music” of Dnipropetrovsk Regional Council”

(Dnipro, Ukraine) *alexandrab417@gmail.com*

NONVERBAL MECHANISMS OF INTERACTION IN CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF J. S. BACH'S BRANDENBURG CONCERTOS

Interest in the authentic performance of musical works using historical instruments and taking into account performance traditions is steadily growing. In addition, ensemble and orchestral music-making involves specific ways in which the conductor or leader interacts with the group that differ from modern approaches.

The aim of this study is to identify the key means of nonverbal communication used by a solo conductor or ensemble leader for the authentic performance of Baroque music, using J. S. Bach's Brandenburg Concertos as an example. This article examines the primary means of communicative interaction employed by the conductor or leader in contemporary performances of Baroque-era works. Their analysis was conducted using video examples from the cycle of J. S. Bach's Brandenburg Concertos, which have become firmly established in the repertoire of Baroque-oriented orchestras and contemporary academic ensembles. The variety of selected performance recordings by different ensembles was justified by the search for interpretive features of the interaction between conductors and other orchestra members.

During the study of the recordings, the growth in the professional level of the orchestra musicians was taken into account, which led to the identification of qualitative changes regarding the reduced visibility of the conductor's nonverbal cues. An analysis of the placement of orchestra members on the stage was conducted, and a comparison was made with authentic accounts recorded by performers and theorists of the 18th–19th centuries.

It was found that the performance and interpretation of works from previous cultural-historical eras require, during the conductor's communication with the musical ensemble at a concert performance, adherence to a correlation between the means of nonverbal interaction used and the culture of historically established performance practice. Thus, the research identified key means of interaction that can be equally applied by a conductor standing before an orchestra, a leader (first violinist or harpsichordist), or, possibly, a tradition of dual leadership. Therefore, eye contact, the clarity of upbeats before the start and end of a phrase, facial expressions and gestures, and metaphorical movements of the hands or bow—all of these have become almost imperceptible to concertgoers as means and methods of communication among all members of the orchestra.

Key words: *nonverbal means of communication, conductor, leader (first violinist or harpsichordist), orchestra, performance style, the Baroque cultural-historical era, J. S. Bach's Brandenburg Concertos.*

Постановка проблеми. Академічне мистецтво протягом тривалого часу займало вагому роль у соціальному житті людей. У період XVII–XVIII століть придворні музичні колективи були невід'ємною частиною світського дозвілля. Саме тоді незамінною персоною стає капельмейстер, який уособлював у собі цілу низку сучасних професій. До його обов'язків входили зокрема добір виконавців, проведення колективних репетицій та індивідуальних занять щодо поліпшення виконавської майстерності інструменталістів і вокалістів, написання музичних творів із врахуванням виконавського рівня і складу колективу, добір репертуару відповідно до уподобань знаті чи приуроченості певним подіям, а також безпосередньо керівництво колективом під час концертних виступів.

Врахування історичного контексту в процесі вивчення та подальшої практичної діяльності диригента було і залишається обов'язковим. Нині, коли мистецтво керування музичними колективами повністю сформувалося, залишається важливим розуміння та диференціація переваги кожного засобу та методу взаємодій у контексті роботи над творами різних культурно-історичних епох, що демонструють багато провідних колективів.

Аналіз досліджень. Питання музичної комунікації почало активно вивчатися музикознавцями на початку XXI століття, не оминувши увагою діяльність диригентів різних фахових напрямів. Важливими для цього дослідження стали праці О. Берегової (Берегова, 2006: 388; Берегова, 2009: 175), яка комплексно дослідила комунікаційний аспект в музичному мистецтві, Г. Макаренка (Макаренко, 2006: 34), який велику увагу приділив взаємозв'язку становлення диригентської професії та історичного розвитку оркестру, О. Берестовської (Берестовська, 2025: 281), у дисертації якої детально вивчається еволюція комунікаційних засобів, в тому числі невербальних, диригентів на етапі становлення їхньої діяльності

як окремої виконавської професії. До питання історичного виконавства зверталися дослідники Ю. Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2017: 180–198), Н. Фоменко (Фоменко, 2021: 17) та Д. Зіппманна (Siepmann, 2011: 112–125). Для здійснення порівняння особливостей історичних пошуків ліпшого розміщення оркестру було проаналізовано трактати виконавців-теоретиків XVIII–XIX століть (Quantz, 1752: 334; Kraus, 1779: 78; Galeazzi, 1817: 247).

Попри звернення дослідників до тематики особливостей комунікації, історичного виконавства та диригентської діяльності, вбачаємо недостатню вивченість поєднання всіх аспектів для аналізу невербальних засобів взаємодії у сучасному виконавстві.

Мета статті – визначення ключових невербальних засобів для автентичного виконання барокової музики за умови керування оркестром в оркестрі (перша скрипка чи клавесин) та одноосібного диригента на прикладі Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з кінця XIX століття формуються канони диригентського мистецтва та вибудовується чітко визначена кореляція між жестами та інтерпретацією музичного твору. Нині, необхідні уміння та навички здобуваються під час навчання у закладах музичної освіти відповідного фахового спрямування, через що мануальна техніка перестає носити хаотичний та непередбачуваний характер.

Жести та рухи диригента беззаперечно є головним та найбільш інформативним каналом комунікації керівника із музичним колективом. Іспанська диригентка *Margarita Lorenzo de Reizábal* (Margarita Lorenzo de Reizábal) зауважує: «Значна частина жестів, що використовуються в диригуванні, є сукупністю перекладів або описів основних аналітичних параметрів, взятих безпосередньо з нотного тексту» (Reizábal, 2019: 8). Попри, на перший погляд, легкість диригентської

діяльності, де в рамках основних метричних схем відбувається «відтворення» партитури за рахунком вчасно наданих аутфактів та зміни амплітуди чи швидкості руху, виникає цілком доцільне питання – чи дійсно це можна вважати інтерпретацією. Певно ні, адже якісне прочитання творів потребує усвідомлення диригентом культурно-історичного підґрунтя та місця мистецтва у житті пересічного громадянина відповідної епохи (Макаренко, 2006: 34; Берестовська, 2025: 281).

Нині, у ХХІ столітті, молодим диригентам доступні всі можливі засоби керування музичним колективом, які століттями кристалізувалися та обиралися на предмет їх найбільшої дієвості та художньої виразності. Втім, інтерпретація творів різних епох змушує виконавця враховувати доречність застосування «сучасної» палітри прийомів чи обмежувати себе автентичними у певному стилі.

Історично поінформоване виконавство є предметом сучасних наукових пошуків та концертних реалізацій, що є доволі популярною світовою тенденцією (Ніколаєвська, 2017: 180–198; Фоменко, 2021: 17). Варто зацентрувати, що не лише виконавська діяльність потребує врахування історичного підґрунтя, адже говорячи про виконання колективних творів необхідно враховувати основну інтерпретуючу роль керівника. Будь-який стиль потребує врахування особливостей інструментарію, доступному на той період, зокрема їхню будову, технічні та динамічні характеристики, темброву наповненість, в тому числі залежно від регістрів тощо. Це сприяє точності у формуванні диригентом динамічного балансу та фактурної насиченості. Також, окремої уваги потребує вивчення місця культури в житті тогочасного суспільства та тонкощів виконавських традицій, що були характерні у період написання музичного твору. Отже, збір та аналіз означених аспектів сприяє кращому усвідомленню композиторського задуму та формуванню власної інтерпретації.

Розглядаючи диригування у контексті історичного виконавства варто зауважити, що нерідко музичні колективи, що спеціалізуються на виконанні творів певної культурно-історичної епохи, часто практикують відповідний тип керування. Говорячи про добу бароко, коли постать диригента ще не була сформована в сучасному розумінні, керівником виступав виконавець на першій скрипці чи basso continue, який додатково був ще й композитором виконуваних творів: «Він [композитор-диригент] був активним виконавцем – своєрідним "першим серед рівних" – який керував своїм оркестром або з місця першого скрипаля, або з клавесина» (Siermann, 2011: 114).

Враховуючи участь керівника-лідера у безпосередньому виконанні, зауважимо, що засоби комунікації були доволі експресивними та перебільшеними, що нерозривно пов'язано із відсутністю можливості постійної взаємодії з музичним колективом. У підтвердження цьому знаходимо відповіді у спогадах сучасників та критиків, які стали зафіксованим свідченням різноплановості використовуваних засобів взаємодії тодішніх керівників із оркестром.

Яскравим прикладом невербальних комунікаційних проявів клавесиніста-керівника є репетиція Й. С. Баха, що збереглася завдяки спогадам сучасника Й. Геснера (Schonberg, 1967: 384). Він із захопленням описує прийоми, яких прибігав композитор-диригент, та знаки, які надавав музикантам щодо особливостей виконання. Так, Й. С. Бах керував «... одним кивком голови, другим – тупотом ноги, третім – застережливим пальцем, тримаючи темп і мелодію, даючи високу ноту одному, низькі іншому, а деяким – ноти між ними ... і, хоча він сам виконував найскладніші партії, миттєво помічав, коли і де траплялася помилка, тримаючи всіх під контролем, ... та виправляючи будь-яку незлагодженість, сповнений почуттям ритму в кожній частині свого тіла» (Schonberg, 1967: 44). Таким чином, можемо відзначити поєднання митцем багатьох невербальних комунікаційних засобів, які були спрямовані на швидке корегування та допомогу у виконанні.

Інший приклад опублікований у «Allgemeine musikalische Zeitung» – одному з найбільш провідних журналі ХІХ століття, що висвітлював музичне життя (Rochlitz, 1814: 888). Цей витяг яскраво ілюструє особливості комунікації скрипаля-лідера із оркестром, де задля привернення уваги відбувалася гіперболізація всіх рухів керівника: «... він поклав скрипку під підборіддя і піднявся навшпиньки разом зі своїм інструментом так, щоб голова дивилася на небо, поклав смичок на струни біля колодки, знову повернув голову в обидва боки, ... а потім натягнув смичок так, ніби хотів перерізати всі струни, і так різко нахилився всім тілом, що його голова опинилася під пюпітром ... а смичок втратив 3 чи 4 волоса» (Rochlitz, 1814: 393). Враховуючи сатиристичну манеру викладення цитованої інформації, можемо припустити, що більшої уваги скрипаль-лідер привертав у відвідувачів експресивними рухами, про що додатково засвідчує наступне: «Коли завіса піднімалася, його рухи ставали ще більш бурхливими, а запал і напруження, особливо в м'язах обличчя, досягали ще більшої висоти ...» (Rochlitz, 1814: 393).

Як видно із наведених цитат, керівники музичних колективів використовували всі можливі засоби для комунікації. В контексті відтворення традицій історичного виконання не припустимо прибігати подібних перебільшених прийомів керування. Це пов'язано зі значним зростанням професійного рівня кожного інструменталіста, а також з чіткою регламентацією складу колективу, що було розкішшю для тогочасного музичного життя.

Серед визначних оркестрових творів Й. С. Баха, розглянемо виконання серії Бранденбурзьких концертів, які вже традиційно стали частиною репертуару різних музичних колективів. Вбачаємо цікавим порівняння діяльності керівника оркестру, а саме – особливостей використання засобів невербальної комунікації (розміщення виконавців, жести та рухи керівника-лідера, зорового контакту тощо), під час реалізації означених творів. У зв'язку з цим розглянемо різні сучасні записи на предмет диригентських інтерпретацій.

Яскравим прикладом виконання творів відомого німецького композитора епохи бароко І. С. Баха є *Нідерландське Бахівське товариство* (*Netherlands Bach Society*). Розглянемо запис Бранденбурзького концерту № 1 у їхньому виконанні, де у якості лідера виступає хорватський скрипаль – *Боян Чічіч* (*Bojan Čičić*) (*Netherlands Bach Society*, 2024). Окрім відтворення історичного інструментарію, увагу привертає типове для того часу розміщення інструментів та комунікаційні особливості лідера музичного колективу. Аналізуючи відеозапис можемо констатувати, що висока професійна майстерність музикантів та їх обізнаність у виконанні творів визначеної епохи не потребує від керівника значних зусиль для проведення крізь музичний твір. Зауважимо, що в ході статті умисно не розглядатиметься репетиційний процес на предмет аналізу диригентських жестів, адже він зазвичай може потребувати більшої за кількістю та експресивністю використаних диригентом засобів.

Серед комунікаційних засобів, що простежуються на відео, є незначне, втім помітне для музикантів, збільшення амплітуди рухів інструментом під час каденційних чи сольних розділів, для підкреслення зупинок у всього оркестру та зняттів, рука лідера немов зависає над інструментом, а також ауфтаки здійснені замахом смичка із супроводом фізіологічного дихання, що надані перед початком частин. Завдяки художній зйомці, де великим планом можна побачити кожен виконавця, що в певній мірі заважає комплексній оцінці особливостей взаємодій безпосередньо

під час гри, втім дозволяє зафіксувати зоровий контакт музикантів, що уважно спостерігають за невербальними знаками, які подає керівник. Такий ненадмірний та ледь помітний для глядачів спосіб комунікації диригента-лідера із оркестром можливий лише завдяки достатній кількості проведеної репетиційної роботи, а також нерозривно пов'язано із особливостями розміщення музичного колективу на сценічному майданчику.

Сучасна, в певній мірі, традиційна розсадка виконавців сформувалася відносно нещодавно. Цей шлях еволюційних змін нерозривно пов'язаний із особливостями комунікації композитора-диригента чи керівника-лідера із музичним колективом (Берестовська, 2025: 281). Наприклад, враховуючи такі фактори як значний брак репетицій та недостатня професійна підготовка виконавців потребували такого розміщення колективу, щоб усі учасники однаково безперешкодно могли взаємодіяти між собою та з диригентом. З цього приводу висловлюється німецько-шведський композитор другої половини XVIII століття *Йозеф Мартін Краус* (*Joseph Martin Kraus*), зауваживши, що найкраще оркестр «...розміщувати у колі або принаймні у півколі, яке має ту перевагу, що всі учасники оркестру можуть при цьому одночасно бачити й чути один одного» (Kraus, 1779: 42).

Як можна було помітити, оркестр Нідерландського Бахівського товариства розміщувалися півколом, за винятком клавесину, який стояв так, щоб виконавець бачив лідера-скрипаль, що сприяло якісній комунікації між усіма учасниками. В той же час, віднаходимо іншу сучасну інтерпретацію Бранденбурзького концерту № 3 у виконанні голландського колективу «*Holland Baroque*», до репертуару якого, попри назву, входять твори різних стилів та жанрів (*Holland Baroque*, 2014). На відміну від попереднього прикладу, невелика чисельність учасників цього оркестру дозволяє розміщуватися по колу, обрамляючи виконавців-клавесиністів. У такий спосіб дотримуючись автентичних традицій, описаних та наведених вище Й. М. Краусом.

Спираючись на надану інформацію-роз'яснення до відео, видно, що лідером музичного колективу є клавесиніст *Франческо Корті* (*Francesco Corti*), що цілком відповідає особливостям традицій керування у попередні епохи. Втім, аналізуючи запис, можемо відзначити, що більш вагомої ролі у комунікації із оркестром мала перша скрипалька, яка активно застосовувала зоровий контакт, вираз обличчя і міміку, в ключових місцях, таких як початок чи завершення частин – давала злегка помітні попереджувальні

сигнали рукою зі смичком. Враховуючи стенографічність партії клавесину, можемо припустити аудіальну комунікацію керівника Ф. Корті з іншими інструменталістами. Між частинами концерту бачимо зорову взаємодію між виконавцями на клавесині та першої скрипки, що наштовхує на припущення подвійного керування музичним колективом. Неодмінно треба відзначити високий професійний рівень колективу та його ансамблеву «зіграність», що дозволило якісно виконати твір із застосуванням мінімуму засобів невербальної комунікації.

Дбайливе ставлення до традицій розміщення виконавців на сцені, а саме позиція клавесину відносно лідера-першого скрипаля та інших оркестрантів, можемо побачити на відеозаписі Бранденбурзького концерту № 5 у виконанні *Симфонічного оркестру Франкфуртського радіо (hr-Sinfonieorchester)* (Frankfurt Radio Symphony, 2025). У праці *Йоганна Кванца (Johann Quantz)* знаходимо детальний опис розміщення виконавців під час виступів, що забезпечує якісну та зрозумілу комунікацію між оркестрантами та їх ролями: «Багато що залежить від правильного розташування та розміщення інструментів ... перший клавесин можна розмістити посередині, широким кінцем до партеру, а вузьким – до сцени ... Праворуч від нього може стояти віолончеліст, а ліворуч – контрабасист. Поруч із першим клавесином, праворуч, може стояти перша скрипка, трохи попереду та вище. Скрипалі та альтисти можуть утворити від нього вузьке довге коло; так, щоб ті, хто стоїть спиною до театру, доходили до вершини клавесина: щоб усі могли бачити та чути диригента» (Quantz, 1752: 183).

Порівнюючи означене Й. Кванцем розміщення виконавців із відеозаписом симфонічного оркестру Франкфуртського радіо, можемо відзначити, що місце клавесину відведено посередині сцени, праворуч і, можна припустити, трохи ліворуч від нього знаходяться віолончель та контрабас відповідно. Перший скрипаль розміщується поруч, по праву руку від виконавця-клавесиніста. Враховуючи додавання духових інструментів, представники струнної групи розміщуються по одну сторону за керівником-лідером, в той час як дерев'яні духові – навпроти. Як і зазначав Й. Кванц, група струнних у нашому прикладі розміщується півколом, огинаючи клавесин. Виконавець на флейті розміщується на одній лінії з першим скрипалем, у зв'язку з цим можна згадати принцип *concertato*. В такому випадку цілком припустимий та обґрунтований поділ на невелику групу виконавців-солістів *concertino*, а саме – скрипаль, флейтист та

клавесиніст, та інших учасників – гірієно, якими керує диригент. Зауважимо, що взаємодія останнього на даному запису зосереджена виключно із групою оркестру, лишаючи сольним виконавцем свободу до можливих інтерпретацій, які між собою невербально «спілкуються» за допомогою зорового контакту. Швейцарський диригент *Моріс Штегер (Maurice Steger)* не використовує великого розмаїття комунікаційних засобів, зосереджуючись на жестах, що наглядно демонструють всьому колективу особливості виконання необхідного сухого та короткого штриха, зоровому контакті та виразі обличчя. У зв'язку з огинанням оркестрантами групи солістів, керівник музичного колективу подекуди був вимушений додавати рухи тулубом, щоб мати можливість комунікувати із усіма учасниками колективу.

Виконання Бранденбурзького концерту № 4 *Фрайбурзьким бароковим оркестром (Freiburger Barockorchester)* демонструє слідування принципам розміщення виконавців на сцені, що були описані Й. Кванцем (Freiburger Barockorchester, 2000). Зазначимо, що у цьому прикладі скрипаль не лише виконує сольуючу роль, а й виступає лідером. Це нерозривно пов'язано з його розміщенням дещо попереду та по центру колективу, завдяки чому він стає однаково видним для всіх оркестрантів. Вище вже йшла мова про те, що така комунікація цілком відповідає тогочасним традиціям, водночас необхідно зауважити на труднощах, які викликані одночасним виконанням сольної партії та керуванням музичним колективом. Про це зауважує у своїй праці італійський скрипаль *Франческо Галеацці (Francesco Galeazzi)*: «... він повинен чітко й виразно, без жодних двозначностей, донести до інших усе, що він виконує, і саме в той момент, коли він це виконує. Крім того, він повинен передбачати розлади, розбіжності та вживати необхідних запобіжних заходів, щоб вони не виникали, а якщо щось трапиться, то негайно виправляти їх, зберігаючи холонокровність...» (Galeazzi, 1817: 247).

Аналізуючи даний запис на предмет взаємодій між учасниками колективу, можемо засвідчити досконале знання виконавцями матеріалу, як наслідок – необов'язковість використання активних засобів комунікації. Соліст-диригент активно, втім дуже природньо, застосовує зоровий контакт та рухи тулубом, немов запрошуючи до ансамблевого музикування інших учасників-інструменталістів. Таким чином, в процесі спостереження за взаємодією між виконавцями, зауважимо на появі відчуття імпровізаційності, що сприяло оживленню композиторського нотного тексту.

Бранденбурзький концерт № 6 лишився поза детальною увагою через доволі камерний склад колективу та прозорість фактурного наповнення. Як видно на прикладі барокового оркестру «*Collegium 1704*» під керівництвом Вацлава Лукса (*Václav Luks*) (*Collegium 1704*, 2021: 1:19:00), переважна комунікаційна взаємодія – зоровий контакт – відбувається між солістичними партіями альтів, в той час як інші учасники ансамблю строго виконують функцію гармонічного та ритмічного заповнення. Серед знаків, що вкрай важливі для якісного виконання є одночасний вступ, що потребує відповідного жесту-замаху смичком та може супроводжуватися амплітудним рухом тулуба одного із виконавців.

Для здійснення повного аналізу відеозаписів на предмет визначення комунікаційних засобів, необхідних для якісного оркестрового виконання барокових творів, було обрано виконання «*Orchestra Mozart*» Бранденбурзького концерту № 2 під керівництвом всесвітньо відомого італійського диригента Клаудіо Аббадо (*Claudio Abbado*) (*Orchestra Mozart*, 2007). На відміну від попередніх прикладів, у цьому митець виступає у ролі диригента в сучасному розумінні та із врахуванням сучасного розміщення оркестру. Аналізуючи комунікаційні особливості, що застосовуються одноосібним керівником музичного колективу, варто відзначити стриманість у жестах та їхній амплітуді, мінімального застосування одночасно двох рук, за винятком диференціації між різними виконавськими групами та постійний зоровий контакт. Окремо зауважимо на мануальній техніці, яку використовує маестро Аббадо, це вже не показ метричних схем, а метафоричні жести, що допомагають виконавцям інтерпретувати особливості фразування та мелодичне стремління. Рухи диригента настільки лаконічні, що відвідувачам може здатися, що він просто стоїть, візуально гублячись посеред оркестру.

Невербальна комунікація, що була проілюстрована на прикладі взаємодії К. Аббадо із оркестром, є цілком доречною у контексті виконання твору барокового періоду із одноосібним диригентом. Враховуючи культурно-історичну епоху, коли цього поняття ще не існувало як такого, вважаємо недоцільним використовувати активну жестикуляцію чи рухи тулубом. Враховуючи, що керівник був одночасно виконавцем на скрипці чи клавесині, а виконавський колектив був зовсім невеликим за кількістю учасників, його жести були простими та не могли мати великої варіативності, тому в більшості слугували натяком. В сучасних умовах виконання творів цього періоду можна звести до такої комунікаційної моделі: строгість в метричній схемі

із наданням переваги на сильні та відносно сильні долі, динамічна вивіреність, чіткі вступи і переклички, обмеження функцій лівої руки. У випадку використання диригентської палички під час виконання, цілком доречно делегувати мажоро-мінорні зміни у її направленість. Втім, варто зауважити, що у диригентській діяльності в цілому та, зокрема у наведених в цій роботі прикладах, стриманість в мануальній техніці обов'язково необхідно компенсувати зоровим контактом та диханням.

Висновки. Автентичне виконання є складним та багатоплановим явищем у музичному мистецтві. Аналіз серії Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха у різних виконаннях виявив набагато більше особливостей, ніж можна було передбачити на початку дослідження. Враховуючи інтерпретації автентичного розміщення оркестру колом, півколом чи у традиційний нині спосіб, виявлено взаємозалежність цього аспекту, що нерозривно пов'язаний зі зручністю комунікації між усіма виконавцями. В процесі аналізу відеозаписів окремої уваги потребувало визначення та поділ ролей керівника-лідера (за умови відсутності одноосібного диригента) між солістами, першим-скрипалем та клавесиністом. Виявлено, що функція головного в комунікації могла переплітатися відповідно до традицій подвійного керування, або ж повністю делегувалася виконавцю, який був більш видимим для всіх оркестрантів.

Результатом аналізу відеозаписів різних оркестрів на предмет визначення невербальних засобів комунікації, було виокремлено такі ключові елементи як: практично постійний зоровий контакт не лише від керівника-лідера чи диригента, а й між учасниками колективу, вираз обличчя і міміка, знаки привернення уваги, що зазвичай реалізовувалися шляхом зупинки будь-яких рухів, таким собі замиранням, зрозумілі та однозначні ауфтаки, що обов'язково супроводжувалися відповідним жестом руки чи смичка та фізіологічним диханням. Зауважено, що така малопомітна взаємодія в середині колективу можлива лише за умови високого професійного рівня виконавців, досконалого знання партій та виконавських традицій. Було враховано можливість традиційного керування музичним колективом одноосібним диригентом, в результаті чого надані рекомендації щодо кореляції мануальної техніки та виконавського стилю.

Вбачаємо подальші дослідження особливостей невербальної комунікації між диригентом та музичним колективом у автентичному виконанні творів інших культурно-історичних періодів, їх порівняння між собою та визначення відмінностей у використовуваних засобах взаємодії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : наукове видання. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст. : монографія. К. : Інститут культурології АМУ, 2009. 175 с.
3. Берестовська О. Діяльність оперно-симфонічного диригента: комунікаційні аспекти : дис. доктора філософії з муз. мист. : спец. 025 Музичне мистецтво, Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради», 2025. 281 с.
4. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ...д. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.01 – Теорія і історія культури / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2006. 34 с.
5. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
6. Фоменко Н. В. Stylus Phantasticus в західноєвропейському клавирному мистецтві XVII–XVIII століть : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2021. 17 с.
7. Galeazzi F. Elementi di Musica. Ascoli : Francesco Cardi, 1817. 286 p.
1. 8 Kraus J. M. Wahrheiten die Musik betreffend. Frankfurt a Main : bey den Eichenbergschen Erben, 1779. 78 s.
8. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. 334 s.
9. Reizábal M. L. Analysis for conductors: from score to gestures. *Educación y Pedagogía*. Valencia : Anna M. Vernia, 2019. Vol. 24. P. 5–14.
10. Rochlitz F. Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1814. 888 s.
11. Schonberg H. C. The Great Conductors. New York : Simon & Schuster, 1967. 384 p.
12. Siepmann J. The history of direction and conducting. *The Cambridge Companion to the Orchestra* / ed. By C. Lawson. Cambridge University Press, 2011. P. 112–125. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
13. Collegium 1704. Bach J. S. Brandenburg' Concertos, BWV 1046–1051 – Václav Luks. Oedipus Coloneus, 2021. *YouTube*. URL: <https://surl.li/mevwyb> (дата звернення 10.03.2026).
14. Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester). Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 5 in D dur, BWV 1050 – Maurice Steger. hr-Sendesaal Frankfurt, 28 März 2025. *YouTube*. URL: <https://surl.li/ltsatel> (дата звернення 10.03.2026).
15. Freiburger Barockorchester. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 4 in G dur, BWV 1049. Hall of Mirrors, Palace of Cöthen, 23–26 March 2000. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wvibqp> (дата звернення 10.03.2026).
16. Holland Baroque. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 3, in G dur, BWV 1048. Muziekgebouw aan het IJ, Amsterdam, 23 September, 2014. *YouTube*. URL: <https://surl.li/guoeqn> (дата звернення 10.03.2026).
17. Netherlands Bach Society. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 1 in F dur BWV 1046 – Cicic. 2024. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wyfpbo> (дата звернення 10.03.2026)
18. Orchestra Mozart. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 2 in F dur, BWV1047 – Claudio Abbado. Teatro Municipale Valli in Reggio Emilia, Italy, 2007. *YouTube*. URL: <https://surl.li/aqefwa> (дата звернення 10.03.2026).

REFERENCES

1. Berehova, O. (2006). Komunikatsiia v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy: tekhnolohiia chy tvorchist? [Communication in Ukraine's socio-cultural sphere: technology or creativity?] : naukove vydannia. Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 388 s. [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2009). Kultura ta komunikatsiia: dyskursy kulturotvorennia v Ukraini XXI st. [Culture and Communication: Discourses on Culture-Making in 21st-Century Ukraine] : monohrafiia. Kyiv : Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. 175 s. [in Ukrainian].
3. Berestovska, O. (2025). Diialnist operno-symfonichnoho dyryhenta: komunikatsiini aspekty. [The work of an opera and symphony conductor: communication aspects]. PhD Dissertation / Municipal Higher Education Institution “Dnipro Academy of Music” of the Dnipropetrovsk Regional Council”. 281 s. [in Ukrainian].
4. Makarenko, H. (2006). Tvorchist dyryhenta v konteksti intehratyvnoho pidkhodu [The conductor's artistry in the context of an integrative approach] : abstract of a thesis for the degree of Doctor of Arts / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 34 s. [in Ukrainian].
5. Nikolaievskia, Yu. (2017). Autentychna vykonavska stratehiia ta yii suchasni transformatsii. [Authentic performance practice and its contemporary transformations. Aspects of historical musicology]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv: I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Vyp. 10, ss. 180–198. [in Ukrainian].
6. Fomenko, N. (2021). Stylus Phantasticus v zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit [Stylus Phantasticus in Western European keyboard music of the 17th and 18th centuries] : abstract of a thesis for the degree of PhD / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 17 s. [in Ukrainian].
7. Galeazzi, F. (1817). Elementi di Musica. Ascoli : Francesco Cardi. 286 p. [in Italian].
19. 8 Kraus, J. M. (1779). Wahrheiten die Musik betreffend. Frankfurt a Main : bey den Eichenbergschen Erben. 78 s. [in German].
8. Quantz, J. J. (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin : Johann Friedrich Voß. 334 s. [in German].
9. Reizábal, M. L. (2019). Analysis for conductors: from score to gestures. *Educación y Pedagogía*. Valencia : Anna M. Vernia. Vol. 24. P. 5–14.

10. Rochlitz, F. (1814). Allgemeine musikalische Zeitung. [General Musical Newspaper] Leipzig : Breitkopf & Härtel. 888 s. [in German].
11. Schonberg, H. C. (1967). The Great Conductors. New York : Simon & Schuster. 384 p.
12. Siepmann, J. (2011). The history of direction and conducting. *The Cambridge Companion to the Orchestra* / ed. By C. Lawson. Cambridge University Press. P. 112–125. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
13. Collegium 1704. Bach J. S. Brandenburg' Concertos, BWV 1046–1051 – Václav Luks. Oedipus Coloneus, 2021. *YouTube*. URL: <https://surl.li/mevwyb> (access date: 10.03.2026).
14. Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester). Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 5 in D dur, BWV 1050 – Maurice Steger. hr-Sendesaal Frankfurt, 28 März 2025. *YouTube*. URL: <https://surl.li/lsatel> (access date: 10.03.2026).
15. Freiburger Barockorchester. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 4 in G dur, BWV 1049. Hall of Mirrors, Palace of Cöthen, 23–26 March 2000. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wvibqp> (access date: 10.03.2026).
16. Holland Baroque. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 3, in G dur, BWV 1048. Muziekgebouw aan het IJ, Amsterdam, 23 September, 2014. *YouTube*. URL: <https://surl.li/guoeqn> (access date: 10.03.2026).
17. Netherlands Bach Society. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 1 in F dur BWV 1046 – Cicic. 2024. *YouTube*. URL: <https://surl.li/wyfpbo> (access date: 10.03.2026).
18. Orchestra Mozart. Bach J. S. Brandenburg' Concerto no. 2 in F dur, BWV1047 – Claudio Abbado. Teatro Municipale Valli in Reggio Emilia, Italy, 2007. *YouTube*. URL: <https://surl.li/aqefwa> (access date: 10.03.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 78.071.2:005.336.2]-043.86(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-12>

Валерій БЕСКОРСКИЙ,

orcid.org/0009-0008-2135-2773

аспірант, викладач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) asp_beskorsyi_valerii@xdak.ukr.education

Євгеній ВОРОПАЄВ,

orcid.org/0000-0003-0986-3454

кандидат психологічних наук, доцент,

викладач кафедри освітнього менеджменту та виховання

Харківської академії неперервної освіти

(Харків, Україна) evoropayev@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МУЗИКАНТА: ВІД ІСТОРИЧНИХ ПАРАДИГМ ДО ВИКЛИКІВ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ

У статті досліджено історичну еволюцію професійних компетенцій музиканта, проведено аналіз трансформації його ролей та необхідних навичок від давніх цивілізацій до сучасної цифрової епохи. Особлива увага приділяється впливу соціокультурних, економічних та технологічних змін на формування професійного профілю музиканта. Дослідження охоплює періоди від античності, Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизму, Романтизму, до специфіки радянської музичної культури та сучасних викликів цифрового світу. Висвітлюються ключові навички, такі як віртуозність, композиція, викладання, а також нові компетенції, включаючи мультиінструменталізм, звукозапис, музичний менеджмент та цифровий маркетинг. На основі системного аналізу пропонуються прогнози щодо майбутнього професії музиканта та формуються рекомендації для адаптації до нових реалій.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на значні дослідження окремих періодів музичної історії, бракує комплексного аналізу еволюції професійних компетенцій музиканта як цілісного явища, що охоплює минуле, сьогодення та майбутнє. Особливо гостро стоїть питання інтеграції особистого досвіду музикантів, які жили в умовах жорсткого державного контролю та його впливу на формування їх професійних вмінь. Огляд існуючих праць показує, що музикознавці та культурологи активно вивчають музичну культуру різних епох, соціальний статус музикантів, системи патронажу, вплив технологій та економічні аспекти. Однак, бракує системного підходу до аналізу комплексу вмінь, що змінювалися разом з цими факторами.

Методологія дослідження. Методологія дослідження еволюції професійних компетенцій музиканта базується на використанні історико-хронологічного методу для визначення етапів розвитку досліджуваних процесів, системному підході, який передбачає цілісне, комплексне вивчення питання та методу теоретичного узагальнення для систематизації отриманого досвіду.

Висновки. Дослідження показало, що відбувся помітний перехід від вузької спеціалізації до багатогранності ролей, де сучасний музикант часто поєднує функції композитора, виконавця, продюсера та маркетолога. Історія професії музиканта демонструє певну циклічність, наприклад, повернення до ролі композитора-виконавця, але з кожним витком прискорення зміни стають все більш помітними. Це означає, що майбутнє вимагатиме не просто адаптації, а постійної, проактивної трансформації навичок та бізнес-моделей.

Ключові слова: музикант, професійні вміння, еволюція, історія музики, цифрова епоха, звукозапис, маркетинг, підприємництво, цифрова музика.

Valerii BESKORSYI,

orcid.org/0009-0008-2135-2773

*Postgraduate student, Lecturer at the Department of Film Directing and Screenwriting
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) asp_beskorsyi_valerii@xdak.ukr.education*

Yevgeniy VOROPAYEV,

orcid.org/0000-0003-0986-3454

*Candidate of Psychological Sciences,
Associate Professor
Lecturer at the Department of Educational Management and Education
Kharkiv Academy of Continuous Education
(Kharkiv, Ukraine) evoropayev@gmail.com*

THE EVOLUTION OF A MUSICIAN'S PROFESSIONAL SKILLS: FROM HISTORICAL PARADIGMS TO THE CHALLENGES OF THE DIGITAL AGE

The relevance of the research topic. Despite extensive research into specific periods of music history, there is a lack of comprehensive analysis of the evolution of a musician's professional competencies as a holistic phenomenon encompassing the past, present and future. Particularly pressing is the issue of integrating the personal experiences of musicians who lived under strict state control, and the impact of this on the development of their skills. A review of existing works shows that musicologists and cultural studies scholars are actively studying the musical culture of different eras, the social status of musicians, patronage systems, the influence of technology and economic aspects. However, there is a lack of a systematic approach to analysing the set of skills that have changed alongside these factors.

The purpose of the article. This article examines the historical evolution of a musician's professional competencies, analysing the transformation of their roles and required skills from ancient civilisations to the modern digital age. Particular attention is paid to the influence of socio-cultural, economic and technological changes on the development of a musician's professional profile. The study covers periods ranging from antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque, Classicism and Romanticism, to the specific features of Soviet musical culture and the contemporary challenges of the digital world. It highlights key skills such as virtuosity, composition and teaching, as well as new competencies including multi-instrumentalism, sound recording, music management and digital marketing. Based on this analysis, predictions are made regarding the future of the musician's profession and recommendations are formulated for adapting to new realities.

The research methodology. The methodology for studying the evolution of a musician's professional competencies is based on the use of the historical-chronological method to identify the stages of development of the processes under investigation, a systematic approach involving a holistic and comprehensive study of the subject, and the method of theoretical generalisation to systematise the findings.

The results. Research has shown that there has been a marked shift from narrow specialisation towards multifaceted roles, with the modern musician often combining the roles of composer, performer, producer and marketer. The history of the musician's profession demonstrates a certain cyclical nature, such as a return to the role of the singer-songwriter, but with each cycle, the pace of change becomes increasingly noticeable. This means that the future will require not merely adaptation, but a constant, proactive transformation of skills and business models.

Key words: musician, professional skills, evolution, music history, digital age, sound recording, marketing, entrepreneurship, digital music.

Постановка проблеми. Професія музиканта, що сягає корінням у глибину століть, завжди була динамічною та багатогранною. Вона постійно адаптувалася до мінливих соціокультурних, економічних та технологічних ландшафтів. Сучасні темпи цих змін, спричинені стрімким технологічним прогресом та глобалізацією, вимагають глибокого осмислення її еволюції. Розуміння історичних передумов та сучасних викликів є критично важливим для формування майбутніх освітніх програм та стратегій розвитку музичної індустрії. Музика є невід'ємною частиною людської історії та соціальної взаємодії, відіграючи роль

від релігійних ритуалів до розваг та інструменту соціального впливу. Ця постійна зміна соціальних функцій музики є рушійною силою для еволюції професійних вимог до музиканта. Це не просто зміна ролей, а необхідність адаптації навичок до нових суспільних запитів та технологічних можливостей. Якщо музика завжди виконувала різноманітні соціальні функції, то логічно, що вміння музикантів повинні були трансформуватися відповідно до цих функцій. Наприклад, музикант, що грає для релігійних ритуалів, потребує інших навичок, ніж той, хто розважає двір або створює комерційний продукт. Це створює постійний тиск

на професію, змушуючи її розвиватися та набувати нових компетенцій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зокрема, дослідження радянської музичної культури часто фокусуються на цензурі та ідеологічному контролі, але рідше на тому, як це впливало на практичні навички музикантів та їхню адаптацію. Здобутки цифрової революції, розвиток креативних індустрій, що все більш пов'язані з цифровими технологіями, як у вже усталених сферах виробництва так і серед нових «цифрових» галузей, що використовують творчий потенціал людей розглянуто в статті О. Мазур і С. Квітка (Мазур & Квітка, 2024). Автори розвідки «From Vinyl Records to Algorithms: How Streaming and AI are Changing the Music World» (Kmetiuk, Demianets, Beskorsyi, Toloshniak, Husar, 2025) поставили метою дослідження основних тенденцій у трансформації музичного вираження в цифрову епоху шляхом аналізу впливу стрімінгових платформ та генеративних технологій штучного інтелекту на створення, форму та сприйняття музичних творів. Зміст і структура фахової компетенції педагога-музиканта досліджено в статті Н. Цюлюпа, С. Цюлюпа і В. Буцяк (Цюлюпа, Цюлюпа, Буцяк, 2023). Існуючі дослідження часто розглядають окремі аспекти або конкретні історичні періоди, але не простежують безперервну лінію еволюції набору компетенцій музиканта. Це створює фрагментоване розуміння професії. Якщо ми маємо багато даних про окремі аспекти, але не про їхній інтегрований вплив на набір навичок протягом тривалого часу, це вказує на наукову прогалину. Наприклад, як зміна патронажу вплинула на вимоги до композиторських навичок, а не лише на дохід? Це вимагає синтезу інформації з різних джерел.

Мета статті – розглянути історичну еволюцію професійних компетенцій музиканта, проаналізувати трансформацію його ролей та необхідних навичок від часів античних цивілізацій до сучасної цифрової епохи. Особлива увага приділяється впливу соціокультурних, економічних та технологічних змін на розвиток професійного профілю музиканта. Дослідження охоплює періоди від античності, Середньовіччя, Ренесансу, бароко, класицизму та романтизму до специфічних особливостей радянської музичної культури та сучасних викликів цифрового світу. В роботі висвітлюються ключові навички, такі як віртуозність, композиція та викладання, а також нові компетенції, включаючи мультіінструменталізм, звукозапис, музичний менеджмент та цифровий маркетинг.

Виклад основного матеріалу дослідження

1. Історичний огляд ролей та вмінь музиканта: від давнини до XX століття

1.1. Музикант у давніх цивілізаціях: сакральне та світське

У давніх цивілізаціях музиканти відігравали важливу роль, часто маючи високий соціальний статус. У Стародавньому Єгипті, згідно з гробничними малюнками, музиканти та співаки, особливо жінки, часто належали до еліти, виступаючи для домашніх господарств та при дворі. Чоловіки-музиканти також могли досягати високого соціального становища, про що свідчить, наприклад, володіння гробницями поблизу важливих пам'яток. У Середньому царстві музиканти згадуються серед еліти та навіть принцес, а в Новому царстві спостерігається зростання класу професійних музикантів, де музична освіта вже вважалася елітною рисою.

У Стародавній Греції музика була невід'ємною частиною релігійних свят, шлюбних та похоронних обрядів, а також бенкетних зібрань. Більшість грецьких чоловіків навчалися грати на інструменті, співати та виконувати хорові танці. Професійні музиканти, такі як кіфареди, ліристи та авлети, були важливими фігурами, а їхні досягнення відзначалися пам'ятниками (Music's Historical Influence Over Time: Ancient Greece To Now. *Musicians Institute*. 2023).

У Стародавньому Римі музика супроводжувала майже всі соціальні події, від похоронів до гладіаторських боїв. Музиканти, зокрема *tibicines* (гравці на тібії), відігравали значну роль у релігійних ритуалах, задаючи ритм та викликаючи емоції під час церемоній. Приватні музиканти, включно з навченими рабами, наймалися для розваг на вечірках та вечірках. Музична освіта була поширеною серед римського вищого класу, особливо серед жінок.

Ключові вміння цього періоду включали виконавство (вокал, інструментальне), імпровізацію (що було імпліцитно для ритуалів та розваг), знання ритуалів та традицій, а також здатність до колективного виконання. У давніх цивілізаціях статус музиканта був тісно пов'язаний з його функцією в суспільстві – чи то сакральною, чи то розважальною для еліти. Це означає, що соціальна інтеграція та патронаж були основними факторами, що визначали не лише дохід, а й необхідний рівень майстерності та репертуар. Якщо музиканти в Єгипті мали елітний статус, а в Римі музика була частиною всіх подій, то це свідчить про високу соціальну цінність музики. Висока цінність веде до патронажу, що, в свою

чергу, дозволяє музикантам зосереджуватися на вдосконаленні виконавських та композиторських навичок, оскільки їхнє виживання забезпечене. Це створює прямий зв'язок між соціальним статусом, економічною моделлю та розвитком мистецьких вмінь.

1.2. Середньовіччя та Відродження: церква, двір та народ

У Середньовіччі музика відігравала центральну роль у християнській церкві. Переважав григоріанський хорал, монофонічний спів, який виконувався чоловічими хорами в монастирях майже щогодини. Музиканти були переважно ченцями, відповідальними за створення та виконання сакральної музики. З'явилися перші форми поліфонії, відомі як органум. Світські музиканти, такі як менестрелі та трубадури, подорожували від двору до двору, заробляючи виступами. У цей період музиканти також починають формувати гільдії для стандартизації та захисту професії (Morgan-Ellis, 2011).

У період Відродження музика стає все більш складною та витонченою. Розвиток поліфонії призвів до появи більших ансамблів. Композитори, як Гійом Дюфаї та Жоскен Дебре, створювали складні меси та мотети для церкви та дворів (Arkenberg, 2000). Винахід друкарського верстата близько 1439 року зробив ноти доступнішими, що сприяло широкому поширенню музики та зростанню професійного музиканта (Linden, 2020). Патронаж розширився, включаючи не лише церкву та знать, а й заможних аматорів (Arkenberg, 2000).

Ключові вміння Середньовіччя включали вокал (григоріанський хорал), знання літургії, імпровізацію (для світських музикантів), базові композиторські навички, а також вміння подорожувати та адаптуватися до різних аудиторій. У Відродженні до цих вмінь додалися розширена композиція (поліфонія, мотети, меси), інструментальне виконавство (лютня, віола, клавесин, орган, скрипка), зростаюча важливість читання нот та викладацька діяльність. Винахід друкарського верстата в епоху Відродження був не просто технологічним прогресом, а фундаментальним каталізатором для професії музиканта. Він демократизував доступ до музики, створив нові джерела доходу (продаж нот) та дозволив композиторам розширити свій вплив, що стимулювало розвиток складніших композиторських та виконавських навичок, оскільки тепер їхні твори могли бути збережені та поширені з більшою точністю. До друку ноти копіювалися вручну (Arkenberg, 2000), що обмежувало їх поширення та стандартизацію. Друк зробив ноти доступними, що призвело до зростання потреби

в музикантах, які вміють читати ноти, з'явилися можливості для композиторів створювати більш складні твори, знаючи, що вони будуть точно відтворені, також це призвело до появи нових економічних моделей, таких як продаж нот. Даний факт демонструє прямий причинно-наслідковий зв'язок між технологією та трансформацією професійних вмінь та економічних чинників.

1.3. Бароко, Класицизм, Романтизм: віртуозність та композитор-виконавець

У період Бароко (1600-1750) музиканти при дворах та церквах були «слугами» монарха або церкви, тому їхній дохід та статус залежали від патронажу. Композитори, такі як Йоганн Себастьян Бах та Георг Фрідріх Гендель, створювали музику для конкретних подій та аудиторій. Розвиток інструментів, наприклад, клавесина, впливав на виконавські техніки. Характерними рисами музики Бароко були рух, контраст та орнаментация (Music Time Periods: Baroque Era, 2009).

Епоха Класицизму (1750-1820) відзначилася зростанням кількості публічних концертів та музичного видавництва, що дозволило музикантам, як Вольфганг Амадей Моцарт та Людвіг ван Бетховен, шукати фінансову незалежність. Роль композитора-виконавця в той час була поширеним явищем.

XIX століття, період Романтизму, стало свідком розквіту віртуозного виконавця. Музиканти, як Ференц Ліст та Нікколо Паганіні, ставали «поп-зірками» свого часу, гастролуючи та заробляючи значні кошти від продажу квитків. Розвиток інструментів та романтичні цінності, що оспівували надлюдські здібності, сприяли цьому культу віртуозності (Cooper, 2013).

Ключові вміння цього періоду включали: у Бароко – майстерність контрапункту, гармонії, імпровізації (особливо для органістів), вміння адаптувати музику до конкретних потреб патрона, виконавська віртуозність на клавішних та струнних інструментах. У Класицизмі – композиція (сонати, симфонії, квартети), виконавство (сольні та ансамблеві), здатність до публічних виступів, розуміння нових форм. У Романтизмі – екстраординарна технічна майстерність (віртуозність), емоційна виразність, здатність «засліплювати» публіку, вміння гастролувати та взаємодіяти з аудиторією, композиторські навички для створення складних творів, що демонструють віртуозність. Перехід від патронажу до публічних концертів та продажу нот змінив парадигму успіху музиканта. Це призвело до появи «культу віртуозності», де технічна майстерність стала не просто художньою цінністю, а й прямим способом для

монетизації та здобуття слави. Коли музиканти почали заробляти на публічних виступах, їхній дохід став прямо залежати від приваблення аудиторії. Віртуозність стала способом «засліпити» публіку, що призвело до більшої популярності та, відповідно, більших доходів (VanderHamm, 2018). Це стимулювало розвиток екстремальних технічних навичок, іноді за рахунок «змісту та емоцій», що є прямим наслідком зміни економічної моделі.

1.4. Музикант у радянську добу: державний контроль та нівелювання особистості

Радянська доба характеризувалася жорстким державним контролем над усіма сферами мистецтва, включаючи музику. Музична освіта була централізованою та контролювалася державою, з акцентом на виконавство. Консерваторії, такі як Московська, пропонували найвищі та найпрестижніші повноваження для професійних музикантів. Союз радянських композиторів (СРК), заснований у 1932 році, став основним регулюючим органом, контролюючи напрямок нової музики та фінансову підтримку. Композитори були зобов'язані приєднуватися до СРК для отримання фінансової підтримки та схвалення до виконання творів перед публікацією. Від них очікувалося, що вони відмовляться від західного прогресивізму на користь простих, традиційних російських та радянських мелодій, зрозумілих «пролетарській аудиторії».

Цензура та репресії були невід'ємною частиною життя музикантів. Режим Сталіна жорстко контролював мистецтво, засуджуючи «формалізм» та «буржуазні» впливи. Прикладом є доля Дмитра Шостаковича після статті «Сумбур замість музики» в газеті «Правда» 1936 року, що стала нищівним ударом по його творчості (De Long, 2019). Багато музикантів, які не дотримувалися доктрини соціалістичного реалізму, були репресовані, а деякі відправлені до ГУЛАГу.

Економічні умови для митців були специфічними. Хоча митці мали свободу від фіксованого робочого дня, гарантованого доходу не було. Основними джерелами доходу були державні контракти, часто на пропагандистські твори, та продаж робіт Міністерству культури. Музична індустрія була централізованою, з монополією на оренду сцен та видачу контрактів на записи (Lücke, 2007). Записи вироблялися на державних заводах, наприклад, у Ташкенті, який у 1980-х роках випускав близько 200 мільйонів платівок на рік. Однак, навіть у цій системі з'являлися перші прояви вільного підприємництва, наприклад, «диско-мафія», яка контролювала прибуткові потоки. Після розпаду СРСР ці заводи закрилися, що призвело до занепаду музичної індустрії (Caldwell & Brown, 2025).

Ключові вміння радянського періоду включали високу технічну майстерність, композиторські навички (але під ідеологічним контролем), викладацьку діяльність, здатність адаптувати творчість до ідеологічних вимог, вміння «читати між рядками» в офіційній критиці, а також участь у конкурсах (Всесоюзний конкурс музикантів був кваліфікаційним етапом Міжнародного конкурсу імені Чайковського). Радянська система, незважаючи на жорсткий ідеологічний контроль та цензуру, парадоксальним чином сприяла розвитку високої виконавської майстерності через безкоштовну, хоч і надзвичайно вимогливу, систему музичної освіти та централізовану підтримку інституцій. Це створило покоління технічно досконалих музикантів, які, однак, були обмежені у творчому самовираженні та економічній свободі. Держава контролювала всі аспекти, але також інвестувала в освіту. Це призвело до виняткового рівня технічної підготовки. Однак, ця ж система обмежувала творчу свободу. Отже, музикант у СРСР був висококваліфікованим технічним виконавцем, але обмеженим у своїй ролі як вільного митця та підприємця. Це є контрастом з попередніми епохами, де віртуозність часто корелювала з економічною свободою (Cooper, 2013).

2. Сучасні професійні вміння музиканта: багатогранність та технології

2.1. Композитор, виконавець, викладач: традиційні ролі у новому світлі

Хоча спеціалізація композитора та виконавця почалася у XX столітті, коли ці ролі почали розділятися, сьогодні багато музикантів повертаються до інтегрованої ролі композитора-виконавця (Kraggerud, 2015). Викладацька діяльність залишається важливою складовою кар'єри, особливо в консерваторіях та музичних школах. Ключові вміння включають глибоке знання музичної теорії та історії, майстерність гри на інструменті або вокалі, здатність до інтерпретації та педагогічні навички, а також постійне самовдосконалення. Сучасна епоха, особливо цифрова, сприяє реверсії тенденції до вузької спеціалізації композитора та виконавця, яка спостерігалася у XX столітті. Музиканти знову стають «людьми-оркестрами» (мультиінструменталістами, композиторами-виконавцями) не лише з творчих, а й почасти з економічних міркувань – для диверсифікації джерел доходу та підвищення конкурентоспроможності. У XX столітті спеціалізація невпинно зростала. Однак, в цифрову еру бар'єри для входу знизилися, конкуренція зросла (Music Promotion Club, 2025). Щоб виділитися та монетизувати свою творчість, музикантам потрібно більше, ніж

Таблиця 1

Еволюція ключових вмінь та ролей музиканта за епохами

Епоха	Домінуючі ролі	Ключові вміння	Основні джерела доходу/ патронаж	Вплив технологій
Давні цивілізації	Ритуальний виконавець, придворний музикант, розважальник	Вокал, інструментальна майстерність, імпровізація, знання ритуалів	Храми, двір, заможні родини	Розвиток примітивних інструментів
Середньовіччя	Монах-співак, придворний менестрель, трубадур	Вокал (григоріанський хорал), імпровізація, базове композиторство	Церква, двір, мандрівні виступи	Розвиток нотації, перші музичні школи
Відродження	Церковний композитор, придворний музикант, викладач	Поліфонічна композиція, інструментальне виконавство, читання нот	Церква, двір, заможні аматори, продаж нот	Друкарський верстат (ноти), вдосконалення інструментів
Бароко	Придворний композитор-виконавець, церковний органіст	Майстерність контрапункту, імпровізація, орнаментация, композиція для конкретних подій	Двір, церква, опера	Розвиток клавішних та струнних інструментів
Класицизм	Композитор-виконавець, соліст	Композиція (сонати, симфонії), виконавство, розуміння нових форм	Публічні концерти, продаж нот, патронаж	Удосконалення інструментів (фортепіано)
Романтизм	Віртуоз-соліст, композитор-виконавець	Екстраординарна технічна майстерність, емоційна виразність, гастрольна діяльність	Продаж квитків, продаж нот, видавництва	Розвиток інструментів, покращення їх можливостей
Радянська доба	Державний службовець, викладач, виконавець, композитор (під контролем)	Висока технічна майстерність, композиція (ідеологічно обумовлена), педагогіка, участь у конкурсах	Державні контракти, Міністерство культури, державні заводи звукозапису	Централізоване виробництво платівок, радіомовлення
Сучасна цифрова епоха	Артист-підприємець, мультиінструменталіст, продюсер, маркетолог	Мультиінструменталізм, міжжанрова майстерність, звукозапис, продакшн, цифровий маркетинг, менеджмент	Стрімінг, мерч, краудфандинг, ліцензування, живі виступи	Інтернет, цифрові аудіо робочі станції (DAW), соціальні медіа

просто грати (Huggins, 2024). Це призводить до необхідності освоєння кількох ролей, що є прямою адаптацією до нових ринкових умов.

2.2. Мультиінструменталізм та міжжанрова майстерність

Мультиінструменталізм та міжжанрова майстерність стають все більш цінними компетенціями для сучасного музиканта. Вивчення різних жанрів розширює музичний словниковий запас, покращує технічні навички (спритність, швидкість, складність) та сприяє творчості.⁶¹ Це дозволяє музикантам бути більш універсальними та затребуваними на ринку праці. Головні вміння включають володіння кількома інструментами, глибоке розуміння різних музичних жанрів (ритм, мелодія, гармонія, інструментарій), здатність до жанрового ф'южну та експериментів, а також імпровізацію. Міжжанрова майстерність та мультиінструменталізм є не просто творчим вибо-

ром, а стратегічною конкурентною перевагою в сучасному перенасиченому музичному ландшафті. Це дозволяє музиканту охоплювати більш широкую аудиторію, знаходити можливості для співпраці та диверсифікувати свою творчість, що є відповіддю на виклики цифрової епохи, де «видимість» є ключовою. Цифрова ера загострила конкуренцію. Щоб виділитися, музикантам потрібно бути унікальними та привабливими для широкої аудиторії. Міжжанровість та мультиінструменталізм дозволяють створювати «інноваційні та захоплюючі звукові пейзажі», що приваблюють різноманітну аудиторію. Це прямо корелює з «підвищенням видимості» та можливістю заробити» (Music Promotion Club, 2025), демонструючи, як художні навички стають інструментом ринкової адаптації.

2.3. Навички звукозапису та музичного продакшну

З появою технологій звукозапису, починаючи з фонографа Томаса Едісона у 1877 році, музика стала більш доступною масам, що вплинуло на композицію (наприклад, Ігор Стравінський писав твори, враховуючи обмеження тривалості запису того часу) та очікування від виконавців. Сьогодні музиканти більше не обов'язково потребують контракту з лейблом; інтернет надає численні платформи та онлайн-інструменти для створення та розповсюдження музики, що значно знижує виробничі витрати. Музиканти можуть самостійно створювати музику студійної якості (Music Promotion Club, 2025).

Ключові вміння в цій сфері складають композицію (піснярство), аранжування, редагування (видалення шумів, налаштування таймінгу/висоти), зведення (EQ, компресія, реверберація) та мастеринг (фінальне «полірування», вирівнювання гучності). Також важливе розуміння основ акустики, MIDI, синтезаторного програмування, цифрової обробки звуку. Розвиток технологій звукозапису та цифрового продакшну призвів до демократизації музичної індустрії. Музиканти тепер можуть самостійно контролювати весь процес створення та випуску музики, від композиції до мастерингу, що зменшує залежність від великих лейблів та дозволяє зберігати більший відсоток доходу. Це змінює роль музиканта з просто «митця» на «митця-технолога-виробника». Раніше доступ до студій та продакшну був досить дорогим і контролювався лейблами. З появою цифрових інструментів та програмного забезпечення (DAW), музиканти можуть робити це самостійно. Це призводить до зменшення витрат та збільшення контролю над власним продуктом, що є ключовим для незалежних артистів. Це прямий наслідок технологічного прогресу.

2.4. Музичний менеджмент та підприємництво в цифрову епоху

У цифрову епоху музиканти все частіше виступають у ролі підприємців, поєднуючи навички творця, виконавця, продюсера, інженера, менеджера, промоутера, маркетолога та бухгалтера. Це вимагає розуміння графічного дизайну, контрактів, просування та управління соціальними мережами (Huggins, 2024). Основні вміння включають стратегічне мислення, фінансовий менеджмент, переговornі навички, юридичну грамотність (розуміння роялті, авторських прав), а також здатність до саморозвитку та постійного навчання. Цифрова епоха перетворила музиканта з переважно «митця» на «корпорацію однієї особи». Це не просто додаткові обов'язки, а фундаментальна зміна ідентичності професії, де успіх залежить не лише від таланту, а

й від підприємницьких навичок. Ця зміна є прямим наслідком зниження бар'єрів для входу в індустрію та необхідності самостійного виживання в умовах низьких роялті від стрімінгу. Низькі роялті від стрімінгу змушують музикантів шукати альтернативи. Це призводить до зростання краудфандингу, продажу мерчу, ліцензування. Це не просто «додаткові можливості», а необхідність для виживання. Отже, майбутній музикант повинен бути не лише творцем, а й стратегом у сфері монетизації, що є значною зміною у вимогах до професії.

2.5. Цифровий маркетинг та взаємодія з аудиторією

Інтернет значно покращив зв'язок між артистами та їхніми шанувальниками. Соціальні медіа платформи, такі як Facebook, Instagram та X, дозволяють пряму взаємодію, сприяючи формуванню спільноти навколо артиста. Стрімінгові платформи, наприклад, Spotify та Apple Music, не лише монетизують контент, а й підвищують видимість артистів через функції «Discover Weekly» та редакторські плейлисти.

Ключові вміння в цій сфері включають створення професійної онлайн-присутності (веб-сайт, профілі на всіх основних цифрових сервісах (DSP)), оптимізацію контент-стратегії (відео, історії, залаштункові матеріали), використання платформних практик (наприклад, для TikTok, Instagram), пріоритетність залучення аудиторії над простим охопленням, таргетована реклама та взаємодія з незалежними кураторами плейлистів. Цифрові платформи змінили відносини між музикантом та аудиторією з одностороннього споживання на двосторонню взаємодію. Це означає, що навички «просування» та «маркетингу» стали не просто додатковими, а основними для виживання та зростання в індустрії. Музикант повинен бути не лише творцем, а й ефективним комунікатором та бренд-менеджером. Радіо та записи збільшили охоплення, але взаємодія була обмеженою. Інтернет та соціальні медіа створили прямий контакт. Це призвело до того, що «видимість» та «залучення» стали ключовими для успіху. Отже, музиканти повинні розвивати навички цифрового маркетингу та комунікації, щоб будувати «спільноту шанувальників», що є новим критичним набором компетенцій, раніше не потрібних (Music Promotion Club, 2025).

3. Майбутні перспективи та трансформація професії музиканта

3.1. Вплив штучного інтелекту та імерсивних технологій

Штучний інтелект (ШІ) та машинне навчання активно інтегруються у створення та кураторство

музики, потенційно трансформуючи композицію, продакшн та споживання. Вже з'являється музика, створена ШІ, та «розумні» інструменти для звулення. Віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR) створюють нові іммерсивні досвіди, що можуть революціонізувати живі виступи та музичні відео. Необхідні вміння для майбутнього включатимуть розуміння та використання ШІ-інструментів для композиції, аранжування та продакшну, навички роботи з віртуальною та доповненою реальністю для створення інтерактивних виступів, а також адаптацію до нових форматів споживання музики. Як зазначають автори статті «From Vinyl Records to Algorithms: How Streaming and AI are Changing the Music World» (Kmetiuk, Demianets, Beskorsyi, Toloshniak, Husar, 2025:1198) «Штучний інтелект, як автономна або допоміжна ланка у творчому процесі, конструює нові способи музичного вираження, які змінюють традиційне розуміння композиції, виконання та естетичного сприйняття музичного твору». ШІ та іммерсивні технології не замінять музикантів, а трансформують їхню творчу роль у співпраці з технологіями. Це вимагатиме від музикантів не лише технічних навичок, а й креативного мислення для інтеграції цих інструментів у свій артистичний процес, відкриваючи нові виміри для вираження та взаємодії з аудиторією. Якщо ШІ може генерувати музику, це не означає, що музиканти стануть непотрібними. Натомість, вони повинні навчитися використовувати ШІ як інструмент для розширення своїх творчих можливостей (наприклад, для експериментального саунд-дизайну). Це вимагає нового типу інтелектуальних та креативних навичок, які дозволять музикантам керувати технологією, а не бути нею керованими.

3.2. Еволюція економічних моделей та джерел доходу

Стрімінгові платформи, такі як Spotify та Apple Music, стали домінуючим методом споживання музики, але роялті за стрімінг часто залишаються дуже низькими, особливо для музикантів незалежних та початківців. Це створює значний виклик для сталого доходу музикантів. У відповідь на це зростає важливість диверсифікації джерел доходу, включаючи продаж мерчу та квитків на концерти (Music Promotion Club, 2025), краудфандинг (на платформах Patreon, Kickstarter), прямий продаж музики фанатам (наприклад, через Bandcamp), а також ліцензування музики для фільмів, телебачення та реклами.

Ключові вміння для навігації в цій економічній реальності включають фінансову грамотність,

здатність до диверсифікації доходів, навички ведення переговорів (з платформами, лейблами, спонсорами), а також розуміння бізнес-моделей та ринкових тенденцій. Якщо раніше дохід музиканта залежав від патронажу або продажу фізичних носіїв, то в майбутньому він залежатиме від багатовекторної моделі монетизації, де жоден потік доходу не є домінуючим. Це означає, що музикант повинен стати фінансово гнучким та інноваційним, постійно шукаючи нові шляхи для заробітку, що є прямим наслідком зміни споживчих звичок та технологій. Низькі роялті від стрімінгу змушують музикантів шукати альтернативи. Це призводить до зростання краудфандингу, продажу мерчу, ліцензування. Це не просто «додаткові можливості», а необхідність для виживання. Отже, майбутній музикант повинен бути не лише творцем, а й стратегом у сфері монетизації, що є значною зміною у вимогах до професії.

3.3. Значення постійного навчання та адаптивності

Музична індустрія постійно змінюється, тому постійне навчання та адаптивність є критично важливими для успіху. Це включає освоєння нових технологій, жанрів, бізнес-моделей та методів взаємодії з аудиторією. Ключові вміння для майбутнього музиканта включають самоосвіту, гнучкість мислення, здатність до швидкого опанування нових інструментів та програмного забезпечення, а також мережеві навички (співпраця з іншими артистами та представниками індустрії). У швидкозмінному світі, де технології та економічні моделі еволюціонують експоненціально, адаптивність стає не просто бажаною, а основною компетенцією музиканта. Це означає, що формальна освіта має бути доповнена безперервним самонавчанням та гнучкістю, щоб залишатися релевантним та конкурентоспроможним. Якщо індустрія постійно «змінюється», то знання, що були отримані вчора можуть бути застарілими завтра. Це вимагає від музикантів постійного «навчання та адаптації». Отже, здатність до самонавчання стає такою ж важливою, як і будь-яка інша музична чи технічна навичка, що є глибоким наслідком прискорення технологічного прогресу.

Висновки та рекомендації. Професія музиканта пройшла довгий та складний шлях, трансформуючись від сакральної та придворної служби до вільного підприємництва. Технологічний прогрес, починаючи від винаходу друкарства та закінчуючи звукозаписом, радіо, інтернетом та штучним інтелектом, був головним драйвером цієї трансформації, змінюючи доступ до музики, її споживання та можливості для монетизації. Від-

Таблиця 2

Джерела доходу музиканта: історичний розвиток та сучасні моделі

Епоха	Основні джерела доходу	Ключові зміни/фактори впливу
Давні цивілізації	Патронаж (храми, двір, заможні родини)	Розвиток суспільних інститутів та ритуалів
Середньовіччя/ Відродження	Церковна служба, патронаж, мандрівні виступи, продаж рукописних нот	Розвиток нотації, поява друкарства, зростання міст
Бароко/Класицизм	Патронаж, публічні концерти, продаж нот видавництвам	Зростання публічних концертів, вдосконалення інструментів
XIX століття	Публічні концерти (віртуозні виступи), продаж нот, гастролі	Кульť віртуозності, індустріальна революція, покращення друку
XX століття (до цифри)	Продаж фізичних записів (вініл, касети, CD), радіомовлення, концерти	Винахід звукозапису, радіо, масове виробництво носіїв, звукозаписні компанії
Радянська доба	Державні контракти, зарплата у державних установах, продаж творів Міністерству культури	Державна монополія, централізована музична індустрія, ідеологічний контроль
Цифрова епоха (Сьогодення)	Стрімінг (низькі роялті), продаж мерчу, краудфандинг, ліцензування, живі виступи, прямий продаж фанатам	Інтернет, цифрові платформи, соціальні медіа, зниження продажів фізичних носіїв
Майбутнє	Багатовекторна монетизація (III-інструменти, VR/AR концерти, NFT, персоналізований контент)	Штучний інтелект, імерсивні технології, блокчейн, метавсесвіти

бувся помітний перехід від вузької спеціалізації до багатогранності ролей, де сучасний музикант часто поєднує функції композитора, виконавця, продюсера та маркетолога. Економічна модель змістилася від прямого патронажу до публічного ринку, а потім до складної системи диверсифікованих доходів у цифрову епоху. Історія професії музиканта демонструє певну циклічність, наприклад, повернення до ролі композитора-виконавця, але з кожним витком прискорення змін стає помітно більше. Це означає, що майбутнє вимагатиме не просто адаптації, а постійної, проактивної трансформації навичок та бізнес-моделей.

На основі проведеного аналізу можна сформулювати наступні рекомендації для сучасних та майбутніх музикантів:

- Розвиток багатогранності: Опанування не лише виконавських і композиторських, а й технічних навичок (звукозапис, продакшн) та бізнес-компетенцій (менеджмент, маркетинг).
- Цифрова грамотність: Активне використання онлайн-платформ для просування, взаємодії з аудиторією та монетизації (Madden, 2004)
- Міжжанрова гнучкість: Розширення музичного кругозору та здатність працювати в різних

жанрах для підвищення конкурентоспроможності.

- Підприємницький підхід: Сприйняття себе як «корпорації однієї особи», диверсифікація джерел доходу та постійний пошук нових можливостей.
- Безперервне навчання: Готовність до постійного самовдосконалення та опанування нових технологій (III, VR/AR) та бізнес-моделей.

– Створення унікального «світу» навколо музики: Розвиток особистого бренду та наративу, що виходить за межі лише музичного контенту.

Рекомендації підкреслюють проактивний підхід до навчання та мережування. У майбутньому успіх буде залежати не лише від того, що музикант знає, а й від того, як швидко він може навчитися новому та з ким він може співпрацювати, що є ключовим для навігації в складній та швидкозмінній індустрії. Якщо майбутнє не визначене, то «скіл-сек'юріті» важливіше за «джоб-сек'юріті». Це означає, що музиканти повинні інвестувати в навички, які дозволяють їм адаптуватися, а не тільки в конкретну роботу. Мережування та співпраця стають критичними, оскільки вони дозволяють ділитися знаннями та знаходити нові можливості, що є наполегливою рекомендацією для майбутнього розвитку професії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бескорсий В. В. Просторове звукове поле екранного твору: ретроспективний аналіз. *Культура України*. 2025. Вип. 89. С. 153-163. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.15>.
2. Воропаєв Є. П. Граничні смисли творчості митця. *Психологія особистості професіонала* : збірник статей / Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України ; [наук. ред. Г. О. Балл, В. Л. Зливков ; уклад. В. О. Медінцев, С. О. Лукомська, О. В. Федан]. К. : Педагогічна думка, 2017. С. 95-101.

3. Воропаєв Є. П. Нові стратегії підготовки молоді і дорослих до освіти впродовж життя. *Сучасна освіта: стратегії та технології навчання молоді і дорослих* : зб. наук. пр. / за ред. О. І. Шапран. Переяслав (Київ. обл.) : Домбровська Я. М., 2025. 640 с.
4. Мазур, О., Квітка, С. Вплив цифрової трансформації на розвиток креативних індустрій. *Аспекти публічного управління*. 2024. Т. 12, № 1. С. 121-128. DOI: <https://doi.org/10.15421/152416>
5. Цюлюпа, Н., Цюлюпа, С., Буцяк, В. Зміст і структура фахової компетентності педагога-музиканта. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 4. С. 100-105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-13>
6. Analyzing the impact of the internet on the modern music industry. *Music Promotion Club*. 2025. URL: <https://musicpromotion.club/blog/analyzing-the-impact-of-the-internet-on-the-modern-music-industry>
7. Arkenberg R. Music in the Renaissance. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/music-in-the-renaissance>
8. Bastotich C. Chapter 16: Music of the 20th Century. *Exploring the Arts*. URL: <https://louis.pressbooks.pub/exploringarts/chapter/music-of-the-20th-century/>
9. Beyond profits: How the music industry's cultural and financial impact define its success in 2025. Spotify, 2025. URL: <https://newsroom.spotify.com/2025-03-12/beyond-profits-how-the-music-industrys-cultural-and-financial-impact-define-its-success-in-2025/>
10. Caldwell N., Brown A. A music producer found an old record. It opened up a world of Soviet-era disco. *NPR*. 2025. URL: <https://www.npr.org/2025/02/28/nx-s1-5281186/a-music-producer-found-an-old-record-it-opened-up-a-world-of-soviet-era-disco>
11. Chen B. The Relationship between Music Development and Economic Development. Proceedings of the 2022 2nd International Conference on Economic Development and Business Culture. 2022. P. 37-41. DOI: https://doi.org/10.2991/978-94-6463-036-7_7
12. Cooper J. M. Historical Dictionary of Romantic Music. Lanham : Bloomsbury Publishing, 2013. 792 p.
13. De Long E. Political Influence in the Chamber Music of Dmitri Shostakovich: An Annotated Bibliography. *Musicology and Ethnomusicology: Student Scholarship*. 2019. № 61. URL: https://digitalcommons.du.edu/musicology_student/61
14. From Vinyl Records to Algorithms: How Streaming and AI are Changing the Music World / Taras Kmetiuk, Ihor Demianets, Valerii Beskorsyi, Nataliia Toloshniak, Dzvinia Husar // *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7, № 1. P. 1187-1204. DOI: <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iS1.384>
15. Hemingway C., Hemingway S. Music in Ancient Greece. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/music-in-ancient-greece>
16. Huggins M. What Is a Music Entrepreneur? *Grand Canyon University*. 2024. URL: <https://www.gcu.edu/blog/performing-arts-digital-arts-what-music-entrepreneur>
17. Kraggerud H. Performer-composers – a time for renewal? *Gramophone*. 2015. URL: <https://www.gramophone.co.uk/content/blogs/performer-composers-a-time-for-renewal>
18. Linden E. v. d. A Very Short History Of Music Business. *Muziekbusiness*. 2020. URL: <https://musicmotion.nl/a-very-short-history-of-music-business/>
19. Lücke M. Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era. *Music & Politics*. 2007. Vol. I, Iss. 2. DOI: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.201> URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.201?view=text;rgn=main>
20. Madden M. Artists, Musicians, and the Internet. *Pew Research Center*. 2004. URL: <https://www.pewresearch.org/internet/2004/12/05/artists-musicians-and-the-internet/>
21. Morgan-Ellis E. M. Chapter 8: Medieval, Renaissance, and Early Baroque Music. *Music Appreciation*. URL: <https://rrccmusicappreciation.wordpress.com/2011/08/23/chapter-8-medieval-renaissance-and-early-baroque-music/>
22. Music Time Periods: Baroque Era. *DoDEA*. URL: https://content.dodea.edu/vs/hs/summer/aventa2/Music_Appreciation/MUSICAPPs-HS-A09/s/unit2/MusicApp_2.C.4.html
23. Music's Historical Influence Over Time: Ancient Greece To Now. *Musicians Institute*. 2023. URL: <https://www.mi.edu/in-the-know/musics-historical-influence-ancient-greece-modern-times/>
24. The Lifeblood of Classical Music: How Patronage Shaped Its Evolution. *Serenade Magazine*. 2024. URL: <https://serenademagazine.com/the-lifeblood-of-classical-music-how-patronage-shaped-its-evolution/>
25. Unit Summary Early 20th Century Music. *University of Mississippi*. URL: <https://home.olemiss.edu/~rvernon/mus103/summary/E20th.html>
26. VanderHamm D. Virtuosity/Virtuoso. *Oxford Bibliographies*. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0236>
27. Why is musical notation important? What benefits do musicians get? *Quora*. URL: <https://www.quora.com/Why-is-musical-notation-important-What-benefits-do-musicians-get>

REFERENCES

1. Beskorsyi V. V. (2025) Prostorove zvukove pole ekrannoho tvoruu: retrospektyvnyi analiz [Spatial sound field of a screen work: a retrospective analysis]. *Kultura Ukrainy*, 89. 153-163. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.15>
2. Voropaiev Ye. P. (2017) Hranychni smysly tvorchosti myttsia [Limit meanings of the artist's creativity]. *Psykhologhiia osobystosti profesionala: zbirnyk statei*. Kyiv: Pedahohichna dumka. 95-101. [in Ukrainian].
3. Voropaiev Ye. P. (2025) Novi stratehii pidhotovky molodi i doroslykh do osvity vprodovzh zhyttia [New strategies for preparing youth and adults for lifelong education]. *Suchasna osvita: stratehii ta tekhnolohii navchannia molodi i doroslykh*: zb. nauk. pr., Pereiaslav: Dombrovska Ya. M. [in Ukrainian].

4. Mazur O., Kvitka S. (2024) Vplyv tsyfrovoyi transformatsii na rozvytok kreatyvnykh industrii [Impact of digital transformation on the development of creative industries]. *Aspekty publichnoho upravlinnia*, 12(1). 121-128. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.15421/152416>
5. Tsiuliupa N., Tsiuliupa S. & Butsiak V. (2023) Zmist i struktura fakhovoi kompetentnosti pedaho-muzykanta [Content and structure of professional competence of a teacher-musician]. *Fine Art and Culture Studies*, 4. 100-105. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-13>
6. Music Promotion Club. (2025) Analyzing the impact of the internet on the modern music industry. URL: <https://musicpromotion.club/blog/analyzing-the-impact-of-the-internet-on-the-modern-music-industry>
7. Arkenberg R. (2000) Music in the Renaissance. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/music-in-the-renaissance>
8. Bastotich C. Chapter 16: Music of the 20th Century. *Exploring the Arts*. URL: <https://louis.pressbooks.pub/exploringarts/chapter/music-of-the-20th-century/>
9. Spotify. (2025) Beyond profits: How the music industry's cultural and financial impact define its success in 2025. URL: <https://newsroom.spotify.com/2025-03-12/beyond-profits-how-the-music-industrys-cultural-and-financial-impact-define-its-success-in-2025/>
10. Caldwell N., Brown A. (2025) A music producer found an old record. It opened up a world of Soviet-era disco. *NPR*. URL: <https://www.npr.org/2025/02/28/nx-s1-5281186/a-music-producer-found-an-old-record-it-opened-up-a-world-of-soviet-era-disco>
11. Chen B. (2022) The Relationship between Music Development and Economic Development. *Proceedings of the 2022 2nd International Conference on Economic Development and Business Culture*. 37-41. DOI: https://doi.org/10.2991/978-94-6463-036-7_7
12. Cooper, J. M. (2013). *Historical Dictionary of Romantic Music*. Lanham : Bloomsbury Publishing. 792p.
13. De Long E. (2019) Political Influence in the Chamber Music of Dmitri Shostakovich: An Annotated Bibliography. *Musicology and Ethnomusicology: Student Scholarship*. № 61. URL: https://digitalcommons.du.edu/musicology_student/61
14. Kmetiuk, T., Demianets, I., Beskorsyi, V., Toloshniak, N., & Husar, D. (2025). From Vinyl Records to Algorithms: How Streaming and AI are Changing the Music World. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(1), 1187-1204. DOI: <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iS11.384>
15. Hemingway C., Hemingway S. (2001) Music in Ancient Greece. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/music-in-ancient-greece>
16. Huggins M. (2024) What Is a Music Entrepreneur? *Grand Canyon University*. URL: <https://www.gcu.edu/blog/performing-arts-digital-arts/what-music-entrepreneur>
17. Kraggerud H. (2015) Performer-composers – a time for renewal? *Gramophone*. URL: <https://www.gramophone.co.uk/content/blogs/performer-composers-a-time-for-renewal>
18. Linden E. v. d. (2020) A Very Short History Of Music Business. *Muziekbusiness*. URL: <https://musicmotion.nl/a-very-short-history-of-music-business/>
19. Lücke M. (2007) Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era. *Music & Politics*, 1(2). DOI: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.201> URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.201?view=text;rgn=main>
20. Madden M. (2004) Artists, Musicians, and the Internet. *Pew Research Center*. URL: <https://www.pewresearch.org/internet/2004/12/05/artists-musicians-and-the-internet/>
21. Morgan-Ellis E. M. Chapter 8: Medieval, Renaissance, and Early Baroque Music. *Music Appreciation*. URL: <https://rrccmusicappreciation.wordpress.com/2011/08/23/chapter-8-medieval-renaissance-and-early-baroque-music/>
22. Music Time Periods: Baroque Era. *DoDEA*. URL: https://content.dodea.edu/vs/hs/summer/aventa2/Music_Appreciation/MUSICAPPs-HS-A09/s/unit2/MusicApp_2.C.4.html
23. Musicians Institute. (2023) Music's Historical Influence Over Time: Ancient Greece To Now. URL: <https://www.mi.edu/in-the-know/musics-historical-influence-ancient-greece-modern-times/>
24. Serenade Magazine. (2024) The Lifeblood of Classical Music: How Patronage Shaped Its Evolution. URL: <https://serenademagazine.com/the-lifeblood-of-classical-music-how-patronage-shaped-its-evolution/>
25. Unit Summary Early 20th Century Music. *University of Mississippi*. URL: <https://home.olemiss.edu/~rvernon/mus103/summary/E20th.html>
26. VanderHamm D. (2018) *Virtuosity/Virtuoso*. *Oxford Bibliographies*. DOI: <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0236>
27. Why is musical notation important? What benefits do musicians get? *Quora*. URL: <https://www.quora.com/Why-is-musical-notation-important-What-benefits-do-musicians-get>

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 782.071.2(477):78.071.4(438)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-13>

Оксана БОБЕЧКО,

orcid.org/0000-0003-1524-8263

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) oksanabobechko@ukr.net

ЧЕСЛАВ ЗАРЕМБА ТА АДАМ ДІДУР У ТВОРЧІЙ ДОЛІ ВИДАТНОГО ПРЕДСТАВНИКА УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО (ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті досліджується вплив знаменитих співаків польського походження Чеслава Заремби та Адама Дідура на творчу долю видатного українського оперного виконавця Михайла Голинського (1890–1973). Зазначається, що голос митця став окрасою багатьох оперних сцен та концертних майданчиків України, ряду країн Європи, а також Америки та Канади. Підкреслюється, що непересічна мистецька кар'єра співака засвідчила вагомі здобутки української музичної культури на світовій арені, зокрема у сфері вокального мистецтва. На прикладі творчості М. Голинського у розвідці яскраво демонструється важливість постаті педагога у вокальному виконавстві, показується довгий та наполегливий шлях наставника та його виховання до вершин вокальної майстерності. В цьому контексті висвітлюються ключові етапи становлення М. Голинського, його творчо-виконавський шлях, зокрема успішні виступи як в Україні, так і за кордоном. Серед іншого згадується його блискучий виконавський дебют у 1913 році з арією Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло, успішні виступи в Європі, творчі здобутки у якості соліста Львівської, Київської, Харківської та Одеської опер, артистичний шлях в Америці та Канаді. В дослідженні наводяться яскраві приклади зі спогадів видатного співака, що засвідчують незаперечний вплив на його професійне зростання та співацьку долю одного з наставників, зокрема Ч. Заремби, а також творчого приятеля, а саме А. Дідура. Побіжно згадуються творчі та педагогічні досягнення згаданих митців. Також зазначається, що винятковість вокально-виконавської кар'єри видатного українського співака світового рівня М. Голинського полягає у поєднанні надзвичайних вокальних здібностей митця, його невтомної праці, а також правильного вокального виховання та позитивного впливу, який чинили на співака, зокрема Ч. Заремба та А. Дідур.

Ключові слова: вокальне мистецтво, педагогічна діяльність, творчо-виконавська діяльність, український співак, педагог, Михайло Голинський, Чеслав Заремба, Адам Дідур.

Oksana BOBECHKO,

orcid.org/0000-0003-1524-8263

Candidate of Art Sciences,

Associate Professor at the Department of Folk Musical Instruments and Vocal
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) oksanabobechko@ukr.net

CHESLAV ZAREMBA AND ADAM DIDUR IN THE CREATIVE LIFE OF THE OUTSTANDING REPRESENTATIVE OF UKRAINIAN VOCAL ART MYKHAILO HOLYNSKY (CREATIVE AND PEDAGOGICAL ASPECT)

The article examines the influence of famous singers of Polish origin Cheslaw Zaremba and Adam Didur on the creative path of the outstanding Ukrainian opera singer Mykhailo Holynsky (1890–1973). It is noted that the artist's voice became an adornment of many opera stages and concert venues in Ukraine, a number of European countries, as well as America and Canada. It is emphasized that the singer's extraordinary artistic career has demonstrated significant achievements of Ukrainian musical culture on the world stage, in particular in the field of vocal art. Using the example of M. Holynsky's work, the research clearly demonstrates the importance of the teacher's role in vocal performance, showing the long and persistent path of the mentor and his student to the heights of vocal mastery. In this context the key stages of M. Holynsky's development, his creative and performing path, in particular, successful performances both in Ukraine and abroad are highlighted. Among other things, his bright performing debut in 1913 with the arc of Canio from the opera "Pagliacci" by R. Leoncavallo, successful performances in Europe, creative achievements as a soloist of the Lviv, Kyiv, Kharkiv and Odessa operas, and his artistic career in America and Canada are mentioned. The study provides vivid examples from the memoirs of the outstanding singer, which testify to the undeniable influence on his professional growth and singing destiny of one of his mentors, in particular Ch. Zaremba, as well as a creative friend – A. Didur. The creative and pedagogical achievements of the aforesaid artists are briefly mentioned. It is also noted that the exclusivity of

the vocal and performing career of the outstanding Ukrainian singer of world class M. Holynsky lies in the combination of the artist's extraordinary vocal abilities, his tireless work, as well as the correct vocal education and positive influence exerted on the singer, in particular by Ch. Zaremba and A. Didur.

Key words: *vocal art, pedagogical activity, creative and performing activities, Ukrainian singer, teacher, Mykhailo Holynsky, Cheslaw Zaremba, Adam Didur.*

Постановка проблеми. Численні досягнення, якими може пишатися сучасна українська культура у сфері вокального мистецтва пов'язані з визначними особистостями, які заклали міцні підвалини професійного вокального виконавства та забезпечили фундаментальний розвиток української школи академічного співу. Особливий внесок у розвиток національного вокального мистецтва зробили представники львівської вокальної школи, фундатором якої вважається Валерій Висоцький (1831–1907). Продовжувачі його справи, уславлені співаки О. Мишуга, С. Крушельницька, М. Менцинський, А. Дідур, Ф. Лопатинська, Є. Гушалевиц, Ч. Заремба та багато інших, стали не лише гордістю української вокальної школи, а й окрасою багатьох оперних сцен та концертних майданчиків Європи, Америки, Канади. Поруч з такими видатними постатями стоїть митець світової слави – Михайло Голинський (1890–1973), якого свого часу називали «українським Карузо» (Карась, 2012: 366).

Аналіз досліджень. Дослідженню виконавської і педагогічної спадщини М. Голинського присвячена доволі невелика кількість праць. Насамперед потрібно згадати автобіографічну книжку спогадів співака упорядковану Г. Тихобаєвою, І. Криворучко та Д. Білавич [Голинський, 2006]; розвідки Н. Бічуї, А. Житкевича, М. Жишкович, С. Козака, Г. Карась; спогади про видатного співака та відгуки про його творчо-виконавську діяльність авторства М. Сокіл, М. Сабат-Свірської, А. Рудницького, М. Волошина, А. Поліщука, М. Олійника, З. Навальківської, Г. Грабець, Й. Гошуляка. Праці згаданих авторів переконливо засвідчують високий фаховий рівень співака М. Голинського, демонструють чималі його здобутки в оперно-концертній, педагогічній, публіцистичній та громадській діяльності, однак не в повній мірі висвітлюють етапи становлення виконавця. Зокрема недостатньо вивченим залишається визначальний вплив творчості М. Голинського знаменитих співаків польського походження Ч. Заремби та А. Дідура.

Мета статті полягає у дослідженні впливу Ч. Заремби та А. Дідура на становлення М. Голинського як співака, а також на розвиток творчо-виконавської діяльності митця.

Виклад основного матеріалу. Виконавські та методичні основи професійного вокаліста,

які закладаються ще в підлітковому віці, розвиваються і вдосконалюються в процесі подальшого професійного навчання, а згодом і активної творчо-виконавської діяльності. «Вокальна педагогіка – це система індивідуального навчання співу, що спирається на багаті виконавські традиції, досвід видатних педагогів та майстрів вокального мистецтва» (Антонюк, 2007: 12) – слушно зауважила В. Антонюк. Відтак у вокальному виконавстві постає педагога є, поза всяким сумнівом, визначальною. Окрім наявності обов'язкових ґрунтовних знань в галузі вокальної педагогіки та методики, однією з умов успішної педагогічної діяльності є досконале володіння педагогом співацьким голосом, адже передаючи власні настанови та методи навчання співу, серед іншого педагог-вокаліст використовує зокрема метод власного показу, наслідування, так званий емпіричний (пояснювально-ілюстративний, репродуктивний) метод, який і сьогодні залишається домінуючим у навчанні співаків. Також у процесі вокального виховання наставник ділиться власним виконавським та сценічним досвідом, виступає мотиватором творчо-виконавського процесу, дає слушні професійні та життєві поради, а відтак стає для майбутнього співака не лише вчителем на час навчання, а й другом по житті. В цьому контексті показовим можна вважати творчий шлях видатного співака М. Голинського. Митцеві пощастило з наставниками та творчими приятелями, котрі усіляко сприяли його професійному зростанню та залишили вагомий слід в його співацькій долі.

Народився М. Голинський 2 січня 1890 року в селі Вербівці Городенківського повіту на Станіславщині (сьогодні – Івано-Франківська область) в інтелігентній родині. Ще навчаючись у гімназіях Городенки, Коломиї, Станіславова та Львова, він завжди співав у хорах і виконував сольні номери як бас-баритон. Був учасником хору богословів Духовної семінарії у Львові, а також Львівських хорів «Боян» і «Бандурист». Саме в цей період майбутній співак познайомився з відомим педагогом і співаком (баритон) Чеславом Зарембою (1881–1966) (Czesław Zaremba, 1994: 83), котрий народився в Устриках Дольних, що біля Сянока (сучасна територія Польщі). Вокальну освіту здобув у Консерваторії Галицького Музичного Товариства, навчаючись у В. Висоцького. Згодом вдосконалював

свою виконавську майстерність в Італії, виступав у багатьох європейських театрах, зокрема й у Міланському «La Scala». Від 1910 року Ч. Заремба організував у Львові приватну школу співу і одночасно вів для вокалістів концертний курс у консерваторії Польського Музичного Товариства. Виконавець, у репертуарі якого були партії з опер Г. Доницетті, Дж. Верді, Ж. Бізе, С. Монюшка та багатьох інших авторів, був прихильником і пропагандистом італійського методу в роботі над вихованням співака. Мав досвід роботи в Кракові та Варшаві, а відтак здобув славу одного з кращих вокальних професорів у тогочасній Польщі. Він зумів виховати цілу плеяду відомих у світі виконавців, серед яких М. Голинський, А. Шлемінська-Зарембіна, Е. Бендер, З. Дольницький, І. Туркевич-Мартинець, Н. Горницький, а також О. Любич-Парахоняк і М. Сабат-Свірска, які брали приватні консультації у професора (Історія кафедри сольного співу в іменах: Чеслав Заремба. URL: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/academic-singing-department/istoriya-kafedry-solnoho-spivu-v-imenah/> (дата звернення: 15.12.24).

Варто зауважити, що Ч. Заремба приватно навчав М. Голинського вокальної майстерності впродовж 1913, 1919–1920, 1924–1925 років. Педагог, що був прихильником і пропагандистом італійського методу в роботі над вихованням голосу, наполегливо працював над вдосконалення голосового апарату свого вихованця, розуміючи унікальність його таланту, цінував прекрасний за тембром та чистотою голос, що характеризувався безмежністю діапазону. Потрібно відзначити, що сам М. Голинський не надто переймався тим, що володів особливими вокальними даними. До навчання у вокальному класі він ставився доволі легковажно. Професор Ч. Заремба намагався тримати його під своєю вольовою опікою, змушував вивчати репертуар та заохочував до всіляких технічних вправ, необхідних для вироблення голосової еластичності. Завдяки його вмілим настановам М. Голинський неабияк розвинув власний голос, зокрема й у верхньому регістрі, а відтак почав співати як драматичний тенор. Він згадував, що «ходив до проф. Заремби на тенорові вправи, які, до речі, не справляли мені ніякого труду, а навпаки, я легко опанував горішні тони до високого «С» включно... І що дуже важне, я вже на третій лекції навчився закривати тон «fa», що є у героїчного тенора обов'язковим» (Голинський, 1993: 33).

1913 року, за сприяння Ч. Заремби, відбувся один з перших успішних виступів М. Голинського. Саме тоді співак блискуче виконав складну арію Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло, взявши

участь у звітному концерті учнів школи професора Ч. Заремби. «Мій виступ був сенсаційним, мене змусила публіка відспівати арію Каніо «Смійся, паяц» три рази... По виступі прийшли гратулюватимені..., а Зарембі гратулювали, що щасливо переобразив мене з бас-баритона на героїчного тенора» (Голинський, 2006: 49) – згадував митець.

Під час Першої світової війни М. Голинський воював в рядах австрійської армії, однак після поранення був переведений до Львова у канцелярію Лікарської комісії (1917). Після розпаду Австро-Угорської імперії перебував у лавах Української Галицької Армії (1918), працював особистим секретарем отамана Бубели у секретаріатах військових справ Львова, Тернополя, Станіслава, а згодом – Вінниці та Кам'янця-Подільського. Після поразки українських визвольних змагань, які тривали впродовж 1917–1921 років, повернувся до Львова. Вже згодом М. Голинський переїхав до Варшави, де поновив вокальні студії у Ч. Заремби, котрий настійливо рекомендував виконавцеві продовжити навчання співу в Італії.

Ч. Заремба опікувався своїм вихованцем не лише як педагог, а й як рідна людина. Так зокрема, він доклав максимум зусиль для того, щоб одружити свого талановитого учня з молодою піаністкою Г. Красноперою, обдарованою виконавицею, котра була концертмейстеркою у його класі (Сабат-Свірска, 2003: 479). Педагог добре розумів, що біля М. Голинського постійно має бути музично освічена особистість, яка буде надихати його до творчості. Відтак дружина відіграла важливу роль в творчій долі співака. Г. Краснопера зуміла переконати чоловіка багато працювати над собою, кожного дня співати, виконувати технічні вправи, вивчати та поповнювати оперний та концертний репертуар. Наполеглива праця дала свої плоди та привела талановитого виконавця до оперних театрів Європи. Тож можна з впевненістю стверджувати, що Ч. Заремба був не лише наставником М. Голинського, а й «янголом-охоронцем», котрий опікувався ним та допомагав у скрутний час.

Згодом співак підтвердив це й у власних «Спогадах» (Голинський, 1993), над якими працював на схилі літ, проживаючи в Канаді. У підрозділі під назвою «Серйозна розмова з професором Зарембою» М. Голинський писав: «Після лекції Заремба зажурено так до мене звернувся: «Вже цілий тиждень збираюся поговорити з вами, пане Михасю, але ніяк не можу зачати. Але нарешті сьогодні таки мушу... Ви самі, Михасю, бачите, – сказав він, – як я зайнятий оперою, підпадаю на здоров'ї, не сплю ночами, не приймаю більше учнів до моєї студії і врешті буду змушений школу

замкнути. Кажу вам про це з болем в серці, бо спеціально з вами буде мені дуже тяжко розпрощатися. Я прийшов до висновку, що найкраще для вас виїхати до Італії, до Мілану і там закінчити студії співу» (Голинський, 2006: 103–104). Ця розмова надзвичайно збентежила М. Голинського, адже на цей час професор уже виборов для М. Голинського п'ятимісячну стипендію у пана Ярошинського й обіцяв і надалі допомагати у продовженні студій, аж до їх закінчення. Також він домовився про те, щоб його добрий приятель інженер Райкевич заопікувався співаком в Мілані, куди педагог настійливо радив їхати М. Голинському. Так само Ч. Заремба звернувся з проханням до ще одного свого приятеля, а саме до славного співака А. Дідура, щоб той допоміг знайти його вихованцеві доброго професора співу в Мілані. Після цієї розмови М. Голинський відчув неймовірну вдячність до свого наставника.

Відтак молодий співак вирушив до Італії. Дослухавшись до порад свого педагога він впродовж 1920–1925 років вдосконалював вокальну майстерність у відомого міланського педагога Едоардо Гарбіна (1865–1943) (Garbin Edoardo URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-garbin_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-garbin_(Dizionario-Biografico)/) (дата звернення 10.01.25), котрий був вражений талантом молодого українця та пророкував йому видатну співочу кар'єру. Варто сказати, що навчання М. Голинського було дуже успішним, однак цей період був позначений певними труднощами. Після двох років студій в Мілані, на початку 1925 року він залишився без стипендії від Ярошинського з Варшави, бо той трагічно загинув в автокатастрофі. Професор Ч. Заремба хворів і вже не міг йому допомагати. Дістаючи маленьку нерегулярну допомогу з дому, співак був змушений сам оплачувати свій побут та навчання.

Окрім Е. Гарбіна, М. Голинський в Італії мав ще й інших педагогів. Зустрічаючись з видатними співаками він намагався перейняти від них позитивні риси чи методи праці, проте весь час звертався до настанов свого першого професора Ч. Заремби.

Ще перебуваючи в Італії митець концертував у Мілані, а також гастролював у Цюриху, Празі та Відні. Після закінчення навчання 1925 року М. Голинський повернувся до Львова, де за сприяння, знову ж таки, Ч. Заремби з великим успіхом дебютував в опері «Паяци» Р. Леонкавалло, виконавши партію Каніо. Публіка, яка вщерть заповнила залу, нагородила дебютанта гучними оваціями.

Згодом співак отримав запрошення до Поморської опери (об'єднання театрів міст Торунь, Бид-

гощ, Грудзьондз), де виконав провідні партії в операх «Галька» С. Монюшка, «Кармен» Ж. Бізе, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Аїда» Дж. Верді. Його висока виконавська майстерність допомогла здобути визнання польської публіки та прихильність критиків.

Навесні 1926 року митець уклав контракт з Великим Варшавським театром, а вже восени він став солістом Одеської опери. Як зазначає М. Жишкович – «Саме М. Голинському – першому з-поміж галицьких співаків першої третини ХХ століття випала велика честь долучитися до утворення і становлення Державних оперних театрів в Одесі, Києві та Харкові. З 1926 р. по 1930 р. співак був окрасою в царині українського оперного мистецтва» (Жишкович, 2011: 70).

Впродовж 1927–1930 років М. Голинський – соліст Київської та Харківської опер. Його партнерами по сцені були уславлені виконавці, серед яких М. Литвиненко-Вольгемут, М. Сокіл, І. Паторжинський, М. Донець. Потрібно відзначити, що з ініціативи М. Голинського 1929 року в Харкові була вперше поставлена опера А. Вахнянина «Купало», в якій співак виконав роль Степана. Творчий період, котрий М. Голинський провів у Харкові, можна вважати найбільш продуктивним, адже на сцені Харківської опери ним були виконані найбільш знакові у кар'єрі партії Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Гофмана («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Каварадоссі та Калафа («Тоска» і «Турандот» Дж. Пуччіні), Степана («Купало» А. Вахнянина) та ін. Згодом у 1930–1938 роках співак продовжив виступати на сценах оперних театрів Львова, Варшави, Познані та Берліна.

Поряд з Ч. Зарембою, визначальний вплив на життєвий та творчий шлях М. Голинського мав видатний оперний виконавець, режисер та педагог Адам Дідур (1873–1946) (Kiczor J.-S. Adam Didur – człowiek całkowicie spełniony URL: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/adam-didur-czlowiek-calkowicie-speelniony.html> (дата звернення 7.01.25). «Серед когорти видатних оперних співаків ХХ ст. Європи і Америки, він посідає особливе місце як уславлений бас, володар феноменального голосу, митець, наділений особливим артистичним талантом» (Романюк, 2020: 45) – зауважила Л. Романюк. Через те, що походження А. Дідура упродовж тривалого часу було утаємничене, його вважали «своїм» і українці, і поляки. Свого часу М. Голинський зробив спробу з'ясувати певні деталі біографії митця, які б допомогли визначити його національну приналежність. Користу-

ючись відомостями отриманими від своїх приятелів поляків, співак у своїх спогадах писав: «...мама Дідура зі своїм чоловіком служили у польського дідича, графа (призабув прізвище), що мав село коло Богородчан Станиславівського повіту. І так сталося, що від цього графа вродився жінці Дідура синок, якого назвала Адамом, а її чоловік погодився (ради хліба і для оминення злих язиків) бути батьком не своєї дитини і тим самим, розуміється, дати йому своє прізвище – Дідур... Адам Дідур мав в собі половину крові польської, а половину крові української по мамі. Офіційно він був поляком... але з великої любови до своєї українки-мами в ньому, в його серці і душі тліла іскра любови до українського, як він казав, руського народу» (Голинський, 2006: 163–164).

Співак польського походження, виходець з Галичини А. Дідур, залишив помітний слід у світовій історії вокального мистецтва, як один з найвидатніших оперних виконавців, що творили на зламі XIX–XX ст. Його вокальними педагогами були професор В. Висоцький та відомий міланський співак і педагог Ф. Емеріх. А. Дідур був провідним виконавцем визнаних світових театрів, серед яких «La Scala» (Мілан) та «Metropolitan Opera» (Нью-Йорк). Також часто виступав як камерно-концертний співак, виконуючи серед іншого твори українських композиторів, зокрема, солоспіви М. Лисенка. Після завершення блискучої оперної кар'єри, А. Дідур плідно займався педагогічною діяльністю, певний період був керівником Львівської опери, згодом директором Великого театру у Варшаві, першим директором оперного театру в Сілезії (Романюк, 2020: 48).

М. Голинського з відомим оперним співаком поєднували дружні стосунки. Саме він, як уже зазначалося, допомагав Михайлові знайти в Італії доброго вчителя вокалу. Також М. Голинський був знайомий і з доньками А. Дідура, співачками Євою, Марією і Ольгою.

Потрібно відзначити, що вперше М. Голинський почув А. Дідура у 1911 році, коли ще був учнем гімназії. Тоді співак виступав в Станиславові (сьогодні Івано-Франківськ) в залі театру імені С. Монюшка. «Ціла програма А. Дідура, в якій проходили різні бас-баритонові партії, де були і низькі, середні, і високі ноти – була одним великим тріумфом» (Голинський, 2006: 166) – згадував М. Голинський. Від того часу минуло понад два десятиліття і у 1935 році вже досвідчені та відомі виконавці зустрілися у польському містечку Івонич-Здруй. При зустрічі А. Дідур розпитував гостя про особисте життя, співацьку кар'єру, цікавився також життям в Україні. М. Голинський

радо розповідав про свою творчу роботу в українських державних операх, а також на прохання А. Дідура виконав кілька оперних уривків під акомпанемент неперевершеного піаніста професора Л. Урштайна. Арія Йонтека з опери «Галька» С. Монюшка, арія Каварадоссі з опери «Тоска» Дж. Пуччіні, а також арія Радамеса з опери «Аїда» Дж. Верді у виконанні українського співака до глибини душі вразили А. Дідура. Ось як згадував М. Голинський ці незабутні миті: «Фортепіановий вступ до арії Йонтека (опера «Галька» С. Монюшка – О.Б.) заграли так знаменито, що я вже по перших акордах попав в настрій і чекав на мій вступ – «Szumią jodły»... Я зачав співати «піаніссімо», яке розходилося по залі в кождий куток, і я чув себе, чув кожде слово. Коли ж прийшла фраза «Ой, Галіно», а опісля – «Моя Галько, ти єдина», де треба було високі тони взяти «форте» і їх витримати ферматою, я чув, що заля гримить... Скінчивши співати, я почув сильні оплески Дідура, «браво-бравіссімо!» Це саме повторилося при арії Каварадоссі, а вже найбільше при знаменитій арії Радамеса, – високим, витриманим сі бемоль, яке я перетримав. Тут Дідур вибіг на естраду і мене розцілував, а Урштайн поправив... Вони обидва засипали мене похвалами, які було мені іприємно, і якось незручно слухати, бо що ж я мав говорити?» (Голинський, 2006: 170–171).

П'ять днів, які митці провели разом, були насичені імпровізованими концертами та приємним спілкуванням. А. Дідур щоразу більше захоплювався співом та майстерністю українця, а згодом запропонував йому разом поїхати до Нью-Йорка, де мав на меті організувати М. Голинському концертні виступи у «Metropolitan Opera». Варто сказати, що на таку заманливу пропозицію співак не дав швидкої та однозначної відповіді, адже мав потребу порадитися зі своїм професором Ч. Зарембою, котрий впродовж усієї артистичної кар'єри М. Голинського залишався для нього непохитним авторитетом та наймудрішим радником. Отримавши схвальну відповідь та настанови від маестро, у 1938 році М. Голинський поїхав до США, а відтак і до Канади. «Прибув я сюди за старанням Адама Дідура, мого приятеля й товариша по покликанню. Прибув головню для однієї цілі: поширити свою артистичну кар'єру на Америку, і мушу ствердити, що в тім незнанім мені світі, де так важко пробитися артистові, коли він думає про вищі щаблі, знайшов я в особі п. Дідура щирою людиною з широкими артистичними зв'язками, яка дійсно щиро й безінтересовно намагалася ввести мене в широкий артистичний світ» (Голинський, 2006: 46) – згадував маестро.

На превеликий жаль М. Голинському вже не судилося повернутися в Україну, адже тогочасні історичні й політичні події в Європі змусили співака, як і чимало інших митців, що стали жертвами нищівних воєнних лихоліть і тоталітарного режиму, змінити свої життєві та творчі плани. Проте співак зумів віднайти своє гідне місце й далеко від рідного дому. За океаном він продовжив займатися концертно-виконавською діяльністю. «Великим успіхом в Америці й Канаді, і скрізь, де тільки виступав, користувався Михайло Голинський... Якість його голосу є й досі між українськими співаками неперевершена» (Козак, 2006: 24) – зауважив свого часу А. Рудницький. Також митець приділяв багато часу громадському життю української діаспори, тривалий час очолював культурно-мистецьке об'єднання «Козуб», яке було засновано 1956 року у Торонто з метою збереження, піднесення й пропагування української, канадської та інших культур, а відтак став яскравим представником української творчої еліти в еміграції.

Від 1967 року М. Голинський оселився в Едмонтоні (Канада), де й помер 1 грудня 1973 року. Там він розпочав написання «Спогадів» (Голинський, 1993). Книжка, в якій митець залишив своїм послідовникам відомості про найдрібніші деталі свого насиченого цікавими подіями та мистецькими злетами життя, побачила світ 1993 року. Вона стала важливою в його творчій долі, адже представила українським шанувальникам вокального мистецтва пострадянської доби особистість визначного співака та громадянина України, про якого на той час у світі знали більше, ніж на батьківщині (Бобечко., Тепла, 2019: 90). Серед іншого в книзі також розміщені фахові поради видатного митця з величезним виконавським та сценічним досвідом. До прикладу: «Я щиро дораджую кожному молодому співакові (що задумує стати професійним співаком і жити з голосу), звертати велику увагу на вибір доброго фахового професора-співака, що сам зробив добру кар'єру, мав великий досвід на великих сценах, а також добрих професорів співу» (Голинський, 2006: 106). Саме ці слова вкотре підтверджують розуміння співаком доленосного впливу на його власну творчу долю

непересічних педагогів та вокалістів, серед яких були Ч. Заремба, Е. Гарбіна, А. Дідур та ін. Слушні зауваження М. Голинського, які він давав спираючись на власний багатий вокально-виконавський досвід, цілком актуальні й для сучасних педагогів та виконавців. Вони можуть згодитися на шляху до досягнення вершин вокальної майстерності.

Висновки. Підсумовуючи, варто відзначити, що в українську та світову історію вокального виконавства М. Голинський увійшов як неперевершений оперний співак, митець, який примножив вокальну славу і велич України, та зробив вагомий внесок у розвиток мистецтва співу. Унікальної якості мистецький слід в творчій долі виконавця залишили високопрофесійні педагоги та добрі приятелі, які траплялися на його життєвому та творчому шляху. Вони не лише навчали його вокальної майстерності, прищеплювали любов до музики і до своєї професії, а й усіляко сприяли його професійному та кар'єрному росту. Серед них знаковими стали постаті знаменитих співаків польського походження Ч. Заремби та А. Дідура, про що зокрема свідчать детальні спогади М. Голинського. До прикладу, високого рівня особистісні якості, професійні знання, вміння і навички педагога Ч. Заремби, його індивідуальний підхід в поєднанні з умінням створити оптимальні умови навчання та розвитку М. Голинського, дали свої неперевершені результати не лише в професійній сфері, а й в міжособистісних взаєминах наставника та учня, котрі демонстрували найвищий рівень загальнолюдської культури спілкування. Так само визначний співак А. Дідур, ставши незаперечним творчим авторитетом для М. Голинського, людиною, яка віддано пропагувала та популяризувала його творчість на світовому рівні, свого часу спрявши виїзду на американський континент, зумів долучитися до вдосконалення співацької культури виконавця. Відтак виняткові вокальні здібності М. Голинського, його невтомна праця, позитивний педагогічний та творчий вплив, що чинили на нього, зокрема Ч. Заремба та А. Дідур, сприяли формуванню винятково успішної виконавської кар'єри видатного українського співака світового рівня.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Бобечко О., Тепла Н. Михайло Голинський – співак світової слави. *Молодь і ринок*. 2019. № 10. С. 87–91.
3. Голинський М. Спогади / Переднє сл. та упоряд. С. Д. Козака. Київ: Молодь, 1993. 368 с.
4. Голинський М. Спогади / Упор.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів: Априорі, 2006. 616 с.
5. Жишків М. Михайло Голинський на сцені харківської опери (до питання творчих контактів). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. № 1. С. 70–74.

6. Історія кафедри сольного співу в іменах: Чеслав Заремба. URL: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/academic-singing-department/istoriya-kafedry-solnoho-spivu-v-imenah/> (дата звернення: 15.12.24).
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Козак С. Героїчний тенор Михайло Голинський. *Голинський М. Спогади / Упор.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич.* Львів: Априорі, 2006. С. 12–36.
9. Романюк Л. Мистецька діяльність Адама Дідура в контексті світової та вітчизняної музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 35. С. 44–50.
10. Сабат-Свірська М. Михайло Голинський – героїчний тенор. *Українські співаки у спогадах сучасників/ Автор-упорядник Іван Лисенко.* Київ: Рада; Львів–Нью-Йорк: М. П. Коць, 2003. С. 478–480.
11. Czesław Zaremba. *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1900–1980 T. II*, PWN Warszawa. 1994. S. 83.
12. Garbin Edoardo URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-garbin_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-garbin_(Dizionario-Biografico)/) (дата звернення: 10.01.25).
13. Kiczor J.-S. Adam Didur – człowiek całkowicie spełniony. URL: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/adam-didur-czlowiek-calkowicie-speelniony.html> (дата звернення: 7.01.25).

REFERENCES

1. Antoniuk V. (2007). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]: pidruchnyk. Kyiv: ZAT «Vipol», 174 s. [in Ukrainian].
2. Bobechko O., Tepla N. (2019). Mykhailo Holynskiy – spivak svitovoi slavy [Mykhailo Golynskiy is a world famous singer]. *Molod i rynek.* № 10. S. 87–91. [in Ukrainian].
3. Holynskiy M. (1993). Spohady [Memoirs] / Perednie sl. Ta uporiad. S. D. Kozaka. Kyiv: Molod, 368 s. [in Ukrainian].
4. Holynskiy M. (2006). Spohady [Memoirs] / Upor.: H. Tykhobaieva, I. Kryvoruchka, D. Bilavych. Lviv: Apriori, 616 s. [in Ukrainian].
5. Zhyshkovych M. (2011). Mykhailo Holynskiy na stseni kharkivskoi opery (do pytannia tvorchykh kontaktiv) [Michael Golinsky on the stage of the Kharkiv opera (on the issue of creative contacts)]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznnavstvo.* Ternopil, № 1. S. 70–74. [in Ukrainian].
6. Istoriia kafedry solnoho spivu v imenakh: Cheslav Zaremba [The history of the department of solo singing in the names of: Cheslav Zaremba]. Available at: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/academic-singing-department/istoriya-kafedry-solnoho-spivu-v-imenah/> (accessed: 15.12.24). [in Ukraine].
7. Karas H. V. (2012) Muzychna kultura ukrainkoï diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global time-space of the 20th century]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Tipovyt. 1164 s. [in Ukrainian]
8. Kozak S. (2006). Heroichnyi tenor Mykhailo Holynskiy [Heroic tenor Michael Golinsky]. *Holynskiy M. Spohady / Upor.: H. Tykhobaieva, I. Kryvoruchka, D. Bilavych.* Lviv: Apriori, S. 12–36. [in Ukrainian].
9. Romaniuk L. (2020). Mystetska diialnist Adama Didura v konteksti svitovoi ta vitchyznianoï muzychnoi kultury [Artistic activity of Adam Didur in the context of world and Ukrainian musical culture]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Kulturolohiia.* Rivne: RDHU, Vyp. 35. S. 44–50. [in Ukrainian].
10. Sabat-Svirskia M. (2003). Mykhailo Holynskiy – heroichnyi tenor [Michael Golinskis a heroic tenor]. *Ukrainski spivaky u spohadakh suchasnykiv / Avtor-uporiadnyk Ivan Lysenko.* Kyiv: Rada; Lviv–Niu-York: M. P. Kots, S. 478–480. [in Ukrainian].
11. Czesław Zaremba [Cheslav Zaremba]. 1994. *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1900–1980 T. II*, PWN Warszawa. S. 83. [in Polish].
12. Garbin Edoardo [Garbin Edward]. Available at: [http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-garbin_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-garbin_(Dizionario-Biografico)/) (accessed: 10.01.25). [in Italian].
13. Kiczor J.-S. Adam Didur – człowiek całkowicie spełniony [Adam Didur – a completely realized man]. Available at: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/adam-didur-czlowiek-calkowicie-speelniony.html> (accessed: 7.01.25). [in Polish]

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 792.025

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-14>

Петро БОГОМАЗОВ,

orcid.org/0009-0003-1347-3675

аспірант, викладач кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) *petro.bogomazov@gmail.com*

СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК ТРЮК: СЕНСОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ

У статті досліджено світлову дію як автономний феномен театральної події, розглянуто можливість трактувати світло як активний агент театральної події, здатний формувати спосіб існування сценічного світу, визначаючи режими видимості, присутності та перцепції. Проблема дослідження зумовлена потребою подолати кризу театральної репрезентації та відійти від традиційної парадигми, де світло розглядалося переважно як допоміжний засіб атмосферного супроводу. Незважаючи на існуючі дослідження, світло у сучасному театрознавстві майже не осмислюється як філософська подієва категорія, що здатна продукувати сенс у моменті взаємодії з іншими сценічними елементами. Метою статті є визначення семіотичного та подієвого статусу сценічного світла в сучасній виставі, а також розгляд його як актора перформативної мережі й поверхні, що формує сценічний трюк та бере безпосередню участь у сенсотворенні. В аспекті семіотичного статусу розглянуто питання розширення прочитання ролі світла як активного учасника семіозису, здатного продукувати власні смисли. Аналіз концепцій П. Брука, Е. Фішера-Ліхте та Г.-Т. Леманна доводить, що світло конститує режими присутності, впливає на ритм уваги глядача та створює ефекти інтенсивності, не підпорядковуючись лінійній драматургії. Обґрунтовано можливість трактування світла як повноцінного учасника театральної дії в контексті акторно-мережової теорії Б. Латура, де світло постає як нелюдський актор, здатний ініціювати події та конструювати просторові ефекти. Спираючись на філософію події та поверхні Ж. Дельоза, розкрито онтологічні характеристики сценічного світла як інкорпореальної подієвості. Доведено, що сенс народжується не в глибині символічних структур, а на поверхні взаємодії світла з тілом актора, сценографією та об'єктами. У цьому контексті досліджено сценічний трюк як подієвий механізм, що виступає точкою виникнення сенсу. Трюк не репрезентує готовий зміст, а продукує його в акті своєї появи, докорінно трансформуючи перцептивну ситуацію. Узагальнено, що світлові ефекти функціонують як інтенсивності, що запускають процес означування та створюють нові міфологеми за аналогією з підходом Р. Барта. Запропонований концептуальний апарат дозволяє переосмислити традиційні уявлення про сценічне світло, відкриваючи перспективу його сприйняття як повноцінного фактора, що перетворює сценічну матерію на активну поверхню події.

Ключові слова: сценічне світло, театральна подія, сенсотворення, сценічний трюк, акторно-мережева теорія, семіотика театру.

Petro BOGOMAZOV,

orcid.org/0009-0003-1347-3675

Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Puppet Theatre Arts
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) *petro.bogomazov@gmail.com*

STAGE LIGHTING AS A TRICK: THE SENSORY POTENTIAL IN THEATRICAL PERFORMANCE

The article explores lighting action as an autonomous phenomenon of the theatrical event, considering the possibility of treating stage lighting as an active agent capable of shaping the mode of existence of the stage world by determining the regimes of visibility, presence, and perception. The research problem is driven by the need to overcome the crisis of theatrical representation and to move away from the traditional paradigm, where light was viewed merely as a supportive tool for atmospheric enhancement. Despite existing studies, light is rarely conceptualized as a philosophical event category capable of producing meaning at the moment of interaction with other stage elements. The objective of the article is to determine the semiotic and event status of stage lighting in contemporary performance, as well as to examine it as an actor in the performative network and a surface that generates the stage trick and directly participates in meaning-making. Regarding its semiotic status, the expansion of the semiotic interpretation of light's role as an active participant in semiosis, capable of producing its own meanings, is considered. The analysis of the works of P. Brook, E. Fischer-Lichte, and H.-T. Lehmann proves that light constitutes regimes of presence, influences the viewer's rhythm of attention, and creates effects of intensity without being subordinated to linear dramaturgy. The possibility of interpreting light as a full-fledged participant in theatrical action is substantiated within the context of B. Latour's actor-network theory, where

light emerges as a non-human actor capable of initiating events and constructing spatial effects. Relying on G. Deleuze's philosophy of the event and surface, the ontological characteristics of stage lighting as an incorporeal eventfulness are revealed. It is proven that meaning is not born in the depths of symbolic structures, but on the surface of the interaction of light with the actor's body, scenography, and objects. In this context, the stage trick is investigated as an event mechanism that serves as the point of meaning emergence. The trick does not represent a ready-made content but produces it in the act of its appearance, fundamentally transforming the perceptual situation. It is generalized that lighting effects function as intensities that trigger the signification process and create new mythologemes, analogous to R. Barthes's approach. The proposed conceptual apparatus allows for rethinking traditional notions of stage lighting, opening the perspective of perceiving it as a fully-fledged factor that transforms stage matter into an active surface of the event.

Key words: stage lighting, theatrical event, meaning-making, stage trick, actor-network theory, semiotics of theatre.

Постановка проблеми. Потреба переосмислення статусу сценічного світла як елемента театральної події зумовлена загальним процесом подолання кризи театральної репрезентації, що особливо загострився у зв'язку з постдраматичними експериментами кінця XX – початку XXI століття. У межах традиційної театральної парадигми світло розглядалося переважно як допоміжний засіб виразності, покликаний підсилити атмосферу, фіксувати композицію сценічного простору або сприяти емоційному прочитанню дії.

Однак трансформації, пов'язані з переходом від репрезентативного театру до театру події (Fischer-Lichte, 2008), а також із переозначенням ролі сценічних складових у структурі перформативного простору, актуалізують принципове питання: чи є сценічне світло лише інструментом атмосферного та емоційного супроводу, чи воно здатне функціонувати як самостійний, рівноправний елемент театральної дії?

П. Брук, аналізуючи базові умови виникнення театральної події, наголошує на мінімалістичній, але визначальній природі сценічного простору: «I can take any empty space and call it a bare stage» (Brook, 1968: 11) – «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його сценою». Це твердження вказує на те, що театральність не є похідною від декорацій чи матеріальної насиченості, а виникає завдяки актові означення простору. В цьому контексті світло постає не як другорядний технічний компонент, а як один із первинних чинників конститування сценічної реальності. Такий ракурс дозволяє трактувати світло як активний агент театральної події, здатний не лише виявляти об'єкти, а й формувати сам спосіб існування сценічного світу, визначаючи режими видимості, присутності та перцепції.

Сучасна театральна практика надає численні приклади автономізації світлової дії. Зокрема, у виставі Р. Вілсона «Einstein on the Beach» (світло – Д. Типтон) світло функціонує як структуроутворюючий принцип, що визначає ритм, тривалість і логіку сприйняття сценічного часу. У роботах Р. Кастеллуччі (Societas Raffaello Sanzio) світлові

переходи часто виконують роль драматургічних зламів, замінюючи собою сюжетні повороти. У виставах К. Мітчелл світло формує паралельні площини реальності, створюючи багаторівневу структуру присутності. В українському контексті показовими є роботи В. Троїцького (Центр сучасного мистецтва «ДАХ»), де світло нерідко функціонує як незалежний пласт дії, вступаючи у конфлікт із тілом актора або музичною структурою.

У сучасних перформативних практиках світло є структурним елементом, що визначає умови видимості, просторові межі та логіку існування сценічного світу. У цьому аспекті показовою є вистава «Brel» (театральна компанія «Rosas», хореографія Е. Т. де Кірсмакер, С. Маріотт, художнє світло М. Тійккайнен), світлове рішення якої інтегрує природний простір кар'єру Carrière de Boulbon (одна з локацій Авіньйонського театрального фестивалю 2025 року) у сценічну композицію. Кам'яна стіна кар'єру використовується як основна поверхня для відеопроєкцій, живого відео та тіней виконавців. В той же час світловий дизайн активно вступає у взаємодію з навколишнім середовищем, надаючи йому ознак сценографії. Таким чином світло у виставі виконує подвійну функцію: з одного боку, формуючи звичну для театру структуру сцени через освітлення та означення зони дії виконавців, а з іншого – розкриваючи і включаючи в сценічну композицію природну архітектуру кар'єру, перетворюючи відкриту нетеатральну локацію на сценічний простір.

Розуміння світла як динамічної та афективної сили у виставі актуалізує питання розширення семіотичного прочитання ролі світла, трактуючи його не як пасивний фон події, а як активного учасника семіозису, здатного продукувати власні смисли. Семіотика театру, представлена працями У. Еко (The Role of the Reader, 1979) та Р. Барта (Mythologies, 1957), наголошує на тому, що будь-який елемент сценічного контексту потенційно стає носієм значення у процесі інтерпретації.

Проблема ускладнюється специфічним онтологічним статусом світла. Воно не є матеріальним об'єктом у класичному сенсі, проте саме світло

створює умови видимості, визначає межі сценічного простору, підкреслює або нівелює об'єкти, формує режими присутності та відсутності. У цьому зв'язку постає питання: яке філософське й семіотичне значення мають присутність, відсутність та інтенсивність світла у процесі творення сценічного світу? Чи можна розглядати світлову дію як процес конституювання простору й часу, а не лише як інструмент їх оформлення?

Додатковий теоретичний вимір у постановку проблеми вносить акторно-мережева теорія Б. Латура, відповідно до якої у процесах взаємодії рівноправними агентами виступають як людські, так і нелюдські актори (Latour, 2005). У цьому сенсі постає закономірне питання: чи може сценічне світло розглядатися як нелюдський актор, здатний активно впливати на хід театральної події та продукування смислів?

Це питання набуває особливої гостроти в умовах кризи театру репрезентації, коли традиційні моделі символічного зображення втрачають переконливість, а на перший план виходять перцептивні, тілесні та енергетичні процеси взаємодії між елементами вистави та глядачем (Fischer-Lichte, 2008: 38).

Сучасний театр дедалі частіше відмовляється від домінування наративної складової на користь створення середовища події, в якому світло виконує функцію формоутворюючого, динамічного й потенційно сенсотворчого чинника (Brook, 1968: 15).

Отже, питання про те, чим є сценічне світло у структурі вистави – допоміжним технічним засобом чи повноцінним учасником дії, а також яким є його внесок у творення сценічних смислів, залишається відкритим. Саме ця теоретична невизначеність і становить ядро проблеми, що окреслює необхідність ґрунтовного дослідження світлової дії як автономного феномена театральної події та її семіотичного статусу в сучасному театрі.

Аналіз сучасних досліджень. Дослідження сценічного світла в театрі перебуває на перетині кількох наукових дискурсів – театрознавства, семіотики, перформативних студій, сценографії та філософії мистецтва. У межах класичної театральної практики світло тривалий час розглядалося передусім як допоміжний засіб виразності, покликаний підсилювати драматичну напругу, формувати атмосферу та фокусувати увагу глядача на окремих об'єктах або виконавцях. Такий підхід домінує у професійно-практичній літературі з театального освітлення та сценографії, зокрема у працях С. МакКендлесса (*A Method of Lighting the Stage*, 1932), Р. Пілброу (*Stage Lighting*

Design: The Art, the Craft, the Life, 1997), Ж. Розенталя (*The Magic of Stage Lighting*, 1967), а також у сучасних узагальнювальних виданнях з дизайну світла для сцени. Водночас ці дослідження зосереджені переважно на технічних, композиційних та психологічних аспектах освітлення і майже не розглядають світло як автономний елемент театральної дії або як носій власної семіотичної та подієвої логіки.

Поворот до розуміння сценічних умов як чинників виникнення театральної події окреслюється у праці П. Брука (*The Empty Space*, 1968). Формуючи принцип мінімальної театральної ситуації, П. Брук наголошує на ролі простору та видимості як передумов театру. В його розумінні театру, світло функціонує як механізм формування режимів видимості, завдяки яким сценічна подія стає можливою. Таким чином, світло починає осмислюватися як активний чинник організації сценічної реальності, а не як її вторинна складова.

Семіотичний підхід до аналізу театральних елементів, представлений працями У. Еко (*The Role of the Reader*, 1979) та Р. Барта (*Mythologies*, 1957), дозволяє розглядати будь-який компонент вистави як знак, включений у відкритий процес означування. У цьому контексті світло постає як елемент, що взаємодіє з матеріальними поверхнями сценографії, тілом актора та перцептивними установками глядача, формуючи режими присутності, дистанції та інтенсивності сприйняття. Водночас класична семіотика, орієнтована на стабільні значення, виявляється обмеженою у поясненні подієвого та процесуального характеру світлової дії.

Розширення цієї перспективи відбувається у межах перформативних студій, зокрема в дослідженнях Е. Фішер-Ліхте (*The Transformative Power of Performance*, 2008), де театр розглядається як подієвий процес, у якому значення виникає через взаємодію між виконавцями, глядачами та матеріальними умовами простору. Світло в цій взаємодії відіграє ключову роль, оскільки визначає режими видимості та інтенсивності присутності, безпосередньо впливаючи на спосіб переживання події (Fischer-Lichte, 2008: 38).

Додатковий теоретичний ресурс для осмислення сценічного світла як активного чинника дії надає акторно-мережева теорія Б. Латура, викладена у працях «*We Have Never Been Modern*» (1991) та «*Reassembling the Social*» (2005). Б. Латур принципово відмовляється від ієрархічного поділу на людських і нелюдських акторів, розглядаючи будь-які об'єкти, технології та матеріальні умови як повноправних учасників мережі

дії. У цьому ракурсі сценічне світло може бути осмислене як актор, що активно впливає на перебіг події, трансформує просторові відношення та моделює глядацьке сприйняття.

У дослідженнях постдраматичного театру, зокрема у праці Г.-Т. Леманна (*Postdramatic Theatre*, 2006), світло остаточно виходить за межі ілюстративної функції. У постдраматичних практиках воно застосовується як засіб створення автономних просторових, сенсорних і часових ефектів, що не підпорядковуються лінійній драматургії, а формують власну подієвість сценічного простору.

Водночас аналіз сучасного корпусу досліджень виявляє суттєву лакуну: попри наявність технічних, перформативних і семіотичних підходів, світло майже не осмислюється як філософська подієва категорія – як поверхневий ефект, здатний продукувати сенс у моменті взаємодії з іншими сценічними елементами. Саме ця прогалина відкриває можливість для його розгляду у зв'язку з поняттям сценічного трюку.

У цьому контексті трюк доцільно трактувати не як другорядну технічну операцію або декоративний прийом, а як самостійну подію, що генерує сенс у структурі вистави. У філософії Ж. Дельоза, зокрема у праці «*Logic of Sense*» (1969), поверхня постає як місце події – простір, де інтенсивності набувають форми, а сенс виникає не з глибинної символіки, а з самого факту зіткнення різнорідних елементів. У цій логіці трюк функціонує як поверхневий ефект: він не приховує «глибини», а продукує смисл у момент своєї появи через інтенсивність, що актуалізується на поверхні сценічної реальності.

Трюк виступає точкою перетину кількох векторів сценічної дії – світла, сценографії, пластики актора, звуку. У момент їхньої взаємодії виникає подія-інтенсивність: короткочасний, але концентрований згусток енергії, що вирізняється на тлі загальної структури вистави. На відміну від класичної символічної моделі театру, орієнтованої на стабілізацію значень, трюк продукує сенси-події – рухливі, відкриті, ризоматичні.

У цьому аспекті трюк може бути співвіднесений з поняттям міфологеми у Р. Барта: він не фіксує остаточний зміст, а створює ефект смислу, активуючи процес означування. Такий підхід докладно розроблено у статті Р. Неупокоева (2024), де трюк осмислюється як механізм сенсотворення, що діє через подієвість, інтенсивність і відкритість інтерпретації.

Таким чином, сучасний стан досліджень демонструє наявність окремих теоретичних підвалин для аналізу сценічного світла, проте виявляє

відсутність цілісної концепції його осмислення як автономного актора театральної події. Інтеграція перформативного, акторно-мережевого та дельозівського підходів створює методологічні передумови для розгляду світла як поверхневого ефекту і сценічного трюку – структурного вузла, в якому сенс не передається, а виникає.

Мета статті полягає у визначенні семіотичного та подієвого статусу сценічного світла в сучасній театральній виставі, розглядаючи його як повноцінний елемент дії та актор перформативної мережі, а також як поверхню, що у взаємодії з іншими сценічними поверхнями (тілом актора, сценографією, об'єктами, звуком) продукує сценічний трюк і поверхневі ефекти, які беруть безпосередню участь у сенсотворенні та формуванні глядацького сприйняття сценічного світу.

Виклад основного матеріалу. Сучасні театрознавчі та перформативні дослідження підкреслюють, що сценічне світло не обмежується технічними чи декоративними функціями, а виступає активним учасником театральної події. Воно здатне формувати режими видимості, присутності, ритм уваги та емоційні переживання глядача, впливаючи на сенсотворення на сцені.

Е. Фішер-Ліхте у праці «*The Transformative Power of Performance*» (2008) наголошує на театральній подієвості як ключовій характеристиці сучасного театру. Е. Фішер-Ліхте розглядає театр як подію, що характеризується взаємодією між акторами, глядачами та простором, у якій виникають ефекти присутності та інтенсивності. У цій системі світло виконує не допоміжну роль, а конститує режими видимості і впливає на спосіб переживання події: його зміни здатні змінювати темпоритм, ритм уваги та емоційний стан глядача (Fischer-Lichte, 2008: 38). Таким чином, сценічне світло стає одним із ключових агентів взаємодії, формуючи поле події і безпосередньо впливаючи на процес сенсотворення.

П. Брук у праці «*The Empty Space*» (1968) демонструє інший аспект театального світла: його здатність визначати саму можливість театральної події через створення простору видимості. Він пише: «*A performance only comes alive when the invisible is made visible*» (Brook, 1968: 13) – «Вистава оживає лише тоді, коли невидиме стає видимим». Ця теза підкреслює автономну функцію світла: воно не просто освітлює сцену, а формує її сенсову та просторову структуру. Світло здатне конституювати сценічний простір, створювати режими видимості та акцентувати подієві моменти, що робить його активним учасником театральної взаємодії, а не пасивним інструментом.

Постдраматичний театр, як описує Г.-Т. Леманн, підкреслює автономність сценічних елементів. У постдраматичних практиках світло, звук, матеріали та тілесність актора не підпорядковуються лінійній драматургії, а виступають самотійними сенсотворчими агентами, здатними породжувати часові й просторові ефекти (Lehmann, 2006: 42–45). Світло у такому контексті не ілюструє драматургічну основу, а формує режими присутності та інтенсивності подій, активізуючи поверхневі ефекти і трюки.

Інтегруючи ці підходи з акторно-мережевою теорією Б. Латура, світло може бути осмислене як нелюдський актор, що взаємодіє з тілом актора, сценографією та глядацьким сприйняттям, не будучи повністю підконтрольним людській інтенції (Latour, 2005: 72). Воно здатне ініціювати зміни ритму, переміщення уваги та створювати інтенсивні ефекти, виступаючи автономним агентом у сценічній мережі. Таким чином, світло є рівноправним учасником дії, а його взаємодія з іншими поверхнями – матеріалами, тілом актора та простором – формує трюки, поверхневі ефекти та сенсотворчі моменти.

У контексті філософії події Ж. Дельоза сценічне світло доцільно розглядати не як технічний інструмент або допоміжний засіб оформлення, а як самотійну подієвість, що функціонує на рівні поверхні та здатна продукувати сенси через інтенсивності взаємодії. Ж. Дельоз у «Logic of Sense» (1969) визначає сенс як інкорпореальний ефект або подію, що «наступає» на поверхні перетину тіл і мови, – саме там сенс спливає, а не в глибині субстанцій чи прихованих змістів. Сенс не є властивістю слів чи предметів, а виникає як подія на поверхні, де серії тіл і знаків резонують одна з одною без злиття в єдину сутність.

Для Ж. Дельоза сенс є інкорпореальною подією, що не зводиться до змісту фізичного стану справ, а постає на поверхні між пропозиціями та станами справ: «Sense is the expressed of the proposition <...> a pure event which inheres or subsists in the proposition» (Deleuze, 1990) – «Сенс – це виражене в пропозиції... чиста подія, що існує або зберігається в пропозиції».

Цей феномен поверхні Ж. Дельоз протиставляє традиційній «глибинній» герменевтиці та догмі про фіксовані значення. Сенс виникає у самому моменті зіткнення, у «похідних імпульсах» поверхневих серій, а не як ієрархічно підпорядкований глибинній проблемі.

Якщо у цьому контексті трактувати сценічний трюк як поверхневий ефект (як показано в статті Р. Неупокоева (2024)), тоді взаємодія світла

з поверхнею повністю відповідає природі такого трюку: він не репрезентує наперед заданий зміст, а продукує значення в акті своєї появи, у проміжку між позначниками, що з одного боку – репрезентовані світлом, а з іншого – поверхнею, з якою воно взаємодіє. Саме цей простір події стає ареною виникнення сенсу.

Світло, вступаючи у взаємодію зі сценографією, тілом актора та сценічними об'єктами, створює нові режими видимості, які не існують ані у «чистому» світлі, ані у «чистій» матеріальності предметів. Відблиск, тінь, пульсація, затемнення, просвіт – ці поверхневі ефекти безпосередньо впливають на сприйняття сценічного світу. Світло конститує спосіб присутності об'єктів у просторі вистави, виступаючи як імпульс події, а не як репрезентативний засіб.

Попри свою нематеріальність, світло функціонує як поверхня, оскільки створює видимі межі, визначає контури, інтенсивність зон та оптичні «шари» простору. У взаємодії зі сценографічними матеріалами – металом, тканиною, деревом, пластиком, папером – світло вступає у діалог із їх фізичними властивостями: відбивною здатністю, фактурою, щільністю, ступенем поглинання або розсіювання. Унаслідок цього виникає спільна поверхня події, де світло і матеріал уже не можуть бути розділені без втрати сенсу, оскільки саме їхня взаємодія становить інтенсивність події, що породжує сенс.

Цю логіку подієвості можна співвіднести і з контекстом постдраматичного театру, який описує Г.-Т. Леманн. Він підкреслює, що сценічні елементи використовуються не як ілюстрація тексту, а як автономні сенсотворчі фактури, здатні породжувати часові й просторові ефекти, що не підпорядковуються лінійним драматургічним схемам. Світло у цьому сенсі стає самотійним акторським ресурсом, формуючи подієвість, а не слугуючи лише фоном.

Саме на спільній поверхні, утвореній світлом і матеріальними сценічними елементами, формується сценічний трюк як раптова зміна режиму видимості. Трюк не зводиться до механіки світлового переходу або демонстрації технічної майстерності. Його сутність полягає у трансформації перцептивної ситуації: знайомий об'єкт раптово набуває іншого статусу, стабільна фактура починає працювати як подія, а простір активізує зорову увагу глядача, породжуючи інтенсивний імпульс сприйняття. Трюк не веде у «глибину» значень, а працює на поверхні, змінюючи сам спосіб бачення.

Сценічне світло у цьому сенсі можна співвіднести з барт'янським розумінням міфу. Як і

міфологема, світловий трюк не фіксує остаточного значення, а створює ефект смислу, конструюючи контекст появи предмета або дії (Barthes, 1957: 155). Світло не «пояснює» об'єкт, а міфологізує його через подієвість поверхні, перетворюючи звичайне на значуще. Тінь, відблиск або затемнення функціонують не як символи, а як інтенсивності, що запускають процес означування і залишають його відкритим.

У дельозівській логіці поверхневості ці інтенсивності є первинними носіями смислу: сенс виникає не як репрезентація, а як подія на стику світла і матеріалу (Deleuze, 1990: 145). Сценічний трюк – це точка зустрічі поверхонь, де сенс не передається, а народжується у момент взаємодії. Саме через цей механізм виникає новий «міф», що конструюється через світло, матеріали та акторське тіло, подібно до міфологеми Р. Барта (Barthes, 1957: 160).

У цій перспективі світло стає повноцінним учасником дії. З позицій акторно-мережевої теорії Б. Латура світло – нелюдський актор, який взаємодіє з іншими елементами мережі – тілом актора, сценографією, об'єктами, поглядом глядача (Latour, 2005: 72). Воно не підпорядковується людській інтенції повністю, а здатне ініціювати події, змішувати увагу, змінювати ритм і просторові відчуття, виступаючи автономним агентом у сценічній взаємодії.

Таким чином, сценічне світло у сучасному театрі постає як активний сенсотворчий чинник: воно формує режими видимості, взаємодіє з матеріальними і тілесними елементами, продукує трюки та поверхневі ефекти, створюючи нові сенси, інтенсивності та міфологеми на сцені.

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна стверджувати, що сучасне сценічне світло перестає сприйматися як технічний або декоративний елемент і постає як повноцінний учасник театральної дії. Аналіз підходів Е. Фішер-Ліхте та П. Брука демонструє, що світло здатне не лише забезпечувати видимість, а конституювати

режими присутності, впливати на ритм уваги глядача та створювати ефекти інтенсивності, які безпосередньо формують досвід сприйняття події. У постдраматичних практиках, як показує Г.-Т. Леманн, світло набуває статусу автономного сенсотворчого агента, який у взаємодії з тілом актора, матеріалами сценографії та простором продукує поверхневі ефекти, трюки та тимчасові структури, що не підпорядковуються лінійній драматургії.

Інтеграція цих театрознавчих підходів з філософією події Ж. Дельоза дозволяє розглядати світло як інкорпореальну подієвість, де сенс народжується не в глибині символічних структур, а на поверхні взаємодій, у момент зіткнення світла, матеріалу та тілесності актора. Сценічний трюк у цьому контексті виступає точкою виникнення сенсу: він не репрезентує готовий зміст, а продукує його у момент події, активізуючи сприйняття глядача та трансформуючи спосіб бачення простору. Світлові ефекти, тінь, відблиск та затемнення функціонують як інтенсивності, які запускають процес означування, перетворюючи звичайні об'єкти на смислові центри і створюючи нові міфологеми, подібно до того, як це описує Р. Барт.

Важливим аспектом новизни представленого дослідження є застосування акторно-мережевого підходу Б. Латура, що дозволяє осмислити світло як нелюдського актора, здатного ініціювати події, змішувати увагу, створювати зміни ритму та просторові ефекти, взаємодіючи з іншими елементами сценічної мережі. У такому прочитанні світло постає не лише як засіб видимості, а як автономний агент, що безпосередньо конструює подієвий, перцептивний та семіотичний досвід глядача. Цей підхід дозволяє переосмислити традиційні уявлення про сценічне світло, відкриваючи перспективу його сприйняття як повноцінного учасника театральної події, здатного продукувати сенс, формувати режими видимості та перетворювати сценічну матерію на активну поверхню події.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Неупокоев Р. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2024. Вип 35. С. 28–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>
2. Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1972.
3. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Simon and Schuster, 1996.
4. Deleuze, Gilles. *Logic of sense*. London: The Athlone Press, 1990.
5. Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
6. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.
7. Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
8. Latour, Bruno. *Reassembling The Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

9. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. London: Routledge, 2006.
10. McCandless, Stanley. A Method of Lighting the Stage. New York: Theatre Arts, Inc., 1947.
11. Pilbrow, Richard. Stage Lighting Design: The Art, The Craft, The Life. New York: By Design Press, 1997.
12. Rosenthal, Jean. The Magic of Stage Lighting. New York: Theatre Arts Books, 1967.

REFERENCES

1. Neupokoiev R. (2024) Stsenichniy triuk yak instrument stvorennia hliadatskoho vrazhennia. [Stage trick as a tool for creating a spectatory experience]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 35. 28–34. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>
2. Barthes R. (1972) Mythologies. The Noonday Press, New York. 164 pp.
3. Brook P. (1996) The Empty Space. Simon and Schuster, New York. 141 pp.
4. Deleuze G. (1990) Logic of sense. The Athlone Press, London. 393 pp.
5. Eco U. (1979) The Role of the Reader. Indiana University Press, Bloomington. 273 pp.
6. Fischer-Lichte E. (2008) The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge, London. 232 pp.
7. Latour B. (1993) We Have Never Been Modern. Harvard University Press, Cambridge, MA. 157 pp.
8. Latour B. (2005) Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, Oxford. 301 pp.
9. Lehmann H.-T. (2006) Postdramatic Theatre. Routledge, London. 214 pp.
10. McCandless S. (1947) A Method of Lighting the Stage. Theatre Arts, Inc., New York. 143 pp.
11. Pilbrow R. (1997) Stage Lighting Design: The Art, The Craft, The Life. By Design Press, New York. 481 pp.
12. Rosenthal J. (1972) The Magic of Stage Lighting. Theatre Arts Books, New York. 256 pp.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 7.01:7.05:378

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-15>**Сергій БРИЛЬОВ,***orcid.org/0000-0003-0158-235**старший викладач кафедри дизайну**Київського столичного університету імені Бориса Грінченка**(Київ, Україна) s.brylov@kubg.edu***Миколай КОЧУБЕЙ,***orcid.org/0000-0001-9318-4109**Заслужений художник України**доцент кафедри графічних мистецтв,**Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури**(Київ, Україна) mykolai.kochubei@naoma.edu*

РОЛЬ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ В РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

У статті досліджується роль академічної школи у розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в сучасних умовах, що характеризуються інтенсивними процесами глобалізації, цифровізації та трансформації культурного простору. Розглянуто академічну художню освіту як фундаментальну систему формування професійних компетентностей, художнього мислення та візуальної культури майбутніх фахівців у сфері мистецтва і дизайну. Особливу увагу приділено значенню класичних дисциплін – рисунка, живопису та композиції – як базових складових підготовки, що забезпечують цілісність і глибину професійної підготовки.

Проаналізовано взаємодію традиційних академічних підходів із сучасними освітніми практиками, зокрема інтеграцію цифрових технологій, нових медіа та міждисциплінарних методів у навчальний процес. Визначено, що сучасна академічна школа не є статичною системою, а постає як динамічна структура, здатна адаптуватися до змін, зберігаючи водночас свої базові принципи та цінності.

Методологічною основою дослідження є комплексний підхід, що включає аналіз наукових джерел, порівняльний аналіз освітніх моделей та узагальнення практичного досвіду мистецьких закладів вищої освіти. У статті розглянуто як український, так і міжнародний досвід функціонування академічної художньої школи, що дозволяє окреслити основні тенденції її розвитку у сучасному контексті.

Наукова новизна роботи полягає в переосмисленні ролі академічної школи як ключового чинника формування професійної ідентичності художника і дизайнера в умовах сучасної візуальної культури. Обґрунтовано необхідність збереження академічних традицій у поєднанні з інноваційними підходами, що забезпечує конкурентоспроможність фахівців у сфері креативних індустрій.

У висновках підкреслено, що ефективний розвиток образотворчого мистецтва та дизайну можливий за умови гармонійного поєднання традиційної академічної бази та сучасних технологічних і творчих підходів, що сприяє формуванню цілісного, мобільного та адаптивного фахівця.

Ключові слова: академічна художня школа, образотворче мистецтво, дизайн, мистецька освіта, візуальна культура, професійна підготовка, цифровізація, сучасні художні практик.

Serhii BRYLOV,*orcid.org/0000-0003-0158-2359**Senior Lecturer at the Department of Design**Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University**(Kyiv, Ukraine) s.brylov@kubg.edu***Mykolai KOCHUBEI,***orcid.org/0000-0001-9318-4109**Honored Artist of Ukraine,**Associate Professor at the Department of Graphic Arts**National Academy of Fine Arts and Architecture**(Kyiv, Ukraine) mykolai.kochubei@naoma.edu*

THE ROLE OF THE ACADEMIC SCHOOL IN THE DEVELOPMENT OF FINE ARTS AND DESIGN IN THE CONTEMPORARY CONTEXT

The article examines the role of the academic school in the development of fine arts and design in contemporary conditions characterized by intensive processes of globalization, digitalization, and transformation of the cultural space.

Academic art education is considered as a fundamental system for the formation of professional competencies, artistic thinking, and visual culture of future specialists in the field of art and design. Particular attention is paid to the importance of classical disciplines – drawing, painting, and composition – as basic components of training that ensure the integrity and depth of professional preparation.

The interaction between traditional academic approaches and modern educational practices is analyzed, in particular the integration of digital technologies, new media, and interdisciplinary methods into the educational process. It is determined that the modern academic school is not a static system, but rather a dynamic structure capable of adapting to changes while preserving its fundamental principles and values.

The methodological basis of the research is a comprehensive approach that includes the analysis of scientific sources, comparative analysis of educational models, and generalization of practical experience of art higher education institutions. The article examines both Ukrainian and international experience of the functioning of the academic art school, which makes it possible to outline the main trends of its development in the contemporary context.

The scientific novelty of the study lies in rethinking the role of the academic school as a key factor in the formation of the professional identity of an artist and designer within the modern visual culture. The necessity of preserving academic traditions in combination with innovative approaches is substantiated, which ensures the competitiveness of specialists in the field of creative industries.

The conclusions emphasize that the effective development of fine arts and design is possible under the condition of a harmonious combination of traditional academic foundations with modern technological and creative approaches, which contributes to the formation of a holistic, flexible, and adaptive specialist.

Key words: academic art school, fine arts, design, art education, visual culture, professional training, digitalization, contemporary artistic practices.

Постановка проблеми. У сучасних умовах розвитку візуальної культури, що характеризуються активними процесами цифровізації, глобалізації та трансформації художніх практик, особливої актуальності набуває проблема визначення ролі академічної художньої школи у системі мистецької освіти. Образотворче мистецтво та дизайн дедалі більше інтегруються з цифровими технологіями, що змінює характер творчої діяльності та підходи до підготовки фахівців (Ареф'єв, 2022: 418; Геренко, 2024: 110).

Академічна художня школа традиційно ґрунтується на системі класичних дисциплін – рисунка, живопису, композиції, які забезпечують формування професійного мислення, візуальної культури та базових художніх навичок. Саме ці складові залишаються фундаментом підготовки фахівців у сфері образотворчого мистецтва та дизайну, що підтверджується сучасними дослідженнями мистецької освіти (Журавльова, Сотник, 2025: 300; Іттен, 2022).

Разом із тим розвиток цифрових технологій суттєво впливає на мистецьку діяльність, розширюючи її інструментарій і трансформуючи традиційні форми візуального мистецтва (Акімов, 2025; Stanton, 2026). Це актуалізує необхідність переосмислення співвідношення традиційних академічних підходів і новітніх освітніх практик.

У наукових дослідженнях підкреслюється важливість збереження академічних засад у процесі модернізації мистецької освіти, оскільки саме вони забезпечують формування цілісної професійної підготовки та культурної ідентичності фахівця (Богуцький та ін., 2007; Рудницька, 2005). Водночас сучасні тенденції розвитку мистецької освіти

вимагають інтеграції інноваційних підходів і цифрових технологій у навчальний процес.

Таким чином, виникає суперечність між необхідністю збереження академічної художньої школи як основи професійної підготовки та потребою її адаптації до сучасних умов розвитку мистецтва і дизайну. У зв'язку з цим постає проблема визначення місця і значення академічної школи у сучасній системі мистецької освіти, а також пошуку ефективних шляхів поєднання традиційних і інноваційних підходів у підготовці фахівців.

Аналіз досліджень. Проблематика розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в сучасних умовах перебуває у центрі уваги наукових досліджень, що пов'язані з процесами цифровізації, глобалізації та трансформації візуальної культури. Значна частина наукових праць присвячена осмисленню змін у художній діяльності та переосмисленню ролі мистецької освіти у підготовці фахівців нового покоління.

Зокрема, В. Ареф'єв розглядає цифрове мистецтво як результат взаємодії технологічних інновацій і творчості, підкреслюючи зміну інструментів художнього вираження та розширення можливостей візуальної комунікації (Ареф'єв, 2022: 418). Подібні тенденції відзначає С. Геренко, який аналізує трансформацію візуального мистецтва та дизайн-індустрії в умовах четвертої індустріальної революції, що суттєво впливає на характер художньої діяльності (Геренко, 2024: 110).

Методологічні засади дослідження образотворчого мистецтва розкрито у праці Д. Акімова, який наголошує на необхідності комплексного та міждисциплінарного підходу до аналізу художніх процесів (Акімов, 2025). У контексті сучасних

технологій важливим є також дослідження нових інструментів художньої діяльності, зокрема використання віртуальної реальності як засобу створення художнього образу (Stanton, 2026).

Вагомий напрям наукових досліджень становлять праці, присвячені мистецькій освіті та підготовці фахівців. У дослідженні Н. Журавльової та Л. Сотник підкреслюється значення рисунка і живопису як базових дисциплін, що формують професійні компетентності дизайнерів (Журавльова, Сотник, 2025: 300). Теоретичні засади мистецької педагогіки розглядаються у працях О. Рудницької, яка акцентує увагу на інтеграції художньої та загальної педагогічної підготовки (Рудницька, 2005).

У свою чергу, Ю. Богуцький та співавтори досліджують роль мистецької освіти у формуванні культурної ідентичності в європейському контексті (Богуцький та ін., 2007), тоді як Т. Сідлецька аналізує процес становлення і розвитку мистецької освіти в Україні (Сідлецька, 2012). Питання реформування освітнього процесу та його відповідності європейським стандартам висвітлюється у публікаціях В. Рожка (Рожок, 2005).

Окрему увагу приділено дослідженню академічної художньої школи як основи професійної підготовки. Зокрема, Я. Антонова розглядає академічну школу рисунка і живопису як важливий чинник збереження традицій та розвитку мистецької освіти в сучасних умовах (Антонова, 2025). Водночас К. Хівренко аналізує сучасне образотворче мистецтво через призму концептуальних підходів, підкреслюючи трансформацію художньої мови та візуального мислення (Хівренко, 2025: 227).

Суттєвий внесок у розуміння художньої мови та принципів формотворення здійснив Й. Іттен, який досліджує закономірності кольору та його вплив на сприйняття і емоційний стан глядача (Іттен, 2022).

Аналіз наукових джерел свідчить про багатовекторність досліджень у сфері образотворчого мистецтва та дизайну, що охоплюють як питання трансформації художньої діяльності під впливом цифрових технологій, так і проблеми розвитку мистецької освіти. Водночас недостатньо дослідженим залишається питання системного поєднання традиційних академічних принципів із сучасними інноваційними підходами, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – визначити роль академічної художньої школи у розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в сучасних умовах, а також обґрунтувати необхідність поєднання традиційних академічних засад із сучасними інноваційними підходами у професійній підготовці фахівців.

Виклад основного матеріалу. Академічна художня школа історично сформувалася як цілісна система професійної підготовки, що базується на послідовному засвоєнні фундаментальних дисциплін – рисунка, живопису та композиції. Саме ці складові забезпечують формування художнього мислення, просторового бачення та здатності до візуальної інтерпретації дійсності. У сучасних умовах вони залишаються базою професійної підготовки фахівців у сфері образотворчого мистецтва та дизайну (Журавльова, Сотник, 2025: 300).

Рисунок як основа академічної підготовки формує аналітичне бачення форми, пропорцій і конструкції, що є необхідним для подальшого розвитку у будь-якому напрямі візуального мистецтва. Він забезпечує розуміння структури об'єкта, його об'ємно-просторових характеристик та закономірностей побудови. Живопис, у свою чергу, розвиває відчуття кольору, світлотіні, тональних співвідношень та емоційно-образного змісту художнього твору. Значення кольору як одного з ключових елементів художньої мови ґрунтовно розкрито у дослідженні Й. Іттена, який підкреслює взаємозв'язок суб'єктивного досвіду та об'єктивних закономірностей сприйняття (Іттен, 2022). Композиція виступає інтегруючою дисципліною, що об'єднує всі складові художнього процесу та визначає логіку побудови твору.

Важливим аспектом академічної підготовки є усвідомлення універсальних принципів, що лежать в основі різних видів мистецтва. Незалежно від того, чи йдеться про живопис, скульптуру, графіку або дизайн, ключовим залишається композиційне мислення як здатність організовувати візуальний матеріал у цілісну систему. Саме композиція визначає взаємозв'язок елементів, ритм, масштаб, баланс та динаміку художнього твору.

Особливе місце серед композиційних закономірностей посідає принцип «золотого перетину», який є універсальним законом гармонійної організації форми. Його використання простежується в історії мистецтва – від класичної скульптури та живопису до сучасного дизайну і цифрових візуальних середовищ. «Золотий перетин» забезпечує природну пропорційність, візуальну рівновагу та естетичну завершеність композиції, виступаючи інструментом досягнення гармонії між частинами і цілим. У сучасному дизайні цей принцип активно застосовується у побудові графічних композицій, інтерфейсів, візуальних систем і брендингу.

Суттєве значення має також кольорознавство та психологія кольору, які визначають емоційний вплив художнього образу на глядача. Колір виступає не лише формальним елементом, а й засо-

бом передачі настрою, символіки та смислових акцентів. У поєднанні з цим вивчення анатомії забезпечує переконливість і точність зображення, особливо у фігуративному мистецтві, тоді як естетичні принципи формують здатність до художнього узагальнення та створення виразного образу. Усі ці складові – композиція, пропорції, колір, «золотий перетин», анатомія та естетика – формують фундамент академічної художньої школи та є універсальними для всіх видів образотворчого мистецтва і дизайну.

Процес створення художнього твору або дизайнерського продукту передбачає формування образу, який має не лише візуальну, а й емоційно-комунікативну функцію. Митець або дизайнер, працюючи над образом, прагне впливати на глядача, викликати емоції, асоціації та смислові інтерпретації. Таким чином, художній твір або артоб'єкт виступає засобом комунікації між автором і аудиторією, де емоційна складова відіграє ключову роль. Саме завдяки цьому мистецтво виходить за межі суто візуального сприйняття і набуває глибинного культурного та психологічного значення.

Водночас сучасний розвиток мистецтва та дизайну відбувається під значним впливом цифрових технологій, що трансформують як засоби художньої діяльності, так і підходи до навчання. Цифрове мистецтво, за визначенням В. Ареф'єва, формується на перетині технологічних інновацій і творчих практик, що змінює характер художнього мислення (Ареф'єв, 2022: 418). Подібні процеси відзначає С. Геренко, акцентуючи увагу на впливі індустріальних трансформацій на візуальну культуру (Геренко, 2024: 110).

Розширення інструментарію художника за рахунок цифрових технологій, зокрема використання віртуальної реальності, інтерактивних середовищ та мультимедійних інсталяцій, відкриває нові можливості для творчості (Stanton, 2026). У цьому контексті показовим є досвід Mori Art Museum, який активно інтегрує цифрові технології у виставкову діяльність. Напряма MAM Digital демонструє трансформацію мистецтва у цифровому середовищі, де художній твір набуває динамічного, змінного та інтерактивного характеру, а глядач стає безпосереднім учасником художнього процесу.

Подібні тенденції реалізуються у роботах колективу teamLab, зокрема у проєкті teamLab Borderless, де мистецтво функціонує як цілісний безперервний простір, що реагує на рухи та дії глядача. У таких проєктах поєднуються світло, звук, рух і цифрові технології, формуючи новий

тип художнього досвіду, в якому стираються межі між твором, середовищем і реципієнтом.

Водночас, попри інноваційний характер цифрового мистецтва, його художня виразність ґрунтується на класичних принципах композиції, пропорції та колористики. Без сформованих академічних навичок використання сучасних технологій не забезпечує повноцінного художнього результату і зводиться лише до технічного ефекту. Саме тому академічна художня школа залишається необхідною основою, що забезпечує змістовність, структурність і емоційну виразність сучасного мистецтва.

Академічна художня школа у сучасних умовах виступає не лише як традиційна система навчання, а як динамічний компонент мистецької освіти, що забезпечує баланс між збереженням фундаментальних принципів і впровадженням інновацій. Саме це поєднання визначає ефективність підготовки сучасного фахівця у сфері образотворчого мистецтва та дизайну.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що академічна художня школа залишається фундаментальною основою професійної підготовки фахівців у сфері образотворчого мистецтва та дизайну. Її значення визначається системністю навчання, що ґрунтується на засвоєнні базових дисциплін – рисунка, живопису та композиції, які формують художнє мислення, просторове бачення та візуальну культуру.

Доведено, що універсальні принципи академічної підготовки, зокрема композиція, пропорції, колір, принцип «золотого перетину», анатомія та естетика, є спільними для всіх видів мистецтва і дизайну та забезпечують цілісність художнього образу. Саме ці складові визначають здатність митця створювати виразні образи, що виконують не лише візуальну, а й емоційно-комунікативну функцію.

Встановлено, що сучасні процеси цифровізації та розвитку новітніх технологій суттєво розширюють інструментарій художньої діяльності, трансформуючи форми та способи візуалізації мистецтва. Разом із тим аналіз практик цифрового мистецтва засвідчує, що їх ефективне функціонування можливе лише за умови ґрунтовної академічної підготовки, яка забезпечує розуміння композиційної організації, колористики та образної структури твору.

Академічна художня школа у сучасних умовах постає як динамічна система, здатна адаптуватися до інноваційних змін, зберігаючи водночас свої базові принципи. Її поєднання з сучасними технологіями є необхідною умовою формування конкурентоспроможного, професійно підготовленого фахівця, здатного ефективно працювати у сучасному культурному та цифровому середовищі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акімов Д. Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 4. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.4.2025.351854>.
2. Антонова Я. Академічна школа рисунка і живопису в сучасній системі мистецької вищої освіти України: стратегії збереження та розвитку. Visual Culture of Ukraine. 2025. № 2. DOI: <https://doi.org/10.62479/vcu.2025.02.010>.
3. Ареф'єв В. Цифрове мистецтво: на стику технологій і креативності. Грааль науки. 2022. № 18–19. С. 417–419. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.68>.
4. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л. М. Українська культура в європейському контексті. Київ : Знання, 2007. 679 с.
5. Геренко С. Трансформація візуального мистецтва та дизайн індустрії в умовах четвертої індустріальної революції. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 72, т. 1. С. 108–116. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-17>.
6. Журавльова Н. А., Сотник Л. І. Рисунок і живопис як базова складова підготовки сучасного фахівця з графічного дизайну ОР «Бакалавр». АРТ-платФОРМА. 2025. Т. 12. С. 296–313. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.296-313>.
7. Іттен Й. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва / пер. з нім. С. Святенка. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с. ISBN 978-617-8025-24-3.
8. Рожок В. Мистецька освіта і Болонський процес. Урядовий кур'єр. 2005. 4 серпня.
9. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібн. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2005. 360 с.
10. Сідлецька Т. І. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. Знання. Освіта. Освіченість : зб. матеріалів І Міжнар. наук.-практ. конф., 25–27 вересня 2012 р. Вінниця : ВНТУ, 2012. С. 112–114.
11. Хівренко К. В. Концептуальне мистецтво як феномен сучасного образотворчого простору: філософія і візуальна мова. Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. № 5. С. 225–230. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.28>.
12. Academy of Art University San Francisco : сайт. URL: <https://www.academyart.edu/art-degree/fine-art/> (дата звернення: 27.03.2026).
13. Art and the Academy in the Nineteenth Century / eds. Denis Rafael Cardoso, Colin Trodd. Rutgers University Press, 2000. 224 p.
14. Barcelona Academy of Art : сайт. URL: <https://www.academyofartbarcelona.com/la-academia/> (дата звернення: 27.03.2026).
15. Beaux-Arts de Paris : сайт. URL: <https://beauxartsparis.fr/fr> (дата звернення: 27.03.2026).
16. Kungl. Akademien för de fria konsterna (Konstakademien), Stockholm : сайт. URL: <https://konstakademien.se/> (дата звернення: 27.03.2026).
17. Lécharny L.-M. L'Art-Pompier. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. 128 p.
18. Luderin P. L'Art pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860–1890). Pocket Library of Studies in Art. 1997. Vol. 31. 196 p.
19. Mori Art Museum. MAM Digital : сайт. URL: <https://www.mori.art.museum/en/mamdigital/index.html> (дата звернення: 27.03.2026).
20. Stanton J. Virtual Reality as a New Tool in Painting. Cham : Palgrave Macmillan, 2026. 238 p. ISBN 978-3-0320-8875-8.
21. teamLab. teamLab Borderless Tokyo : сайт. URL: <https://www.teamlab.art/e/tokyo/> (дата звернення: 27.03.2026).
22. Zeivots S., Sun J. Z., Kennedy A., Cram A., Liao Y. Assessment design through co-design: reimagining assessment design practices in higher education. 2026. DOI: <https://doi.org/10.1080/02602938.2026.2643341>.

REFERENCES

1. Akimov D. (2025) Metodolohiia naukovy-doslidnoi roboty u sferi doslidzhennia marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Methodology of scientific research in the field of fine art marketing] Naukovyi visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 4. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351854> [in Ukrainian].
2. Antonova Ya. (2025) Akademychna shkola rysunka i zhyvopysu v suchasniy systemi mystetskoï vyshchoi osvity Ukrainy: stratehii zberezhennta ta rozvytku [Academic school of drawing and painting in the modern system of art higher education in Ukraine: strategies of preservation and development] Visual Culture of Ukraine, 2. DOI: <https://doi.org/10.62479/vcu.2025.02.010> [in Ukrainian].
3. Arefiev V. (2022) Tsyfrove mystetstvo: na styku tekhnolohii i kreatyvnosti [Digital art: at the intersection of technology and creativity] Hraal nauky, 18–19, 417–419. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.68> [in Ukrainian].
4. Bohutskyi Yu. P., Andrushchenko V. P., Bezvershuk Zh. O., Novokhatko L. M. (2007) Ukrainska kultura v yevropeiskomu konteksti [Ukrainian culture in the European context] Kyiv, Znannia, 679 p. [in Ukrainian].
5. Herenko S. (2024) Transformatsiia vizualnoho mystetstva ta dyzain industrii v umovakh chetvertoi industrialnoi revoliutsii [Transformation of visual art and design industry in the conditions of the fourth industrial revolution] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 72 (1), 108–116. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-17> [in Ukrainian].
6. Zhuravlova N. A., Sotnyk L. I. (2025) Rysunok i zhyvopys yak bazova skladova pidhotovky suchasnoho fakhivtsia z hrafichnoho dyzainu OR “Bakalavr” [Drawing and painting as a basic component of training a modern graphic design specialist] ART-platforma, 12, 296–313. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.296-313> [in Ukrainian].
7. Itten J. (2022) Mystetstvo koloru. Subiektyvnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva [The art of color: subjective experience and objective cognition as a path to art] Kyiv, ArtHuss, 96 p. [in Ukrainian].

8. Rozhok V. (2005) *Mystetska osvita i Bolonskyi protses* [Art education and the Bologna process] *Uriadovyi kurier*, August 4 [in Ukrainian].
9. Rudnytska O. (2005) *Pedahohika: zahalna ta mystetska* [Pedagogy: general and artistic] Ternopil, Navchalna knyha – Bohdan, 360 p. [in Ukrainian].
10. Sidletska T. I. (2012) *Stanovlennia i rozvytok mystetskoi osvity v Ukraini* [Formation and development of art education in Ukraine] *Znannia. Osvita. Osvichenist: zbirnyk materialiv I mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, Vinnytsia, VNTU, 112–114 [in Ukrainian].
11. Khivrenko K. V. (2025) *Kontseptualne mystetstvo yak fenomen suchasnoho obrazotvorchoho prostoru: filosofii i vizualna mova* [Conceptual art as a phenomenon of contemporary visual space: philosophy and visual language] *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 5, 225–230. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.28> [in Ukrainian].
12. Academy of Art University San Francisco (n.d.) Available at: <https://www.academyart.edu/art-degree/fine-art/> (accessed 27 March 2026)
13. Cardoso D. R., Trodd C. (eds.) (2000) *Art and the Academy in the Nineteenth Century* Rutgers University Press, 224 p.
14. Barcelona Academy of Art (n.d.) Available at: <https://www.academyofartbarcelona.com/la-academia/> (accessed 27 March 2026)
15. Beaux-Arts de Paris (n.d.) Available at: <https://beauxartsparis.fr/fr> (accessed 27 March 2026) [in French].
16. Kungl. Akademien för de fria konsterna (Konstakademien) (n.d.) Available at: <https://konstakademien.se/> (accessed 27 March 2026) [in Swedish].
17. Lécharny L.-M. (1998) *L'Art-Pompier* [Academic art of the 19th century] Paris, Presses Universitaires de France, 128 p. [in French].
18. Luderin P. (1997) *L'Art pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860–1890)* [Academic art: images, meanings, presence of the late 19th century French art] *Pocket Library of Studies in Art*, 31, 196 p. [in Italian].
19. Mori Art Museum (n.d.) Available at: <https://www.mori.art.museum/en/mamdigital/index.html> (accessed 27 March 2026)
20. Stanton J. (2026) *Virtual Reality as a New Tool in Painting* Cham, Palgrave Macmillan, 238 p.
21. teamLab (n.d.) Available at: <https://www.teamlab.art/e/tokyo/> (accessed 27 March 2026)
22. Zeivots S., Sun J. Z., Kennedy A., Cram A., Liao Y. (2026) *Assessment design through co-design: reimagining assessment design practices in higher education* DOI: <https://doi.org/10.1080/02602938.2026.2643341>

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 782.1:78.01:78.034:316.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-16>

Юньпен ВАНЬ,

orcid.org/0000-0001-8365-3389

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) 516431577@qq.com

ДИСКУРС ЕКЗОТИЧНОГО В СЕМІ-ОПЕРІ Г. ПЕРСЕЛЛА «КОРОЛЕВА ІНДІАНЦІВ»: РЕФЛЕКСІЯ ОБРАЗУ ІНШОГО

Статтю присвячено осмисленню дискурсу екзотичного в оперній музиці кінця XVII століття, особливостей його відтворення в європейському музичному театрі через рефлексію образу Іншого на прикладі останньої семі-опери Г. Перселла «Королева Індіанців». Проблематика екзотичного безпосередньо резонує з гуманітарним контекстом дискусії про орієнталізм і постколоніальні підходи, спонукаючи розглядати «екзотичне» не лише як естетичну категорію, а й як інструмент формування ієрархії і стереотипів. У сучасних виконавських інтерпретаціях дедалі виразнішим стає запит на критичне, рефлексивне прочитання творів, де «чужа» культура постає як об'єкт осмислення. У цьому зв'язку аналіз трактування дискурсу екзотичного в творчості Г. Перселла дозволяє простежити, як екзотичне функціонує як смисловий і драматургічний ресурс, як формується музично-сценічна мова образу Іншого та як ці моделі впливають на сучасну виконавську інтерпретацію. **Мета** дослідження – виявити особливості дискурсу екзотичного в бароковій оперній музиці на прикладі семі-опери «Королева Індіанців» Г. Перселла, що віддзеркалює шляхи становлення власної ідентичності в європейській музиці через образ Іншого. **Методологія** ґрунтується на культурологічному, жанрово-стильовому та семантичному підходах. Важливим аспектом **новизни** й актуальності є рефлексія концептів постколоніалізму та орієнталізму в творчості Г. Перселла в одній з найменш досліджених його семі-опер. **Висновки.** Рефлексія образу Іншого є надактуальним надбанням Г. Перселла, композиторський геній якого тонко реагував на важливий для Європи процес становлення власної ідентичності під час відкриття Нового світу. Поза власне музичною мовою дискурс екзотичного у музичному театрі Г. Перселла маркується на вербальному / семантичному рівнях та на рівні композиційної драматургії: топоніми та етноніми, «чужі» імена персонажів, форми етикету тощо. Такі впізнавані сьогодні елементи оперної драматургії, пов'язані з образом Іншого, як ритуал, жертвоприношення, «благородний дикун», фігура тирана/жерця тощо були використані Г. Перселлом ще задовго до того, як стали атрибутувати для сучасного глядача екзотичне в музиці.

Ключові слова: музична творчість, дискурс екзотичного, орієнталізм, образ Іншого, Г. Перселл, семі-опера, бароковий музичний театр.

Yunpeng WAN,

orcid.org/0000-0001-8365-3389

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) 516431577@qq.com

THE DISCOURSE OF THE EXOTIC IN HENRY PURCELL'S SEMI-OPERA THE INDIAN QUEEN: REFLECTIONS ON THE IMAGE OF THE OTHER

This article explores the discourse of the exotic in late-seventeenth-century operatic music and the ways it is articulated in European musical theatre through reflections on the image of the Other, using Henry Purcell's final semi-opera *The Indian Queen* as a case study. The problem of the exotic resonates directly with current humanities debates on Orientalism and postcolonial approaches, encouraging us to view "the exotic" not only as an aesthetic category but also as an instrument for constructing hierarchies and stereotypes. Contemporary performance practice increasingly calls for critical, reflective readings of works in which an "alien" culture is presented as an object of interpretation. In this context, examining Purcell's treatment of the exotic makes it possible to trace how exoticism functions as a semantic and dramaturgical resource, how a musical-theatrical language of the Other is formed, and how these models shape present-day performance interpretation.

The aim of the study is to identify the specific features of the discourse of the exotic in Baroque operatic culture through an analysis of Purcell's *The Indian Queen*, which reflects processes of European self-identity formation through representations of the Other. The methodology combines cultural, genre-stylistic, and semantic approaches. An important aspect of the article's novelty and relevance lies in applying the concepts of postcolonialism and Orientalism to one of Purcell's least studied semi-operas.

Conclusions. Purcell's reflection on the image of the Other remains strikingly relevant, revealing a compositional sensitivity to the European process of self-definition in the era of the "discovery" of the New World. Beyond musical

language proper; exoticism in Purcell's musical theatre is marked at the verbal/semantic level and in compositional dramaturgy—through toponyms and ethnonyms, "foreign" personal names, and formulas of etiquette. Elements that are now readily recognized as operatic markers of otherness—ritual, sacrifice, the "noble savage," the figure of the tyrant/priest, and related dramaturgical topoi—appear in Purcell's work long before they became conventional signs of the exotic for later audiences.

Key words: musical creativity, discourse of the exotic, Orientalism, image of the Other, Henry Purcell, semi-opera, Baroque musical theatre.

Актуальність проблеми. Звернення до оперної спадщини Г. Перселла в сучасному музикознавстві обумовлене кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, в європейському культурному просторі останніх десятиліть помітно активізувався інтерес до барокового музичного театру, як у сфері виконавства, так і в глядацькому сприйнятті: зростає кількість постановок і фестивалів, розширюється практика історично інформованого виконавства (HIP), а репертуар барокової сцени дедалі частіше повертається в актуальний концертний обіг. У цих умовах барокова опера перестає функціонувати лише як об'єкт «музейної реконструкції» й набуває статусу живої форми культурної комунікації сьогодення, тому важливо зрозуміти, що робить барокові тексти актуальними тут і зараз. По-друге, задіяння дискурсу екзотичного як методологічної оптики набуває особливої привабливості завдяки ефекту подвійного прочитання: дослідник аналізує образ Іншого, сконструйований у бароковій культурі, тоді як барокова опера семантично також постає для сучасного слухача певною мірою «іншою». Це багаторівневе накладання інтерпретацій відкриває можливості точніше описати механізми культурного перекладу, способи моделювання дихотомії «свій/чужий» в бароковій опері. По-третє, проблематика екзотичного безпосередньо резонує з нинішнім гуманітарним контекстом дискусій про орієнталізм і постколоніальні підходи, спонукаючи розглядати «екзотичне» не лише як естетичну категорію, а й як інструмент формування ієрархії і стереотипів. У сучасних виконавських інтерпретаціях дедалі виразнішим стає запит на критичне, рефлексивне прочитання такого оперного репертуару, де «чужа» культура подається як об'єкт осмислення. У цьому зв'язку аналіз трактування дискурсу екзотичного в творчості Г. Перселла дозволяє простежити, як екзотичне функціонує як смисловий і драматургічний ресурс, як формується музично-сценічна мова образу Іншого та як ці моделі впливають на сучасну виконавську інтерпретацію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перший напрям досліджень, важливих з методологічної точки зору, стосується концептуалізації дискурсу екзотичного та образу Іншого в гуманітаристиці. І тут не можна оминати фундаментальну

працю Е. Саїда (Саїд, 2025), яка є відправною точкою будь-яких робіт, пов'язаних з семантикою орієнтального / Іншого. Філософський дискурс проблематики діалогу культур та дихотомії «Я – Інший» найбільш опукло представлений працями М. Бубера та Е. Левінаса. У концепції М. Бубера (Buber, 1970) відправною точкою є подія зустрічі, що оформлюється як відношення «Я – Ти»: Інший постає не об'єкт, а як адресат діалогу, суб'єкт. У Е. Левінаса ж «Інший» – це, певною мірою, духовний виклик, що визначає етичний горизонт суб'єкта. Перенесення такого підходу в методологію аналізу музичного мистецтва дозволяє трактувати репрезентації «чужого» не лише як естетичні образи, а як моделі взаємодії, у яких проявляються етика звернення, дистанція, діалог (або його імітація), що формує драматургію, типи персонажів й музичні маркери Іншого.

Екстраполяція дискурсу Іншого на музичне мислення постало в дослідженні «Oriental Music: A Lost Paradise?» (Boulez, 1986) П. Булеза, який наголошує на ризику поверхневого екзотизму, коли несередньоевропейські традиції засвоюються як набір маркерів-кліше без розуміння іманентних принципів музичного мислення. У такому випадку «східне» перетворюється на декоративний шар, підпорядкований європейському синтаксису.

Монографія «Музичний екзотизм: образи та відображення» Р. Локі (Locke, 2011) теж є важливим вектором методології дослідження. Р. Локі на широкому історичному матеріалі – від барокового музичного театру до романтичних «національно-екзотичних» стилізацій показує, що екзотичне може формуватися не лише за рахунок «іншомовленнєвих» інтонаційних/ладових маркерів, тембрових ефектів оркестрового письма чи вокальних амплуа, а й через драматургію, сценічну дію, функції персонажів, топоніми та імена.

В царині орієнталістики, яка має безпосередній зв'язок з функціонуванням дискурсу екзотичного, у вітчизняній музичній науці останніх років назвемо статтю «Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко» Лінь Юлін (Лінь, 2024). В дослідницьке поле Ю. Лінь втрапляє семі-опера «Королева Фей» Г. Перселла, яку авторка розглядає як показовий приклад звернення до східних образів в оперній музиці. Рефлексія

орієнталізму постала в проблемному полі дисертації А. Мамони (Мамона, 2023), авторка пропонує концепт «нового орієнталізму» як визначення специфічного музично-стильового феномена, який утворився у західному музичному мистецтві першої третини XX століття через переосмислення та художнє відтворення «орієнтального» досвіду.

Вкажемо також на корпус робіт з поетики екзотичного в музикознавстві, які стосуються творчості композиторів класико-романтичної доби: В. А. Моцарта (Head, 2000), Ф. Шуберта (Gramit, 2003), Дж. Пуччіні (Locke, 2011), М. Равеля (Kramer, 1995), К. Сен-Санса (Чумакова, 2024) тощо.

Важливим методологічним джерелом є роботи, присвячені питанням музичної естетики та виконавської поетики бароко. Виокремлення ключових моментів барокової естетики постало в фундаментальній праці В. Жаркової (Жаркова, 2023), яка є джерелом натхнення для дослідників цього історичного відтинку. Також у статті «Поетика музичного бароко: естетика, виконавські традиції, інтерпретація» (Serganiuk and al., 2024) піддаються осмисленню складники поетики музичного бароко через діалог історично віддаленої епохи з сучасним виконавством.

Активізація академічних досліджень музики Г. Перселла відбулася наприкінці 1990-х років, що було приурочене до 300 річниці композитора. Звернемо увагу на появу монографії М. Адамса «Генрі Перселл: витоки та розвиток його музичного стилю» (Adams, 1995), в якій автор системно описує становлення композиторської мови Перселла в різних жанрах, показує, як англійська традиція та континентальні (французькі й італійські) жанрово-стильові моделі переосмислюються в його композиторському письмі. В огляді літератури, присвяченої семі-опері Г. Перселла та ширшому контексту «екзотичного» в англійському театрі Реставрації, показовими є праці Е. Піннока (Pinnock, 1990) та Х. Мартіна (Martín, 2008). Е. Піннок фокусується на особливостях перетворення тексту драматичної п'єси на музично-театральну форму: автор аналізує, як у жанрі семі-опери вибудовується драматургічна цілісність, які «нерівності» й переходи виникають між словом і музикою. Х. Мартін пропонує культурологічний погляд: «індіанське» у творі трактується як продукт європейської уяви, де історична конкретика відступає перед моделюванням екзотизації та ідеологічного «упорядкування» Нового Світу.

Мета дослідження – виявити особливості дискурсу екзотичного в бароковій оперній музиці на прикладі семі-опери «Королева Індіанців» Г. Пер-

селла, що віддзеркалює шляхи становлення власної ідентичності в європейській музиці через рефлексію образу Іншого.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблематика вивчення екзотичного / Іншого – дискурс сучасної гуманітаристики. Виникнення й розповсюдження тематики «індіанського» в бароковому музичному театрі є доволі цікавим і симптоматичним феноменом, який дозволяє переосмислювати як колоніальний досвід, так і історичний досвід часів, коли швидко змінювалися уявлення про географічний простір, який відіграє значну роль у формуванні концепту екзотичного, проаналізувати який ми пропонуємо на прикладі семі-опери Г. Перселла «Королева Індіанців» (Z. 630).

Остання опера Г. Перселла, як і попередні драматичні твори 1690-х років, створена за однойменною п'єсою Дж. Драйдена, написаною 30 роками раніше. Прем'єра відбулася в 1695 р. в театрі Друрі Лейн (*Drury Lane*). За словами Е. Піннока, «...сценарії, можливо, були скорочені, мали сюжетні перестановки та були частково переписані, але без особливої обережності, <...> музика була головною цінністю, що пропонувалася публіці» (Pinnock, 1990: 3). Проте опера в англійському театрі кінця XVII ст. вважалася різновидом п'єси, де драматургія паритетно утворювалася як музичними, так і позамузичними чинниками, тому драматургічний контекст «драматичної п'єси» Драйдена є важливим для розуміння опери Г. Перселла. «...Музика Перселла є достатньо досконалою, щоб самостійно забезпечити успіх драматичних опер; отже, немає потреби шукати додаткові пояснення, і тим більше, звертатися до лібрето – до зовсім недавнього часу саме така позиція, вочевидь, домінувала серед більшості музичних і театральних істориків» (Pinnock, 1990: 3). Феномен жанру семі-опери був самодостатнім, проте елементи акторської гри, вокальних партій, хореографії та сценічної видовищності утворювали цілісність художнього висловлювання. Музичний театр Г. Перселла виник на основі театральної драматичної культури доби Реставрації з характерним впізнаваним стилем. На момент виникнення першої опери Перселла вже склалися французька і італійська оперні школи, вплив яких позначився на оперній творчості Г. Перселла через окремі елементи письма.

Вкажемо також, що «Королева...» є дещо відкритим музичним текстом, оскільки не була закінчена Г. Перселлом. Композитор, який помер у листопаді 1695 року, створив музику для другого та третього актів. Відомо, що п'ятий акт та останню

маску було дописано молодшим братом композитора Даніелем (*Daniel Purcell*; бл. 1664–1717). Відтак при інтерпретації важливо розрізняти стабільні структурні компоненти твору й ті елементи, що демонструють варіативність і можуть бути зумовлені як практикою адаптації, характерною для англійського музичного театру кінця XVII століття, так і режисерськими концепціями сучасного театру.

Драматичний твір як Драйдена, так і Перселла побудовано таким чином, що європейці («Я») не мають внутрішнього висловлювання, а є зовнішнім «читачем» взаємодії інків та ацтеків («Іншого»). Індіанці стають героями трагедії, яка до Г. Перселла була прерогативою дії міфологічних героїв, божеств та біблійних сюжетів.

Після оркестрового вступу, який композитор позначає як «Перша музика» (*Z. 630, First Music: Air & Hornpipe*) та «Друга музика» (*Z. 630, Second Music: Air & Hornpipe*) й увертюри (струнний ансамбль та континуо /клавесин), опера відкривається розгорнутим прологом¹/ *Першим актом*, який містить алегоричні інтенції та істотно не пов'язаний з сюжетними колізіями твору. Діалог двох тубільців (представників автохтонного населення) ілюструє одразу дві важливі міфологеми європейської культури – райський сад та золотий вік. Простір, де панує природна (= Божественна) щедрість, відсутні горе, натомість – гармонічне співіснування без соціальних конфліктів та рефлексії. У цій ідилічній картині «інше місце» (*англ. elsewhere*) постає не як загроза, а як утопічний простір первісної невинності: це відтворення райського сюжету до гріхопадіння. Такий простір, за Р. Локі, цілком може бути ідентифікований через семантику екзотичного, оскільки «...екзотичне походить від місця, відмінного від даного. Це коріння значень логічно виходить з етимології “екзо” – “поза” або “віддалено від”» (Locke, 2011: 1).

Хлопець і дівчина (Квівера) є уособленням образів Адама і Єви. Г. Перселл обирає тембри контратенора та сопрано, щоб підкреслити природну чистоту та невинність. Цікаво, що поетичною основою прологу слугують лише вісім рядків тексту, які через велику кількість повторів

утворюють доволі масштабну форму. Водночас пролог вводить і мотив неминучого порушення цього ідеального порядку: згадка про пророцтво та поява прибульців із «іншого світу» знаменують початок історичної динаміки – вторгнення влади, підкорення й моральних випробувань. Це, також, впливає на музичну мову персонажів, яка згодом набуває рис драматизації, що для європейців є репрезентацією екзистенційного переживання неминучості гріхопадіння та вигнання з Райського саду. Отже, пролог виконує важливу семантичну функцію, в якій екзотичне моделюється і як простір утопії, але водночас, і як сцена майбутньої травми, що трансформує первісну гармонію в поле конфлікту та ієрархії.

Основна сюжетна лінія семі-опери будується навколо Нового світу часів до іспанської колонізації. Йдеться про історично і географічно неможливу подію: військове протистояння ацтеків та інків та прихід до влади Монтесуми. Проте, зображення англійським композитором неточної (з історичної точки зору) події було важливою як зустріч, «комфортна» для глядача. Так, за словами Дж. Мартіна, «...незважаючи на свою радикальну відмінність від європейців XVII століття, корінні американці у творі Драйдена мають поведінкові моделі, легко зрозумілі для глядача, моделі, які дозволяють глядачам співчувати персонажам як на рівні афективному, так і на рівні моральному, роблячи їх історію правдоподібними в очах публіки» (Martín, 2008: 6). Сценічну драматургію опери вибудовано через класичні колізії європейських сюжетів: любовні трикутники, війна як зустріч культур, образ ворога, зради та вірності. Персонажі-індіанці теж вбудовуються у знайомі європейцю соціальні ролі – королева, король, принцеса, принц, воєначальник, генерал тощо та впізнавані поведінкові моделі, де кодекси честі, дружби та кохання є семантичними орієнтирами. Так, Земпоалла та Траксалла уособлюють амбіції, жадібність до влади та нерозбірливість в засобах її досягнення. Монтесума та Акасіс керуються кодексами лицарської честі. Орація та Амеція як позитивні жіночі персонажі врівноважують образ Земпоалли, який по силі характеру може сягати рівня найбільш сильних жіночих героїнь античної драми. Проте важливим є той факт, що і через цю «знайомість» колізій все одно проступає образ Іншого, який не заважає драмі бути драмою, тобто реалізується екзотизм не через сміхове, а через серйозне. Класична інтрига любовного трикутника, яка могла бути вирішена геть в іншому ключі, веде до етичної висоти християнських чеснот в трагедійному дискурсі.

¹ В деяких виконавських редакціях структура увертюри, прологу та першого акту дещо різняться. Так, в інтерпретації The Sixteen Гаррі Крістоферса увертюра та діалог тубільців відноситься до першого акту. Ансамбль А. Деллера «Deller Consort» інтерпретує цей діалог в межах прологу, після якого одразу йде другий акт.

Зупинимось на важливих аспектах, які стосуються барокового сприйняття музичного твору й, водночас, також апелюють до проблематики екзотичного. Йдеться про маску – сценічний дивертимент, що поєднує оперу Г. Перселла з традицією придворного обігу минулих часів і драматичним театром доби Реставрації. По-перше, маска створює необхідний для драматургії барокової опери контраст афектів порівняно з основною дією. За словами В. Жаркової, «...від виконавця вимагалось вміння миттєво включатися в потрібний афект і зберігати його напругу від першої до останньої ноти без послаблення. Слухач також мав бути готовий до швидких емоційних переключень від одного афекту до іншого» (Жаркова, 2023: 357), тому маска цілком відповідала музично-драматургічному профілю барокової музики.

Другий ключовий момент стосується функції маски по відношенню до основного тексту та її семантики, оскільки в семі-опері важливу роль відіграють не тільки персонажі, безпосередньо задіяні в контексті сюжету, а й інші по відношенню до них, утворюючи багатозначність тексту, оскільки присутні «поза» нього, коментують драму. Так, Заздрість і Слава (другий акт), Чаклун Ізмерон, Бог Снів, Повітряні духи (третій акт) уведено в драматургію як коментар до подій, пов'язаних з образом Земпоалли. Вони також утворюють додатковий вимір *elsewhere* («Іншого» місця), оскільки в «Короліві Індіанців» пов'язані з світом надлюдським, з потойбіччям. Тобто образ Іншого та дискурс екзотичного реалізований не лише на рівні «фізичного» простору, а й на рівні міфопоетичному.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Г. Перселл засобами музичного театру втілює важливий семантичний шар, який стосується не тільки сприйняття образу Іншого, а й усвідомлення досвіду завоювання Америки та корінних

народів для європейської культури. Жанрово-стильова самотність семі-опери є унікальним явищем барокової музичної культури, тим більш значущим є той факт, що в межах цього жанру в музичну культуру входить тема «індіанського», тема, яка лише століттями пізніше стане трендом пригодницьких романів та юнацької літератури, які вже будуть вкриті «романтизованим» шаром того орієнталізму, проти якого застерігає Е. Саїд.

В цьому сенсі рефлексія образу Іншого є надактуальним надбанням Г. Перселла, композиторський геній якого тонко реагував на важливий для Європи процес становлення власної ідентичності під час відкриття Нового світу. Поза власне музичною мовою дискурс екзотичного у музичному театрі Г. Перселла маркується, передусім, на вербальному / семантичному рівні та на рівні композиційної драматургії: топоніми та етноніми, «чужі» імена персонажів, формули етикету тощо. Важливими є й сценічні елементи, які ми не можемо аналізувати без урахування виконавської інтерпретації, оскільки вони залежать від режисерського бачення: костюм, маска чужинця, специфічна хореографія, реквізит і тілесні жести, які є емблематикою «іншого місця». Такі впізнавані сьогодні елементи оперної драматургії, пов'язаної з образом Іншого, як ритуал, жертвоприношення, «благородний дикун», фігура тирана/жерця, або такі оперні жанрові моделі як процесія, «свято», хор «народу» були віднайдені Г. Перселом ще задовго до того, як стали атрибутивувати для сучасного глядача екзотичне в музиці. Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з порівнянням образів екзотичного як в інших семі-операх Г. Перселла, так і з аналізом поетики «індіанського» в барокових музичних творах – опері «Монтесума» А. Вівальді та опері-балеті «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
2. Лінь Ю. Східні образи в європейській театральній музиці XVII–XIX століть: історичний і жанрово-стильовий аспекти. Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 226 с.
3. Мамона А. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора). Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.
4. Саїд Е. В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Komubook, 2025. 536 с.
5. Adams M. Henry Purcell : the origins and development of his musical style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 388 p.
6. Boulez P. Oriental Music: A Lost Paradise? *Orientations: Collected Writings*, 1986. P. 421–424.
7. Buber M. I and Thou (Trans. W. Kaufmann). New York: Charles Scribner's Sons. 1970. (Original work published 1923). 192 p.
8. Gramit D. Orientalism and the Lied: Schubert's Du liebst mich nicht. *19th Century Music*, 2003. Vol. 27. P. 97–115. DOI:10.1525/nem.2003.27.2.097

9. Head M. *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. London: Royal Musical Association, 2000. 156 p.
10. Kramer L. Consuming the Exotic: Ravel's *Daphnis and Chloe*. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press, 1995. P. 201–225.
11. Locke R. P. *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011. 421 p.
12. Martín J. R. J. Incas y Aztecas en La Imaginación Transatlántica: Teatro, Música y Memoria en 'The Indian Queen' De John Dryden y Henry Purcell. *Hispanófila*, No. 154, 2008. P. 1–14. <http://www.jstor.org/stable/43808542>. Accessed 27 Feb. 2026.
13. Pinnock A. Play into Opera: Purcell's 'The Indian Queen.' *Early Music*, vol. 18, no. 1, 1990, pp. 3–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3127847> Accessed 21 Feb. 2026.
14. Serhaniuk L., Shapovalova L., Nikolaievska Y., Melnyk S., Zaporozhan D. Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. Vol. 7, Issue 4. P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2023). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [History of Western music: *Homo Musicus* from Antiquity to the Baroque]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 548 p. [in Ukrainian].
2. Lin, Yu. (2025). *Skhidni obrazy v yevropeiskii teatralnii muzytsi XVII–XIX stolit: istorychnyi i zhanrovo-stylovyi aspekty* [Eastern images in European theatrical music of the 17th–19th centuries: Historical and genre-stylistic aspects] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Sumskyi Derzhavnyi Pedagogichnyi Universytet imeni A. S. Makarenka. [in Ukrainian].
3. Mamona, A. (2024). «Novyi oriientalizm» u muzytsi pershoi tretyny XX stolittia (na materialy kompozytorskykh prochytyan poezii R. Tagora) [“New Orientalism” in the music of the first third of the 20th century (based on composers’ interpretations of Rabindranath Tagore’s poetry)] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian].
4. Said, E. W. (2025). *Oriientalizm* [Orientalism] (V. Shovkun, Trans.). Komubook. 536 [in Ukrainian].
5. Adams, M. (1995). *Henry Purcell: the origins and development of his musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
6. Boulez, P. (1986). Oriental Music: A Lost Paradise? *Orientalisms: Collected Writings*. 421–424.
7. Buber, M. (1970). I and Thou (Trans. W. Kaufmann). New York: Charles Scribner’s Sons. 1970. (Original work published 1923). [in English].
8. Gramit, D. (2003). Orientalism and the Lied: Schubert’s *Du liebst mich nicht*. *19th Century Music*, 27. 97–115. DOI:10.1525/nem.2003.27.2.097 [in English].
9. Head, M. (2000). *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. London: Royal Musical Association. 156
10. Kramer, L. (1995). Consuming the Exotic: Ravel's *Daphnis and Chloe*. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press. 201–225.
11. Locke, R. P. (2011). *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge University Press. 421
12. Martín, J. R. J. (2008). Incas y Aztecas en La Imaginación Transatlántica: Teatro, Música y Memoria en 'The Indian Queen' De John Dryden y Henry Purcell. *Hispanófila*, 154, 1–14. <http://www.jstor.org/stable/43808542>. Accessed 27 Feb. 2026. Accessed 01 Feb. 2026. [in Spain].
13. Pinnock, A. (1990). Play into Opera: Purcell's 'The Indian Queen.' *Early Music*, 18(1), 3–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3127847> Accessed 01 Feb. 2026.
14. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. 7(4). P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 73.04:7.038(477)"20"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-17>**Igor ГЛУХЕНЬКИЙ,**

orcid.org/0009-0003-5373-3195

старший викладач кафедри скульптури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) igor.gluhenkii@naoma.edu.ua

ПРОСТОРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СТАНКОВІЙ СКУЛЬПТУРІ

Статтю присвячено дослідженню просторово-композиційних принципів формування образності в сучасній українській станковій скульптурі початку ХХІ століття. Актуальність теми зумовлена інтенсивними трансформаційними процесами у сфері пластичних мистецтв, що відбуваються під впливом зміни культурних парадигм, розвитку художніх технологій та розширення виразних можливостей скульптурної форми. У сучасній мистецькій практиці простір перестає виконувати функцію нейтрального середовища й набуває статусу активного формотворчого чинника, що визначає характер художньої мови та смислову структуру образу. Просторово-композиційна організація скульптурного твору розглядається як цілісна система взаємодії об'єму, форми, ритму, масштабу, пластичної динаміки та середовища сприйняття.

Метою дослідження є виявлення та систематизація просторово-композиційних принципів, що формують образну структуру сучасної української станкової скульптури. У статті проаналізовано специфіку просторового мислення сучасних українських скульпторів, зокрема принципи композиційної рівноваги, співвідношення статичних і динамічних елементів, взаємодії мас і порожнин, ритмічної організації об'єму та просторової драматургії твору. Особливу увагу приділено ролі масштабу та камерності формату як чинників інтимізації сприйняття, а також впливу експозиційного середовища на характер інтерпретації пластичної форми.

Обґрунтовано, що просторово-композиційні рішення функціонують не лише як формальні засоби організації пластичної структури, а й як активні носії художнього змісту, емоційної виразності та семантичної багатозначності образу. Узагальнено провідні тенденції розвитку сучасної української станкової скульптури, серед яких ускладнення просторових побудов, посилення ролі пластичної динаміки, інтеграція навколишнього середовища в композиційну систему твору, розширення діалогу між об'єктом і глядачем та формування багатовекторної образності. Результати дослідження сприяють поглибленню мистецтвознавчого осмислення процесів формування художнього образу в сучасній скульптурній практиці України та розширюють теоретичні підходи до аналізу просторової організації пластичних мистецтв.

Ключові слова: станкова скульптура, образність, простір, композиція, пластична форма, масштаб, ритм, сучасне українське мистецтво.

Igor GLUKHENKIJ,

orcid.org/0009-0003-5373-3195

Senior Lecturer at the Department of Sculpture

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) igor.gluhenkii@naoma.edu.ua

SPATIAL AND COMPOSITIONAL PRINCIPLES OF IMAGE FORMATION IN CONTEMPORARY UKRAINIAN EASEL SCULPTURE

The article is devoted to the study of spatial and compositional principles of image formation in contemporary Ukrainian easel sculpture of the early twenty-first century. The relevance of the topic is обусловлена intensive transformational processes in the field of plastic arts caused by shifts in cultural paradigms, the development of artistic technologies, and the expansion of expressive possibilities of sculptural form. In contemporary artistic practice, space ceases to function as a neutral environment and acquires the status of an active formative factor that determines the character of artistic language and the semantic structure of the image. Spatial and compositional organization of a sculptural work is considered as an integral system of interaction between volume, form, rhythm, scale, plastic dynamics, and the environment of perception.

The purpose of the study is to identify and systematize spatial and compositional principles that shape the imagery structure of contemporary Ukrainian easel sculpture. The article analyzes the specific features of spatial thinking of modern Ukrainian sculptors, including principles of compositional balance, correlation of static and dynamic elements, interaction of masses and voids, rhythmic organization of volume, and spatial dramaturgy of the artwork. Particular attention is paid to the role of scale and камерність (intimate format) as factors that intensify perception, as well as to the influence of exhibition environment on the interpretation of plastic form.

It is substantiated that spatial and compositional solutions function not only as formal means of organizing plastic structure but also as active carriers of artistic content, emotional expressiveness, and semantic multilayeredness of the image. The leading development trends of contemporary Ukrainian easel sculpture are generalized, including the complication of spatial constructions, strengthening of plastic dynamics, integration of environment into the compositional system of the artwork, expansion of dialogue between the object and the viewer, and formation of multi-vector imagery. The research findings contribute to deeper art-historical understanding of image formation processes in modern Ukrainian sculptural practice and expand theoretical approaches to the analysis of spatial organization in plastic arts.

Key words: easel sculpture, imagery, space, composition, plastic form, scale, rhythm, contemporary Ukrainian art.

Постановка проблеми. Сучасна українська станкова скульптура початку XXI століття характеризується інтенсивними трансформаційними процесами, зумовленими зміною художніх парадигм, розвитком матеріально-технологічної бази та переосмисленням функціональної ролі пластичних мистецтв у культурному просторі. Динаміка мистецького розвитку визначається не лише еволюцією образно-стилістичних систем, а й зміною підходів до формотворення, просторової організації та характеру взаємодії художнього об'єкта з середовищем сприйняття. У цьому контексті станкова скульптура постає як самостійне поле експериментів із пластичною мовою, де простір набуває концептуального значення і перестає виконувати функцію пасивного тла.

Просторово-композиційна організація скульптурного твору дедалі виразніше постає не лише як формальна система побудови об'єму, а як ключовий чинник формування художньої образності, що визначає структурну логіку пластичної форми та механізми її семантичного функціонування. Простір інтегрується у внутрішню архітектуру твору, формуючи складну систему взаємодії об'єму, маси, ритму, пластичної динаміки та порожнин. Унаслідок цього скульптурна форма функціонує як відкрита просторово-образна структура, здатна до багатовекторної інтерпретації та активної комунікації з глядачем (Гончаренко, 2014: 55).

У мистецтвознавчому дискурсі простір розглядається як активна категорія пластичної мови, що впливає на семантику художнього образу, композиційну динаміку та емоційно-перцептивний вплив твору на реципієнта (Круп'як, 2013: 66). Взаємодія об'єму та навколишнього середовища формує складну систему просторових зв'язків, у межах якої скульптурний об'єкт постає як структурний елемент ширшого візуально-культурного контексту. Такий підхід зміщує акцент із автономності пластичної форми на її середовищну інтегрованість та комунікативну спрямованість (Цугорка, Варивончик, Мазур, 2021: 223).

Суттєвою тенденцією сучасної пластики є ускладнення просторових побудов і посилення ролі пластичної динаміки, що сприяє форму-

ванню багаторівневої образної структури твору. Просторові взаємозв'язки між масами, площинами та порожнинами набувають драматургічного характеру, формуючи внутрішню напругу композиції та підсилюючи експресивність художньої форми (Протас, 2007: 160). Дослідники наголошують, що композиційна організація скульптури дедалі більше тяжіє до інтеграції внутрішнього й зовнішнього простору, формуючи ефект відкритої просторової системи та посилюючи взаємодію об'єкта з навколишнім середовищем (Мазур, 2020: 112).

Проблематика просторового мислення скульптора безпосередньо пов'язана з категоріями масштабу, камерності формату, пластичної ритміки та специфіки експозиційного середовища, що суттєво впливають на інтерпретацію художнього образу та характер його сприйняття (Одрехівський, 2017: 101). У цьому контексті просторово-композиційні принципи виступають інструментом моделювання смислової структури пластичної форми, визначають механізми її візуальної комунікації та зумовлюють характер взаємодії твору з глядачем (Голубець, 2020: 48).

Просторовий чинник постає як одна з ключових категорій сучасного пластичного мислення, що формує нові підходи до організації скульптурної форми та розширює можливості художньої виразності. Водночас попри наявність значного корпусу досліджень з історії та теорії скульптури, питання системного аналізу просторово-композиційних принципів формування образності в сучасній українській станковій скульптурі залишається недостатньо розробленим. Наявні праці здебільшого зосереджуються на окремих аспектах розвитку пластики або персоналістичних студіях, не формуючи цілісної методологічної моделі просторової організації скульптурного твору. Це зумовлює необхідність комплексного мистецтвознавчого осмислення означеної проблематики.

Аналіз досліджень. Проблематика розвитку української скульптури активно висвітлюється у працях сучасних мистецтвознавців, у яких простежуються еволюційні процеси формування пластичної мови, трансформації образно-стилістичних систем та зміни художнього мислення

митців. Узагальнені історико-мистецькі огляди української скульптури кінця XX – початку XXI століття подані у фундаментальних дослідженнях, що розкривають основні етапи становлення сучасної пластики, її стильові пошуки та жанрові пріоритети (Протас, 2007: 154; Одрехівський, 2017: 99).

Значний внесок у вивчення сучасної скульптурної практики зроблено в роботах, присвячених аналізу художніх тенденцій і напрямів розвитку української пластики в контексті європейських мистецьких процесів (Бренюк, 2025; Гоцалюк, 2019: 42). Дослідники акцентують на активній взаємодії традицій академічної школи та новітніх формотворчих підходів, що визначають сучасний характер художньої мови скульптури (Лисенко, 2013: 24).

Питання просторової організації пластичної форми частково розкриваються у працях, присвячених взаємодії об'єму та простору, особливостям композиційної структури скульптури й формуванню візуальної динаміки твору (Круп'як, 2013: 65; Мазур, 2020: 111). У цих дослідженнях простір трактується як активний компонент художньої системи, що визначає характер сприйняття форми та рівень її образної виразності.

Окремий напрям становлять роботи, спрямовані на аналіз регіональних шкіл і творчих осередків української скульптури, де простежуються особливості локальних художніх традицій та формування авторських пластичних систем (Гончаренко, 2014: 57; Никифоров, Рідний, 2025: 107). Дослідження персоналій сучасної скульптури сприяють глибшому осмисленню індивідуальних стратегій формотворення й специфіки художнього мислення митців (Михальчук, 2022: 45).

У працях, присвячених взаємодії скульптури та суспільного простору, наголошується на зростанні ролі просторового чинника в сучасній пластичній практиці та посиленні діалогу між твором і середовищем його функціонування (Цугорка, Варивончик, Мазур, 2021: 223; Протас, 2023: 80). Такі дослідження актуалізують проблему просторово-композиційної організації як інструменту формування художньої образності.

Водночас у науковому дискурсі простежується недостатність комплексних досліджень, присвячених системному аналізу просторово-композиційних принципів формування образності в сучасній українській станковій скульптурі. Наявні праці здебільшого зосереджуються на окремих аспектах розвитку пластики, не формуючи цілісної методологічної моделі просторової організації скульптурного твору.

Мета статті – полягає у комплексному мистецтвознавчому аналізі просторово-композиційної організації сучасної української станкової скульптури, систематизації її формотворчих принципів та визначенні їх ролі у формуванні художньої образності.

Виклад основного матеріалу. Просторово-композиційна організація становить структурну основу станкової скульптури, визначаючи логіку формотворчих процесів і характер образної виразності пластичної форми. Вона регулює співвідношення об'єму, маси, ритму, масштабу, пластичної динаміки та порожнин, формуючи цілісну систему просторових взаємодій. У сучасній українській скульптурі простір втрачає функцію нейтрального тла та набуває статусу активного формотворчого чинника, інтегруючись у художню мову твору як її повноцінний структурний компонент. Просторове середовище більше не розглядається як зовнішня умова існування скульптури, а виступає рівноправним елементом композиційної структури, що визначає характер візуального сприйняття та семантичну насиченість художнього образу.

Взаємодія об'єму, маси й порожнин формує динамічну систему внутрішніх і зовнішніх просторових зв'язків, у межах якої вибудовується цілісна пластична структура образу. Просторові співвідношення між елементами композиції визначають ритм сприйняття, пластичну напругу, векторність руху погляду та характер візуальної комунікації твору з глядачем. Унаслідок цього простір набуває функції смислотворчого середовища, що моделює перцептивний досвід реципієнта та формує багатовимірну структуру художнього сприйняття (Круп'як, 2013: 66).

Визначальною тенденцією сучасної пластики є ускладнення композиційної структури, що виявляється у багаторівневості просторових побудов, відмові від монолітності маси та активному використанні відкритих конструкцій і порожнин як самостійних композиційних елементів. Такий підхід зумовлює переосмислення традиційних принципів формотворення, орієнтованих на замкнену об'ємну цілісність, і сприяє переходу до відкритих просторових систем, у яких форма розгортається у взаємодії з навколишнім середовищем. Пластична структура набуває рис процесуальності, а простір починає функціонувати як середовище композиційної драматургії.

Унаслідок цього формується нова просторово-драматургічна модель твору, у якій об'єм і простір функціонують як рівнозначні складники єдиної художньої системи. Взаємодія позитивних і негативних форм, контраст мас і порожнин, варіатив-

ність композиційної рівноваги та ритмічна організація елементів забезпечують багатовекторність сприйняття й динамічність пластичної структури (Мазур, 2020: 112). Простір стає не лише середовищем існування форми, а й інструментом її концептуального розгортання.

Окреслені тенденції виразно простежуються у творчості провідних українських скульпторів, у яких просторово-композиційні рішення виступають визначальним інструментом формування художньої образності.

У пластичних рішеннях Василя Корчового монументальна цілісність форми поєднується з внутрішньою напругою об'ємно-просторової структури. Ритмічне членування маси, ускладнений силует і світлотіньова організація площин формують виразну просторову драматургію, у межах якої художній образ розкривається через зміну ракурсів сприйняття та динаміку руху глядача навколо скульптурного об'єкта. Простір у цьому контексті функціонує як активне поле взаємодії пластичної форми та перцептивного досвіду реципієнта, посилюючи емоційно-смісловий вплив твору (Михальчук, 2022: 46; Корчовий, 2022).

Іншу модель просторового мислення репрезентує творчість Віктора Липовки, для якої характерні камерність формату та зосередженість на внутрішній пластичній організації образу. Виважений баланс мас і порожнин формують ефект пластичної пульсації форми, а увага до нюансів силуету й фактурної розробки поверхні підсилює матеріальну виразність пластики. Тактильні якості форми, мікропластика поверхні та інтимність масштабу зумовлюють особливий характер взаємодії твору з глядачем, переводячи сприйняття у площину особистісного емоційного досвіду (Лисенко, 2016).

У творчості Олега Пінчука просторово-композиційні принципи реалізуються через експресивну пластичну динаміку та відкриту структурну організацію композицій. Асиметрія побудови, пластична деформація форм і ритмічне зіставлення об'ємів активізують взаємодію внутрішнього й зовнішнього простору, унаслідок чого середовище інтегрується в художню структуру твору як її змістовий компонент. Простір постає засобом підсилення емоційної експресії, створення ефекту руху та формування смислової багатошаровості образу (Степанюк, 2026).

Простір як інструмент концептуалізації образу послідовно використовується у скульптурній практиці Сергія Брильова. Узагальненість пластичних мас, чіткість силуетної організації та ритмічне структурування об'ємів формують вну-

трішню динаміку пластичної форми та визначають її архітектонічну цілісність. Камерність форматів поєднується з монументальністю художнього мислення, що надає просторовим рішенням змістової глибини, символічної узагальненості та концептуальної виразності (Романенкова, 2025).

Конструктивну логіку просторової організації демонструє творчість Євгена Дерев'янка. Узагальнені об'єми, архітектонічна чіткість композиції та виважені просторові співвідношення забезпечують структурну ясність і семантичну зосередженість образу. Просторове моделювання у його творах функціонує як засіб гармонізації пластичної структури, підсилення композиційної рівноваги та змістової цілісності художньої форми (Сасенко, 2007).

Концептуалізація простору є визначальною і для пластики Василя Татарського. Відкрита композиційна структура, взаємодія внутрішнього та зовнішнього простору, ритмічна організація геометризованих і пластично узагальнених форм формують багаторівневу систему просторових зв'язків. Продумана організація мас і порожнин зумовлює інтелектуальну напруженість, семантичну насиченість і символічну узагальненість художнього образу (Катаєва, 2022).

Просторово-композиційні принципи в сучасній українській станковій скульптурі функціонують не лише як формальні засоби організації пластичної структури, а й як активні носії змісту. Простір трансформується в інструмент образотворення, забезпечуючи цілісність художньої системи, багатовекторність її інтерпретацій та поглиблення комунікативного потенціалу скульптурного твору (Протас, 2023: 80).

Висновки. Просторово-композиційна організація сучасної української станкової скульптури постає ключовим принципом формування художньої образності, визначаючи структурну логіку пластичної форми та механізми її смислового функціонування. Простір набуває статусу активного формотворчого чинника, інтегруючись у внутрішню архітектоніку твору, де взаємодія об'єму, маси, ритму й порожнин вибудовує цілісну пластичну систему.

Ускладнення просторових побудов, активізація негативного простору, варіативність композиційної рівноваги та ритмічна організація елементів зумовлюють формування нової моделі просторового мислення, у межах якої скульптурна форма функціонує як відкрита структурно-образна система. Просторово-композиційні принципи забезпечують не лише конструктивну цілісність твору, а й виступають інструментами концептуалізації

змісту, формуючи емоційну напругу, символічну узагальненість та комунікативний потенціал художнього образу.

Сучасна українська станкова скульптура засвідчує перехід до просторово-образної моделі художнього мислення, у межах якої простір

постає носієм семантики та активним компонентом пластичної мови. Перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення просторової семантики скульптурної форми, її взаємодії з експозиційним середовищем, цифровими технологіями та процесами візуального сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бренюк А. Європейська скульптура XX століття: тенденції інновацій і трансформацій у контексті культурних та соціальних змін. *Вісник науки та освіти. Серія «Культура і мистецтво»*. 2025. № 4(34). DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-4\(34\)-2170-2180](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-4(34)-2170-2180)
2. Голубець О. *Магія третього виміру. Скульптурна пластика кінця XIX – початку XXI століття*. Львів, 2020. 143 с.
3. Гончаренко А. Українська скульптура 1990-х–2000-х рр.: стан дослідженості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. № 10. С. 53–61.
4. Гоцалюк А. Розвиток мистецтва скульптури в Україні (кінець XX – початок XXI століття). *Українознавство*. 2019. № 1 (70). DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(70\).2019.164745](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(70).2019.164745)
5. Катаєва М. Скульптури з сенсом: у Києві пройшла виставка Василя Татарського. *Вечірній Київ*. 16 січня 2022. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/60402/> (дата звернення: 07.03.2026).
6. Корчовий В. *Шоста декада : авторський каталог робіт 2012–2022 рр. до однойменної виставки*. Київ, 2022. 83 с.
7. Круп'як Ю. І. Взаємодії простору та пластичного об'єму (за взірцями української скульптури першої третини XX століття). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(2). С. 64–69.
8. Лисенко Л. О. Липовка Віктор Романович. *Енциклопедія Сучасної України : електронна версія*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016 (оновл. 2017). URL: <https://esu.com.ua/article-54764> (дата звернення: 07.03.2026).
9. Лисенко Л. Українська скульптура у пошуках нової образності. *Мистецтвознавство України*. 2013. № 13. С. 22–32.
10. Мазур Б. Українська скульптура та її вплив на художню культуру. *Вісник НАКККиМ*. 2020. № 2. С. 110–114. DOI: <https://doi.org/10.32461/22263209.2.2020.220414>
11. Михальчук В. В. «Перехрестя епох» у творчості скульптора Василя Корчового. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 2. С. 43–50. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.4>
12. Никифоров А. М., Рідний О. М. З історії розвитку харківської школи скульптури. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 1. С. 105–110. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.17>
13. Одрехівський В. В. Українська скульптура XXI століття. *Вісник ЛНАМ*. 2017. № 31. С. 97–108.
14. Протас М. Мистецтвознавчі моделі еволюції української скульптури. *Сучасне мистецтво*. 2007. № 4. С. 152–178.
15. Протас М. О. Скульптура в соціокультурному просторі як haptic-об'єкт public art. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 4. С. 77–87. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.10>
16. Романенкова Ю. В. Сила. Рух. Ритм: творчий інструментарій скульптора Сергія Брильова. *АРТ-платФОРМА*. 2025. Т. 12, № 2. С. 152–168. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.152-168>
17. Сасенко Н. О. Дерев'яно Євген Іванович // *Енциклопедія Сучасної України : електрон. ресурс*. Київ : Ін-т енцикл. дослідж. НАН України, 2007. URL: <https://esu.com.ua/article-26083> (дата звернення: 09.03.2026).
18. Степанюк І. «Хочу, щоб моє мистецтво було кулею, яка завжди влучає в ціль»: інтерв'ю з митцем та колекціонером Олегом Пінчуком. *Destinations Magazine. Культура*. URL: <https://destinations.ua/uk/culture/culture/1091-i-want-my-art-to-be-like-a-bullet-that-always-hits-the-target-interview-with-artist-and-art-collector-oleh-pinchuk> (дата звернення: 07.03.2026).
19. Цугорка О. П., Варивончик А. В., Мазур Б. М. Сучасна скульптура та організація суспільного простору. *Вісник КНУКиМ*. 2021. № 44. С. 221–226. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235436>

REFERENCES

1. Breniuk A. (2025) Yevropeiska skulptura XX stolittia: tendentsii innovatsii i transformatsii u konteksti kulturnykh ta sotsialnykh zmin. [European sculpture of the 20th century: innovation and transformation trends in the context of cultural and social changes] *Visnyk nauky ta osvity. Seriiia «Kultura i mystetstvo»*, 4(34). [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-4\(34\)-2170-2180](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-4(34)-2170-2180) [in Ukrainian].
2. Holubets O. (2020) *Mahiiia tretoho vymiru. Skulpturna plastyka kintsia XIX – pochatku XXI stolittia*. [Magic of the third dimension. Sculptural plasticity of the late 19th – early 21st century] Lviv. 143 p. [in Ukrainian].
3. Honcharenko A. (2014) Ukrainska skulptura 1990-ky–2000-ky rr.: stan doslidzhenosti. [Ukrainian sculpture of the 1990s–2000s: state of research] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 10. 53–61. [in Ukrainian].
4. Hotsaliuk A. (2019) Rozvytok mystetstva skulptury v Ukraini (kinets XX – pochatok XXI stolittia). [Development of sculptural art in Ukraine (late 20th – early 21st century)] *Ukrainoznavstvo*, 1(70). [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(70\).2019.164745](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(70).2019.164745) [in Ukrainian].
5. Kataieva M. (2022) Skulptury z sensom: u Kyievi proishla vystavka Vasyliia Tatarskoho. [Sculptures with meaning: exhibition of Vasyl Tatarskyi held in Kyiv] *Vechirniy Kyiv*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/60402/> [in Ukrainian].

6. Korchovy V. (2022) *Shosta dekada: avtorskyi katalog robit 2012–2022 rr. do odnoimennoi vystavky*. [Sixth decade: author's catalogue of works 2012–2022 for the exhibition of the same name] Kyiv. 83 p. [in Ukrainian].
7. Krupiak Yu. I. (2013) Vzaïemodii prostoru ta plastychnoho obïemu (za vzïrtsiamy ukrainskoi skulptury pershoi tretyny XX stolittia). [Interaction of space and plastic volume (based on Ukrainian sculpture of the first third of the 20th century)] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19(2). 64–69. [in Ukrainian].
8. Lysenko L. O. (2016) Lypovka Viktor Romanovych. [Lypovka Viktor Romanovych] *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. URL: <https://esu.com.ua/article-54764> [in Ukrainian].
9. Lysenko L. (2013) Ukrainska skulptura u poshukakh novoi obraznosti. [Ukrainian sculpture in search of new imagery] *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 13. 22–32. [in Ukrainian].
10. Mazur B. (2020) Ukrainska skulptura ta yïi vplyv na khudozhniu kulturu. [Ukrainian sculpture and its influence on artistic culture] *Visnyk NAKKKiM*, 2. 110–114. <https://doi.org/10.32461/22263209.2.2020.220414> [in Ukrainian].
11. Mykhalchuk V. V. (2022) «Perekhrestia epokh» u tvorchosti skulptora Vasyliia Korchovoho. [“Crossroads of epochs” in the work of sculptor Vasyl Korchovy] *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 2. 43–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.4> [in Ukrainian].
12. Nykyforov A. M., Ridnyi O. M. (2025) Z istorii rozvytku kharkivskoi shkoly skulptury. [From the history of development of the Kharkiv school of sculpture] *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 1. 105–110. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.17> [in Ukrainian].
13. Odrekhivskiy V. V. (2017) Ukrainska skulptura XXI stolittia. [Ukrainian sculpture of the 21st century] *Visnyk LNAM*, 31. 97–108. [in Ukrainian].
14. Protas M. (2007) Mystetstvoznavchi modeli evoliutsii ukrainskoi skulptury. [Art historical models of evolution of Ukrainian sculpture] *Suchasne mystetstvo*, 4. 152–178. [in Ukrainian].
15. Protas M. O. (2023) Skulptura v sotsiokulturnomu prostori yak haptic-obïekt public art. [Sculpture in sociocultural space as a haptic object of public art] *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 4. 77–87. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.10> [in Ukrainian].
16. Romanenkova Yu. V. (2025) Syl. Rukh. Rytm: tvorchyi instrumentarii skulptora Serhiia Brylova. [Force. Movement. Rhythm: creative tools of sculptor Serhii Brylov] *ART-platforma*, 12(2). 152–168. <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.152-168> [in Ukrainian].
17. Saienko N. O. (2007) Derevianko Yevhen Ivanovych. [Derevianko Yevhen Ivanovych] *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. URL: <https://esu.com.ua/article-26083> [in Ukrainian].
18. Stepaniuk I. (2026) «Khochu, shchob moie mystetstvo bulo kuleiu, yaka zavzhdy vluchaie v tsil»: intervïu z myttsem ta kolektsionerom Olehom Pinchukom. [I want my art to be like a bullet that always hits the target: interview with artist and collector Oleh Pinchuk] *Destinations Magazine*. URL: <https://destinations.ua/uk/culture/culture/1091-i-want-my-art-to-be-like-a-bullet-that-always-hits-the-target-interview-with-artist-and-art-collector-oleh-pinchuk> [in Ukrainian].
19. Tshorka O. P., Varyvonchuk A. V., Mazur B. M. (2021) Suchasna skulptura ta orhanizatsiia suspilnoho prostoru. [Contemporary sculpture and organization of public space] *Visnyk KNUKiM*, 44. 221–226. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235436> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 791.43(477):316.74

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-18>**Юрій ГОЛІЧЕНКО,**

orcid.org/0000-0002-0774-9845

старший викладач, художній керівник курсу кафедри кінорежисури та кінодраматургії
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенко-Карого
(Київ, Україна) y.holichenko@knutkt.edu.ua

ТІНЬ ПОРАЗКИ: ВПЛИВ КОЛОНІАЛІЗМУ НА ОБРАЗ СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОГО ПРОТАГОНІСТА

Сучасний український протагоніст у кінематографі переживає період глибоких трансформацій, що відображає складні зміни у суспільному, культурному та політичному контексті країни. Важливою частиною цих змін є переформатування образу героя, який поступово виходить за межі традиційних або нав'язаних моделей і стає ключовим елементом формування національного кінематографа. Значення цього процесу особливо актуалізується у контексті історичної спадщини, яка тривалий час впливала на сприйняття українського героя як другорядного або маргіналізованого персонажа у межах імперських наративів.

Мета дослідження – вивчити основні тенденції у зображенні українського протагоніста в сучасному кіно, проаналізувавши вплив постколоніальної спадщини, травматичного історичного досвіду та актуальних соціальних змін на формування нових кінематографічних образів. Український кінематограф, який протягом тривалого часу перебував під впливом радянської ідеології, часто репрезентував національного героя як «іношого», позбавленого суб'єктності або зведеного до другорядної ролі у великому імперському дискурсі. Навіть у сучасних умовах ця спадщина продовжує проявлятися у формі внутрішніх конфліктів персонажів, їхньої невпевненості, травматичної пам'яті та відчуття історичної поразки.

Актуальність дослідження полягає у необхідності критичного переосмислення впливу колоніального минулого на формування сучасного образу українського героя. В умовах глибоких соціальних і політичних трансформацій український кінематограф стає простором боротьби за нову ідентичність, де герой поступово набуває рис активного суб'єкта, здатного до дії, вибору та відповідальності. Аналіз цих процесів дозволяє з'ясувати, чи здатен сучасний український протагоніст подолати «тінь поразки» та сформувати нову модель героїзму, що ґрунтується на досвіді подолання, а не підпорядкування.

Ключові слова: сучасний український кінематограф, національна ідентичність, постколоніальна спадщина, український протагоніст, образ героя, соціальні зміни, історичний контекст, кіномистецтво, культура, героїзм.

Yuriy HOLICHENKO,

orcid.org/0000-0002-0774-9845

Senior Lecturer, Artistic Director of the Course, Department of Film Directing and Screenwriting
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) y.holichenko@knutkt.edu.ua

THE SHADOW OF DEFEAT: THE IMPACT OF COLONIALISM ON THE IMAGE OF THE MODERN UKRAINIAN PROTAGONIST

The contemporary Ukrainian protagonist in cinema is undergoing a period of profound transformation, reflecting complex changes in the social, cultural, and political context of the country. An important aspect of these changes is the reconfiguration of the hero's image, which is gradually moving beyond traditional or imposed models and becoming a key element in the formation of national cinema. The significance of this process is particularly actualized in the context of historical legacy, which has long influenced the perception of the Ukrainian hero as secondary or marginalized within imperial narratives.

The aim of this study is to examine the main trends in the representation of the Ukrainian protagonist in contemporary cinema, analyzing the impact of postcolonial heritage, traumatic historical experience, and current social transformations on the formation of new cinematic images. Ukrainian cinema, having long been under the influence of Soviet ideology, often portrayed the national hero as "the other," deprived of subjectivity or reduced to a secondary role within a broader imperial discourse. Even in contemporary conditions, this legacy continues to manifest itself through internal conflicts of characters, their uncertainty, traumatic memory, and a sense of historical defeat.

The relevance of this study lies in the need for a critical rethinking of the influence of the colonial past on the formation of the modern image of the Ukrainian hero. In the context of profound social and political transformations, Ukrainian cinema becomes a space for the struggle for a new identity, where the protagonist gradually acquires the traits of an active subject capable of action, choice, and responsibility. The analysis of these processes makes it possible to determine whether the contemporary Ukrainian protagonist can overcome the "shadow of defeat" and form a new model of heroism based on the experience of overcoming rather than subjugation.

Key words: contemporary Ukrainian cinema, national identity, postcolonial legacy, Ukrainian protagonist, image of the hero, social change, historical context, film art, culture, heroism.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний український кінематограф переживає етап значних соціальних і культурних змін, що ставлять перед ним завдання переосмислення образу українського протагоніста. Тривалий вплив радянської ідеології формував сприйняття національного героя як частини єдиного радянського народу, що часто призводило до стереотипних і спрощених уявлень. Цей образ не завжди відображав реальний досвід та культурні традиції України, залишаючи сліди у сучасному кінематографічному дискурсі.

Зміни в суспільному устрої, зокрема події Революції гідності та війна на сході України, ставлять перед кінематографістами завдання відобразити ці трансформації в нових кінематографічних образах. Актуальність дослідження полягає в необхідності критичного осмислення впливу історичного контексту на сучасний образ українського героя, а також у подоланні стереотипів радянської епохи.

Дослідження цих тенденцій важливе для розуміння, як сучасний український кіногерой може стати символом національної гордості та самоповаги, а також для формування нових соціокультурних наративів. Це допоможе розробити рекомендації для розвитку українського кінематографічного дискурсу і створення автентичних образів, що відповідають сучасним соціальним і культурним реаліям.

Метою цієї статті є комплексне дослідження тенденцій у зображенні українського протагоніста в сучасному кінематографі. Основна увага приділяється аналізу впливу історичної спадщини та постколоніальних аспектів на формування образу героя, який відображає як перемоги, так і поразки. Стаття прагне виявити, чи сучасний український кіногерой є відображенням нових національних ідеалів чи залишається затиснутим у межах старих стереотипів і стратегії самоідентифікації. Через аналіз фільмів і критичних тенденцій, стаття також має на меті виявити можливості для переосмислення образу національного героя, що сприятиме розвитку кінематографічного дискурсу та формуванню позитивного національного самоусвідомлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження образу українського протагоніста в кінематографі охоплює широкий спектр академічних і культурних розвідок, які висвітлюють як історичні, так і сучасні аспекти цієї теми. Сучасний український кінематограф відображає трансформацію суспільства, переосмислюючи образ українського героя. Постколоніальна спадщина і багаторічна русифікація вплинули на формування протагоністів, які в радянському наративі часто зображува-

лися як несамостійні чи негативні. Дослідження Авер'янової Н., Брюховецької Л., Мировича М., Миславського В. та ін., показують, що образ українця давно обмежений колоніальними стереотипами, де виступав як маргінал чи другорядний персонаж. Проте сучасний кінонаратив намагається переосмислити образ, прагнучи створити новий, не схожий на радянський. Повернення до національної ідентичності та історичної пам'яті стає ключовим аспектом формування сучасного кінематографічного дискурсу, де українець зображується суб'єктом, а не об'єктом історії.

Викладення основного матеріалу. За довгі роки колонізації України, спочатку Російською Імперією потім СРСР, сформувався певний образ українця в літературі і в кіно. Доволі суперечливий, більше негативний.

Найпоширенішим стереотипом щодо українського народу з російського боку стали образи співочої та провінційної Малоросії, хитрого малороса, який, з одного боку, – досить простакуватий і неосвічений, а з іншого, – шахраюватий, корисливий і зрадливий. (Авер'янова, 2018: 287)

Зазвичай це були недолугі, гладкі люди, яких цікавить лише особиста нажива. Не здатні створити, щось вагоме, більше підходять на роль другорядних персонажів, які мають прислужувати панам, білогвардійцям, Заходу, фашистам, бандерівцям тощо. Подібний підхід сформував певне уявлення – українці завжди драматично програють, обравши не той шлях. Звичайно не тільки комуністична партія доклала до цього зусиль, Російська Імперія вплинула не менше на русифікацію українського народу, культури та мистецтва. Більшовики лише підхопили ідею.

Сучасна Україна переживає період, який має певну паралель із початком ХХ століття, коли після Першої світової війни та утворення Української Народної Республіки відбувся культурний розвиток.

Розпад Російської Імперії вказав на те, що в Україні не так вже і багато лишилося українського. Великі міста – Київ, Харків та ін., були переважно російськомовними. Це не дивно тому, що Імперія систематично проводила політику знищення української ідентичності, яка охоплювала культурну, мовну, освітню та релігійну сфери. Ліквідація козацьких автономій (Гетьманщина, Запорізька Січ) у ХVІІІ столітті. Заміна історичних назв (наприклад, Київщину, Чернігівщину називали "Малоросією". Таким чином, поняття Малоросії та малоросів вмотивовувало Україну як невід'ємну складову спочатку Російської імперії, а потім – СРСР. (Авер'янова, 2018: 286).

Репресії проти істориків і письменників, які досліджували українську культуру. Ця політика мала на меті асиміляцію українців та перетворення їх на частину "єдиного російського народу", службової власної мови, історії та самобутності.

За даними перепису Києва у вересні 1917 року, українці складали тільки 12,21% усього населення Києва (при 50,26% росіян), причому українська мова зовсім не була рідною для усіх тих, хто зараховував себе до української групи. Природно, що при такій «розстановці сил» процес різкої українізації викликав бурхливу полеміку, що розгорнулася в центральній і місцевій пресі стосовно надання українській мові статусу державної. Слід зазначити, що в більшості російськомовних видань автори – представники російської інтелігенції ліберального і соціалістичного напрямку відстоювали існування в Україні двох державних мов. (Миславський, 2018: 187)

Про Харків так писав статський радник В. Гурко у своїх спогадах: «Наш зворотний шлях до Києва нічим не було відзначено. Їхали ми через Харків, перейменований у Харків, про що свідчила величезна вивіска, що замінила старі вокзальні написи. У Харкові, де ми провели цілий день, так само як і в Києві, уся українізація зводилася до зміни деяких публічних написів. Ні єдиного звуку українською мовою ми тут не знайшли». (Миславський, 2018: 188)

Населення України упродовж багатьох десятиріч років відлучалося від української культури і мови і ще не було готове до різкого переходу на українську мову після розпаду Російської імперії. Приведемо деякі статистичні дані: в 1917-1920 роках в Україні більшість газет видавалися російською мовою – 438, тоді як україномовні видання склали 286 назв. 27 газет одночасно публікували матеріали на українській і російській мовах. У 1918-1919 роках в Києві видавалися 79 газет російською мовою і 42 – українською, а в Харкові – 39 і 17 відповідно. (Миславський, 2018: 186)

Подібний контекст, де україномовна людина/українець (представник меншості) не є головним, або повноправним представником суспільства, не міг не вплинути на формування головного героя в літературі, а у подальшому і в кіно. Українці сприймалися, як трошки недолугі, зазвичай не освічені, прагнучі виглядати як справжні пани, які більш асоціювались з імперською владою і руськими людьми.

Гарний приклад – образ Свирида Голохвостого з п'єси Михайла Старицького «За двома зайцями» (1883), збанкрутілий циркульник, що намагається обдурити сім'ю Проні, одружитись на ній, та заво-

лодіти статками її батька. Голохвостий прагне виглядати справжнім паном, копіює манеру освічених людей, використовує сленг. Проте, щоб він не робив, в діях помітні виключно намагання бути схожим на пана, справжня натура героя виглядає доволі негативно. Свирид не хоче працювати, він хоче отримати все швидко, зараз і неважливо, як буде далі. Інші персонажі твору, також прекрасний приклад уявлення про україномовного громадянина Імперських часів. Навіть, позитивний персонаж – Галя, і та доволі проста дівчина, яка не схожа на панянку, більше на представницю українського міщанства.

У оповіданні Володимира Винниченка «Федько – халамидник» 1911 р., от як описує автор сина пана: «Толя був син хазяїна того будинку, де вони жили. Це була дитина ніжна, делікатна, смирна. Він завжди виходив надвір трошки боязко, жмурился від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима. Чистенький, чепурненький, він зовсім не мав нахилу до Федькових забав».

Російська імперія таким чином розділила українське суспільство, представники панства це – ставленики московії, представники еліти, всі інші «лакеї».

З розпадом імперії та популяризацією кіно, гетьман Павло Петрович Скоропадський, що приділяв багато уваги українському мистецтву, разом з міністром мистецтв П. Дорошенком виношував ідею «широко розповсюдити кінематограф серед народу з виховною і науковою метою». Гетьман допомагав Молодому українському театру, брав участь у створенні Державного оркестру, який мав знайомити публіку із кращими творами української класичної музики. (Миславський, 2018: 183)

У червні 1918 року була утворена Кінематографічна секція, очолювана Л. Старицькою-Черняхівською. Секція планувала використати кінематограф у просвітницьких і пропагандистських цілях: випускати наукові фільми, знімати місцеву хроніку, відкривати кінотеатри для показу наукових і ігрових фільмів з україномовними титрами. На балансі секції був власний кіноапарат і відбірка фільмів культурно-просвітницького змісту. (Миславський, 2018: 176)

У серпні 1918 року на хвилі своєї нової політичної ініціативи гетьман Павло Скоропадський видає указ про українізацію кінематографу. Текст указу розповсюдило Українське поштово-телеграфне агентство. Навіть у московських «Вістях» ВЦВК (ВЦИК) від 25 серпня 1918 року з'явилася згадка про цю історичну подію. Німецьке агентство також повідомило про указ Скоропадського

низку європейських періодичних видань. Значний резонанс викликали дії гетьманської влади, що заборонила демонстрацію в Україні картини «Отець Сергій» (фабрика Й. Єрмольєва, реж. Яків Протазанов, в головній ролі І. Можжухін), що увійшла до золотого фонду. Продюсер Йосип Єрмольєв особисто їздив до Києва з клопотанням про зняття заборони. (Миславський, 2018: 176)

Гетьман Скоропадський розумів важливість кіно не тільки, як інструменту пропаганди, а як спроби повернутися до своєї ідентичності. Згадати про те, що українці – стародавній народ, мають велику історію, мову, і настав час про це заявити. Під час недовгого правління П. Скоропадського (29.04.1918-10.12.1918) Україна пережила культурний, освітній та соціальний підйом.

«З появою німців, – згадував колишній співробітник Музею Імператора Олександра III М. Могиланський, – як за помахом чарівного жезла, без всіляких погроз або погрозливих оголошень, зникли усі грабежі й насильства. Пересічний громадян став дихати вільно. Навіть пізно вночі стало досить безпечно гуляти по вулицях. Відкрилися театри, синема, ресторани, життя заграло швидким темпом свою вічну метушливу музику». (Миславський, 2018: 181)

Україна, скинувши з себе «колоніальне ярмо» Російської Імперії, мала всі передумови для виникнення українського героя. Проте радянська влада не дозволила цього зробити, у Леніна були свої плани на Україну.

З приходом до влади більшовиків приватні кінопідприємці просувалися на південь країни, де продовжували знімати фільми аж до захоплення Криму Червоною армією. Більшовики, враховуючи неписьменність широких мас, розглядали кіно як найголовніший засіб комуністичної пропаганди. 27 серпня 1919 року В. Ленін підписав декрет Раднаркому про перехід всієї фотографічної і кінематографічної торгівлі й промисловості у відання Народного комісаріату освіти. (Брюховецька, 2011: 342)

Період 1920-1930 для українського кіно був доволі позитивним, дії Скоропадського принесли певні результати. На той момент і радянська влада не проявляла ще руйнівних репресивних настроїв. З'явилися такі фільми як: «Остап Бандура» реж. В. Гардін (1924), «Тарас Трясило» реж. П. Чардинін (1926), «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) реж. О. Довженко та ін.

Тільки з 1930 року починаються репресії, які понижили українське кіно. Згортається українізація, 1930 року відбувається показовий процес СБУ, коли відкритим судом судять передові

кола української інтелігенції. В економіці, в тому числі в кіногалузі запроваджують централізацію. 1930-1941 роки стали періодом тотального розгрому української культури, в тому числі кіно. ВУФКУ 1930 року було перетворено на «Українфільм», ця установа була підпорядкована Москві, перестав виходити двотижневик «Кіно» (1925-1932). Кіно задихалося у мертвотних путах догматичного соцреалізму. (Брюховецька, 2011: 351)

Комуністи прагнули знищити усі згадки про український народ, ніби його й не існувало окремо від СРСР. Радянська пропаганда потребувала нового міфу – демонізувати образ бандерівця, який мав змінити ставлення українців до власної історії. (Голіченко, 2024: 100)

Кінематограф у СРСР стає потужним інструментом пропаганди, що активно використовувалася для популяризації комуністичної ідеології. Новий повоєнний похід проти українського кіно, а власне України й українства, розпочався в 1944-му. Тривав до 1954-го, коли, після смерті Сталіна гучно відзначали 300-ліття Переяславської ради і «воссоединения Росії та України». (Тримбач, 2022: 10)

Однією з основних функцій радянського кіно було створення позитивного образу комуністичного героя, який виконував соціалістичні завдання і сприяв зміцненню соціальної злагоди. Цей образ був насичений характеристиками, такими як трудова доблесть, відданість ідеалам комунізму та беззавітна відданість державі. Проте, як українець міг бути переважно ворогом.

У фільмі «Білий птах з чорною ознакою» реж. Ю. Ілєнєнко (1971), «хлопці з лісу» – виглядають звичайними злочинцями. Радянська пропаганда намагалася створити з воїна УПА – монстра. В першу чергу через сцени катувань, допитів, підпалів. Показовим є ілюстрування злочинного образу воїнів УПА: вони грабують, палять власні села, завжди конфліктують із місцевим населенням. Зазвичай, у стрічках місцеві мешканці зневажають бандерівців.

Радянський Союз продовжив традицію Російської Імперії, показувати українців недолугими, лінивими і т.п.. Наприклад, як у постановці «В степах України» за п'єсою А. Корнійчука (1952). Сюжет по-соціалістичному невідгадливий – друзі Саливон Часник і Кіндрат Галушка – голови колгоспів «Смерть капіталізму» та «Тихе життя», які по-різному ведуть діяльність у своїх сталінських колгоспах, прагнучі поліпшити показники надоїв і намолотів, – це класична сталінська «боротьба хорошого з ще кращим». Але в нашому дослідженні кіно цікаве іншим. Завдяки цьому фільму сформувався і зцементувався сталінський образ «дружнього

х..хла» – товстого і дурного сільського жителя зі смішним прізвиськом, абсолютно аполітичного любителя вареників, з відсутнім характером і поглядами. Саме вони, що в більшості своїй пережили сталінські репресії та депортації, і визначали обличчя України після Голодомору і репресій. І ніхто не розповідав, куди ж зникли чесні, гарні, активні та небайдужі українці – вони давно загинули від голоду, були страчені або заслані. Показували тих, хто вижив, видаючи цю картину спустошених репресіями земель за нормальне суспільство. (Миронович, 2019)

Або у фільмі «Весілля у Малинівці» реж. А. Тутишкін, знятий на «Ленфільмі» у 1967 році. Подібний підхід використовувався Росією і після розпаду Радянського союзу, фільм «Брат 2», або серіал «Моя чарівна няня».

Багато поколінь українців виховувалися в подібній парадигмі: українці в кіно смішні, українці зазвичай другорядні персонажі, українці погані/злочинці/зрадники, українці завжди програють. Відчуття другорядності і поразки надто закарбувалося у свідомості пересічного українського громадянина. У сучасному суспільстві багато людей не усвідомлюють проблеми, вважаючи, це – художнім рішенням, українською традицією, або жанровими особливостями.

Наслідки колоніалізму впливають на майбутні покоління, сприяють формуванню неоімперської ідентичності окремих громадян. Завдяки мистецтву можна і необхідно контролювати та нейтралізувати вплив радянських міфологем на свідомість, мислення та поведінку українських громадян. (Авер'янова, 2018: 288)

Україна наразі переживає постколоніальний період, який ускладнений війною, окупацією окремих територій, народ намагається звільнитись від тоталітарного минулого, як у соціальному просторі так і в мистецтві.

Постколоніалізм, постколоніальна теорія – напрям мислення в філософії, теології, політології, історії а також літературі, починаючи з другої половини XX століття, спрямований на осмислення наслідків колоніального правління. Як ідейна течія, постколоніалізм займається вивченням ідентичності, культури та літератури – у сенсі культурного конфлікту між колишніми або нинішніми колоніями та країнами-колонізаторами.

За часів незалежності Україна, на жаль, так повністю і не позбавилася колоніальних наслідків. У кіно «художні рішення, або українська традиція» виглядає, як продовження радянських уявлень про українського героя.

Фільм В. Васяновича «Звичайна справа» (2013), розповідає про психіатра, який хоче писати вірши

замість своєї роботи. Герой перебуває в тіні свого відомого батька. Згодом герой відважується нарешті продекламувати свої вірши для аудиторії, але перебуваючи в алкогольному сп'янінні, раптово помирає на сцені так і не спромігшись зробити те про, що мріяв все життя.

Герой так і не отримує головного в своєму житті. Поразка має викликати у глядача відчуття драматизму, правдивості життя і цим задовольняти логічні питання до сюжету. Наратив, що повністю б задовольним ідеологів радянського часу.

У серіалі «Слуга народу» реж. О. Кирющенко (2015), глядач може побачити українців дуже схожих на персонажів п'єси «За двома зайцями». Хоча головний герой все ж таки перемагає, проте образи другорядних героїв нагадують кіно радянського періоду.

Стрічка "Памфір" реж. Д. Сухолиткий-Собчук (2022). Сюжет розповідає про чоловіка, який бореться з соціальною і особистою кризою. Герой зображується як невдаха, що стикається з численними труднощами, які неможливо подолати і також програє. Це підтверджує старі наративи про українських героїв як про осіб, що постійно зазнають поразок. І таких фільмів ще багато.

Постколоніальний підхід до аналізу українського кінематографа дозволяє глибше зрозуміти, як довготривала історія колоніальної залежності вплинула на формування національної ідентичності та її відображення в сучасному кіно. Після здобуття незалежності Україні довелося справлятися з наслідками колоніального минулого, що відбилося на культурних і кінематографічних наративах. Вивчення постколоніальних аспектів в українському кінематографі дозволяє дослідити, як національна ідентичність формувалася і трансформувалася через різні періоди історії.

Висновки. Сучасний український кінематограф переживає важливий етап трансформації, який відображає зміни в національній ідентичності та соціальному контексті. Попри це, ще існує певна тенденція до відтворення старих наративів, що вимагає подальшого переосмислення та адаптації. Події останніх років, такі як Революція гідності та війна на сході України, суттєво вплинули на формування нових кінематографічних образів. Зміни в соціальному і політичному контексті вимагають від кінематографістів нових підходів до зображення героїв, що відображають сучасні реалії.

Перспективи розвитку українського кінематографа включають продовження роботи над удосконаленням образів героїв, що відображають реальність сучасного суспільства, і пошук нових жанрів та підходів, які сприятимуть розвитку національного кінематографічного дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авер'янова Н. Радянські міфологеми у мистецтві України постколоніального періоду : Молодий вчений. № 8 (60), 2018. 286–288 с.
2. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. закл. вищ. освіти. Київ: Логос, 2011. 342–351 с.
3. Голіченко Ю. Трансформація образу антагоніста у радянському кіно : Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 78, т. 1., 2024. 96 с. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-12>
4. Тримбач С. В. Колоніальна спадщина Росії в українському кінематографі: проблеми подолання : Народна творчість та етнологія. № 4 (396), 2022. 7–16 с. <https://doi.org/10.15407/nte2022.04.007>
5. Миславський В. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків : Дім реклами, 2018. 176–188 с.

REFERENCES

1. Avertanova N. (2018) Radianski mifologemy u mystetstvi Ukrainy postkolonialnoho periodu. [Soviet mythologems in the art of postcolonial Ukraine] Molodyi vchenyi, 8 (60). 286–288. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska L. (2011) Kinomystetstvo: navch. posib. dlia stud. zakl. vyshch. osvity. [Cinematography: textbook for students of higher education institutions] Kyiv: Lohos. 342–351. [in Ukrainian].
3. Holichenko Y. (2024) Transformatsiia obrazu antagonisty u rads'kii kino. [Transformation of the antagonist's image in Soviet cinema] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 78 (1). 96. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-12> [in Ukrainian].
4. Trymbach S. V. (2022) Kolonialna spadshchyna Rosii v ukrainskomu kinematohrfi: problemy podolannia. [Colonial heritage of Russia in Ukrainian cinematography: problems of overcoming] Narodna tvorchist ta etnolohiya, 4 (396). 7–16. <https://doi.org/10.15407/nte2022.04.007> [in Ukrainian].
5. Mislavskiy V. (2018) Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty. T. 1. [History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents. Vol. 1] Kharkiv: Dim reklamy. 176–188. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 78.071.1/2:780.616.333"19"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-19>

Антон ГОРОДЕЦЬКИЙ,
orcid.org/0000-0002-7205-6981
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри струнно-смічкових інструментів
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) antonvgorodetsky@gmail.com

ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА-АЛЬТИСТА В ІСТОРІЇ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто постаті композиторів першої половини ХХ ст., які писали альтову музику і самі володіли грою на цьому інструменті. Наголошено на винятковому значенні подібних прикладів в історії альтового мистецтва, що дозволяє розглядати їх як його окремий персональний феномен. Підкреслено, що саме перша половина ХХ ст. стала ключовим періодом у розвитку альтового виконавства і саме композитори-альтисти стали однією з його головних рушійних сил у зазначений відрізок часу. Представлено творчий портрет Сесіла Форсайта – мало відомого сьогодні англійського композитора, альтиста та музикознавця. Розглянуто його Концерт для альту з оркестром. Акцентовано увагу на тому, що цей опус є особливо важливим для заповнення вельми дражливого прогалу в альтовому репертуарі – малої чисельності творів великої форми, зокрема концертів, які б представляли романтичний період. Розглянуто творчу постать англійської композиторки та альтистки Ребекки Кларк, здійснено огляд її альтових творів. Відзначено, що її мініатюри для цього інструмента стали чудовим якісним і кількісним заповненням ще однієї лакуни сольного альтового репертуару, пов'язаної з творами малої форми. Представлено творчу постать Пауля Гіндемита. Відзначено його виняткову роль в історії альтового мистецтва, зокрема у справі розширення сольного альтового репертуару як композитора та у розвитку виконавства на цьому інструменті як практикуючого альтиста. Наголошено на тому, що він здійснював прем'єрні виконання не лише власних альтових творів, а також і інших композиторів, наприклад В. Волтона та Д. Мійо, виконував у концертах сольні альтові партії у симфонії Г. Берліоза «Гарольд в Італії» та Концертній симфонії В. А. Моцарта, виступав як ансамбліст – зокрема був учасником та засновником відомого струнного квартету Амара-Гіндемита тощо. Підкреслено, що його рівень володіння інструментом сягав найвищої – віртуозної позначки. Також представлено творчу постать Бенджаміна Бріттена, який теж володів альтом. Відзначено, що знайомство з цим інструментом стало у прямому сенсі доленосним у житті композитора. Розглянуто ранні альтові опуси композитора та, звісно, «Lachrymae» ор. 48 – твір етапний не лише для творчості Б. Бріттена але й для розвитку альтового репертуару загалом.

Ключові слова: альт, історія виконавства, композиторська творчість, репертуар.

Anton HORODETSKYI,
orcid.org/0000-0002-7205-6981
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of the String and Bow Instruments
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) antonvgorodetsky@gmail.com

THE PHENOMENON OF THE COMPOSER-VIOLIST IN THE HISTORY OF VIOLA ART OF THE FIRST HALF OF XX-TH CENTURY

In this article there are regarded the figures of composers of the first half of XX-th century who wrote viola music and played this instrument themselves. The exceptional significance of such examples in history of the viola art is emphasized, which allows us to consider them as its separate personal phenomenon. It is also emphasized that the first half of XX-th century became a key period in the development of viola art and composers-violists became one of its main driving forces in the specified period of time. There is presented a creative portrait of Cecil Forsyth – a little-known English composer, violist and musicologist today. There is considered his Concerto for Viola and Orchestra. The emphasis is on the fact that this opus is particularly important for filling a very annoying gap in the viola repertoire – a small number of large-form works, in particular concertos that would represent the Romantic period. There is considered the creative figure of the English composer and violist Rebecca Clarke, also her viola works are reviewed. It is noted that her miniatures for this instrument have become an excellent qualitative and quantitative filling of another gap in solo viola repertoire associated with works of small form. The creative figure of Paul Hindemith is presented. His exceptional role in history of the viola art is noted, in particular in the expansion of the solo viola repertoire as a composer and in the

development of performance on this instrument as a practicing violist. It is emphasized that he performed premieres not only of his own viola works, but also of other composers, for example, W. Walton and D. Milhaud, performed solo viola parts in H. Berlioz's symphony «Harold in Italy» and W. A. Mozart's Symphony Concertante, performed as an ensemble player – in particular, he was a member and founder of the famous Amar-Hindemith String Quartet, etc. It is emphasized that his mastery of the instrument reached the highest – virtuoso level. The creative figure of Benjamin Britten, who was also a viola-player, is presented. It is noted that acquaintance with this instrument was literally fateful in the composer's life. There are considered the composer's early viola opuses and, of course, «Lachrymae» op. 48 – a landmark work not only for B. Britten's output but also for the development of the viola repertoire in general.

Key words: viola, performance history, composer's creativity, repertoire.

Постановка проблеми. На першу половину ХХ ст. припадає переломний період в історії альту. Впродовж декількох попередніх епох цей інструмент був несправедливо відсунутий на другий план струнно-смичкового інструментального виконавства. В означений період альт нарешті здобуває чільне місце на європейській, частково й світовій музичній арені, виконавській та творчій, передусім як абсолютно самодостатній та актуальний сольний інструмент. Активна фаза зазначеного процесу продовжувалася приблизно до середини ХХ ст. – моменту від якого написання творів за участю сольного альту стає для більшості визначних композиторів світу не тільки стійкою традицією, але й відчутною творчою потребою.

До початку зазначеного періоду європейський сольний альтовий репертуар залишався вкрай малочисельним. Тож запорукою активного розвитку сольного альтового виконавства стало стрімке розширення оригінального репертуару. Залучення, почасти навіть спонукування композиторів-сучасників до написання альтової музики стає на той час першочерговим завданням багатьох альтистів-солістів. Паралельно в європейському композиторському середовищі почастішали випадки, коли митці безпосередньо володіли грою на альті, часто на професійному рівні. Природньо, що вони також активно долучалися до справи створення сучасного альтового репертуару – подеколи розраховуючи на власні виконавські сили, а іноді довіряючи презентацію своїх творів більш досвідченим колегам-альтистам. *Такі випадки представляють окремий феномен історії європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст., що потребує детального вивчення.*

Аналіз досліджень. Упродовж останніх двох десятиліть альтове мистецтво часто опиняється у фокусі наукової уваги українських музикознавців. Особливо відзначимо дисертаційні дослідження О. Криси (Криса, 2011), Д. Гаврильця (Гаврилець, 2012) та А. Городецького (Городецький, 2019), у яких серед іншого значну увагу приділено й тому часовому відрізку, який нас зацікавив. Крім того, у дисертаційному дослідженні Я. Снітко (Снітко, 2018) досить розлого представлений альтовий доробок Б. Бріттена, включно з маловідомими ранніми творами. Відчутна фактологічна лакуна,

пов'язана з іменами представлених у нашій статті митців – С. Форсайта та Р. Кларк. У даному аспекті нам стали у нагоді стаття американського альтиста та дослідника Д. Байнога «Сесіл Форсайт: забутий композитор?» (D. Bynog, 2008) та монографія англійської музикознавиці Л. Кертіс «Хрестоматія Ребекки Кларк» (L. Curtis, 2004).

Мета статті – розглянути альтовий доробок композиторів-альтистів першої половини ХХ століття, особливості поєднання композиторської та виконавської діяльності (на прикладах постатей С. Форсайта, Р. Кларк, П. Гіндемита та Б. Бріттена) як ключового чинника виведення альту на рівень провідного сольного інструмента.

Виклад основного матеріалу. *Першим композитором-альтистом, який буде представлений є Сесіл Форсайт.* Він народився в Англії 30 листопада 1870 р. (Гринвіч), навчався в Единбурзькому університеті, а музичну освіту здобував у Лондонському Королівському музичному коледжі. Був альтистом лондонського оркестру «Queen's Hall», також виступав як диригент. У 1914 р., з початком Першої світової війни, музикант емігрував до США та влаштувався на роботу в американське видавництво «The H. W. Gray Co», де і працював до кінця свого життя.

Творів за участю солюючого альту протягом доби романтизму з'явилося дуже мало. Найбільш відчутна прогалина утворилася саме у жанровій сфері інструментального концерту. Саме тому сольне альтове виконавство початку ХХ ст. конче потребувало розширення репертуару не лише за рахунок сучасних за стилістикою творів, але і з причини необхідності термінового заповнення цієї часової та стильової прогалини. Її наявність ставила під загрозу елементарну концертно-репертуарну конкурентоздатність самого інструмента та його «носіїв».

Саме С. Форсайт став одним із піонерів у справі «надолуження романтизму» у сольному альтовому репертуарі. У 1903 р. він створив свій Концерт для альту з оркестром, який стилістично повністю підпадає під романтичні канони, але разом із тим, відкриває нову сторінку в історії альтового мистецтва першої половини ХХ ст. Прем'єрне виконання відбулося на популярному фестивалі «Proms» у Лондоні. Солістом виступив тогочасний концерт-

мейстер альтової групи оркестру «Queen's Hall» Еміль Ферір, який грав у супроводі цього ж колективу під орудою маестро Генрі Вуда. Незважаючи на те, що композитор сам володів альтом (хоча достеменно не відомо про рівень його виконавської майстерності), він, вочевидь, не наважився самостійно здійснити прем'єру. Концерт для альту з оркестром С. Форсайта традиційно складається з трьох частин, які утворюють типовий образний, темповий та ладовий контраст: вступ *Appassionato* (*Lento*, *Moderato*, *Con moto agitato*) – *Allegro con spirito* (g-moll – G-dur), *Andante un poco sostenuto* (D-dur), *Allegro con fuoco* (g-moll – G-dur). Симфонічний оркестр у даному творі представлений складом, що є близьким до класичного, але розширеним: 2 флейти, гобой, англійський ріжок, 2 кларнети in B, 2 фаготи, 4 валторни in F, 2 труби in F, 3 тромбони, туба, литаври, тарілки та квінтет струнних.

Друга постать, якій приділимо увагу – англійська композиторка та альтистка Ребекка Кларк. Вона народилася 27 серпня 1886 р. у передмісті Лондона Херроу. З 1902 по 1905 рр. навчалася у класі скрипки Королівської музичної академії. Від 1907 р. Р. Кларк продовжила навчання у Королівському музичному коледжі. Саме там відбулося її знайомство з альтом. Відомо також, що вона брала уроки альтової гри у Лайонела Тертіса (1876–1975) – видатного англійського альтиста, який багато зробив для «просування» альту у сфері сольного виконавства. У 1910 р. покинула навчання. Р. Кларк стає учасницею жіночого струнного квартету, а паралельно починає грати в оркестрі Генрі Вуда «Queen's Hall», ставши однією з перших жінок у цьому колективі. У 1916 р. Р. Кларк їде до США з концертами. У 1919 р. на конкурсі, який проводила відома покровителька музичного мистецтва Елізабет Кулідж у рамках створеного нею Беркширського фестивалю, Соната для альту і фортепіано Р. Кларк була удостоєна другої премії, разом зі ще одним альтовим твором – Сюїтою Е. Блоха. Ця подія дала старт її композиторській кар'єрі. Багато виступала з концертами і не лише в Англії (США, 1916; Гавайські острови, 1918–1919 рр.; турне містами британських колоній у 1923 р). Була активною учасницею заснованого в 1927 р. Англійського ансамблю, який представляв собою жіночий фортепіанний квартет. З початком Другої світової війни Р. Кларк переїжджає до США. У 1954 р. вона припиняє композиторську діяльність, за винятком редагування деяких своїх ранніх творів. Померла Р. Кларк у Нью-Йорку у 1979 р.

Хоча нам і не відомі записи гри Р. Кларк на альті, беручи до уваги наведені вище факти її виконавської біографії, судячи з відгуків сучас-

ників та враховуючи приналежність до школи Л. Тертіса, можна припустити, що вона володіла альтом на високому професійному рівні. Її виконавська діяльність переважно реалізовувалася у сфері камерного музикування, проте відомо, що у 1927 р. Р. Кларк виконувала сольну партію (альта) у Концертній симфонії для скрипки та альту з оркестром В. А. Моцарта. Їй належав чудовий старовинний італійський альт роботи Дж. Гранчіно, який по завершенню виконавської кар'єри вона продала американському альтисту Тобі Аппеллу.

За своїм композиторським стилем Р. Кларк є яскравою представницею доби новоанглійського музичного Відродження. Це виражається перш за все у яскравій національній приналежності її музики, опорі на фольклор, навіть використанні оригінальних народних мелодій. З «ренесансним» поколінням її пов'язує також відчутний вплив імпресіонізму (представленого в тогочасній Англії, переважно, музикою К. Дебюссі), інтерес до хорової музики, а також помітний прояв, особливо в кінці творчого шляху, неокласичних тенденцій. Левову частку камерно-інструментальних опусів Р. Кларк за участю альту складають твори для цього інструмента та фортепіано. Єдиним опусом великої форми серед них є Соната для альту й фортепіано. Всі інші композиції можуть бути віднесені до жанрової сфери інструментальної мініатюри. Своїми альтовими мініатюрами Р. Кларк заповнила ще одну помітну жанрову прогалину в сольному альтовому репертуарі, який до початку ХХ ст. був представлений здебільшого творами великої форми. З-поміж її мініатюр – Колискова (1909), Колискова на старовинну ірландську мелодію (1913), «П'єса без назви» (1917–1918), «Китайська головоломка» («Chinese puzzle», 1921), Пасакалія на старовинну англійську тему (1941), «I'll bid my heart be still» (1944)¹ – це останній альтовий твір Р. Кларк і передостанній у її творчому доробку взагалі.

Третій і, напевно, найвідоміший композитор-альтист, про якого піде мова – Пауль Гіндемїт. До базового переліку його творів за участю сольного альту входять: «Kammermusik №5» (альтовий концерт) для альту та камерного оркестру розширеного складу, «Konzertmusik op. 48» для альту та камерного оркестру розширеного складу, «Концерт для альту з оркестром “Der Schwanendreher”», «Траурна музика» для альту та струнного оркестру, три сонати для альту і фортепіано, чотири сонати для альту-соло. Крім того, перу композитора належать різноманітні інструментальні дуети та тріо за участю альту. Спираючись на традиційні виконавські прийоми та різновиди інструментальної

¹ «Благатиму, аби моє серце заспокоїлось».

техніки, П. Гіндеміт разом із тим по-сучасному й винятково широко застосовував ресурси альту, у першу чергу тембрально-звукові, що надавало йому можливостей для втілення нових типів музичної образності, здебільшого пов'язаної зі сферою гротеску, а також лірики, моторики, побутової жанровості та навіть трагіки.

Альт був головним інструментом Гіндеміта-виконавця. Його рівень володіння ним безперечно сягав віртуозної «позначки». До його репертуару передусім входили власні твори (він був першим виконавцем усіх своїх альтових опусів). Також він був першим виконавцем альтових творів ряду сучасних композиторів, серед яких Концерт для альту з оркестром В. Волтона та Концерт № 1 для альту з оркестром Д. Мійо. Серед іншого, П. Гіндеміт нерідко виступав у концертах з виконанням сольних альтових партій у симфонії Г. Берліоза «Гарольд в Італії» і Концертній симфонії В. А. Моцарта для скрипки та альту.

Також він був співзасновником та активним учасником відомого квартету Амара-Гіндеміта з 1921 по 1929 рік. Колектив дав безліч концертів у різних країнах Європи, побували вони і в Києві, мали виступ у тогочасному приміщенні Оперного театру. Квартет був постійним учасником Донауешингенського фестивалю. Після припинення існування квартету Амара-Гіндеміта у 1929 р. митець організував концертне струнне тріо. Крім того, він продовжував активні виступи як соліст. Втім, його сольна виконавська діяльність не завжди отримувала позитивні відгуки. Зокрема, колеги і головні конкуренти музиканта по сцені, В. Борисовський і В. Прімоуз, характеризували виконавську манеру П. Гіндеміта як суху, холодну та мало емоційну. Інший «суперник», Л. Тертіс, взагалі не вважав П. Гіндеміта видатним артистом, хоча й не заперечував його високий технічний рівень. Одна з ймовірних причин появи подібних відгуків полягала у тому, що з огляду на надто широке коло інтересів та велику кількість концертних виступів (до 20 на місяць!) П. Гіндеміт просто фізично не мав змоги систематично вправлятися в грі на інструменті. Взагалі ж, пріоритети П. Гіндеміта-альтиста були спрямовані здебільшого на виконання власної музики, яка вимагала застосування індивідуальних, доволі специфічних художніх прийомів, тому, граючи твори інших композиторів, він не завжди встигав вчасно переключатися на інший стилістичний «регістр».

Завершує перелік творців-альтистів першої половини XX ст. видатний англійський композитор Бенджамін Бріттен. Альт займав особливе місце у творчому житті видатного англійського композитора. Адже, крім того широко відомого факту, що Б. Бріттен був прекрасним піаністом,

він досить вправно володів також і цим струнно-смичковим інструментом. Усі біографи Б. Бріттена сходяться на тому, що перше знайомство композитора з альтом відбулося ще на початку 1920-х рр. Ці свідчення постають вельми неординарним фактом, якщо зважати на те, що майбутньому композитору на той час було приблизно вісім років. Це справедливо вважається доволі раннім віком для початку навчання грі на альті. Враховуючи, що альт був єдиним струнним інструментом, яким вільно володів Б. Бріттен, можемо впевнено констатувати, що даний випадок становить яскравий прецедент його раннього засвоєння в історії європейського альтового мистецтва.

Знайомство з альтом стало доленосною подією в біографії композитора: не буде перебільшенням сказати, що альт у прямому сенсі «переслідував» його протягом усього життєвого та творчого шляху. Адже саме перша вчителька – викладачка альту Одрі Олстон (Audrey Alston)² під час Норіджського фестивалю у 1926 р. познайомила юного музиканта з Френком Бріджем, який згодом стане «музичним батьком» і головним наставником майбутнього геніального митця. Загальновідомо, що крім композиторської діяльності, Ф. Брідж також був знаний в Англії як чудовий альтист – учасник струнних квартетів та автор декількох успішних творів для альту і фортепіано. Тож не дивно, що він всіляко розділяв та підтримував «альтове захоплення» свого учня, а коли Б. Бріттен у 1939 р. прийняв життєво вагомє рішення емігрувати до США, передав йому на згадку про себе власний інструмент.

Саме з альтовою музикою були пов'язані ранні композиторські спроби юного Б. Бріттена. Серед них, зокрема, «Етюд» (1929), «Роздуми» (1930), «Елегія» (1930), «Портрет №2» для альту та струнного оркестру (1930), альтова обробка оркестрового твору Ф. Бріджа «There is a willow grows aslant a brook» («Верба росте над струмком») 1932 р., а також «Концерт для скрипки та альту з оркестром», який Б. Бріттен почав писати у 1932-му р., але так і не завершив (у 1980-х рр. це зробив композитор та музикознавець Колін Метьюс, який свого часу допомагав композитору в роботі над організацією фестивалю в Олдборо, а зараз є директором фонду Бріттена-Пірса). Ранні альтові опуси Б. Бріттена не були опубліковані за його життя і не мають позначення опусу. Вочевидь, сам композитор, який був дуже вимогливим до себе, вважав їх недостатньо зрілими. Разом із тим, дані зразки ранньої бріттенівської творчості вже демонструють його глибоке розуміння

² Саме їй у 1934 р. Б. Бріттен присвятив свою «Проту симфонію».

природи інструмента, виявлення ним широкого спектру можливостей тембрової палітри альта, таких, як застосування достатньо рідко вживаного у сольному альтовому репертуарі (та й взагалі у струнно-смичковому) прийому «pizzicato», вживання сурдини, яскраві регістрові протиставлення. Відзначимо, що подібна штрихова й фактурна креативність, винахідливість у підході до використання тембрально-звукового потенціалу струнно-смичкових інструментів у подальшому стане однією з невід'ємних рис стилю Б. Бріттена.

Але безперечно найвідомішим альтовим опусом композитора і одним із найвизначніших в історії альтового мистецтва став твір для альта і фортепіано «Lachrymae»³, оп. 48 (повна назва – «Lachrymae: Reflections on a song of Dowland»)⁴, написаний у 1950-му році. Його поява була інспірована виконавською діяльністю знаменитого альтиста шотландського походження Вільяма Прімроуза (1904–1982) та безпосередньо присвячена цьому музиканту. Досить специфічний за своєю музичною мовою, а відтак часто незрозумілий публіці після першого прослуховування, він також може здаватися «невдячним» і у виконавському аспекті (альтовому, зокрема), адже у ньому майже повністю відсутні різноманітні інструментальні «зовнішні ефекти», які дають змогу солісту вигідно показати себе. Незважаючи на це, «Lachrymae» стоїть біля витоків нового етапу у розвитку сольного альтового репертуару ХХ ст., пов'язаного з психологізацією тембру інструмента, його використанням задля переконливого зображення складної гами внутрішніх душевних (значною мірою навіть духовних) переживань сучасної особистості.

Музичне рішення «Lachrymae» втілено у формі улюблених Б. Бріттенем жанрових варіацій, утім, цього разу вони представлені в доволі нетрадиційному розташуванні, адже єдине проведення теми в її оригінальному викладенні відбувається лише в кінці, а розпочинається цикл фактично одразу з варіацій, яких, на нашу думку, загалом нараховується одинадцять. Принагідно зазначимо, що незважаючи на те, що провідні дослідники цього твору одноголосно сходяться у визначенні його форми як варіаційної (хоча й доволі специфічної), їхні думки щодо кількості варіацій різняться між собою. Однак, напевно це питання є настільки важливим, адже сам композитор ніяк не позначає у повній версії назви твору його приналежність до варіаційної форми, вочевидь і не прагнучи цього, аби зберегти простір для власної фантазії. До цього слід додати,

що слово «reflections», яке ми традиційно перекладали як «роздуми», у такому контексті, можливо, було би коректніше тлумачити саме як «рефлексії», що більше відповідає художньому змісту даного опусу. У ньому на заміну традиційній для Б. Бріттена об'єктивності, визначеності та конкретності приходять яскраво виражена суб'єктивність, скерованість музичного висловлювання ніби «всередину себе», певна розмитість художньої ідеї, неоднорідність музичної мови.

В основу «Lachrymae» було покладено дві пісні для голосу у супроводі лютні знаменитого англійського композитора-лютніста елізаветинської доби Джона Дауленда (1563–1626) – «If my complaints could passions move» («Якби мій жаль міг пристрасть збудити») та «Flow my tears» («Лийтеся, сльози»)⁵. Причому перша пісня, ідейно пов'язана із мотивом нерозділеного кохання, безумовно являє собою основний будівельний матеріал циклу (головним чином, початкові звуки даної пісенної мелодії) та власне й утворює тему варіацій (адже саме її «повну версію» композитор і використав для закінчення твору). Натомість, мелодія другої пісні, «Flow my tears», протягом твору взагалі з'являється лише один раз, у сьомій варіації, до того ж, у неповному викладенні. Цікаво, що Б. Бріттен оформлює дану музичну цитату в доволі оригінальний спосіб – по-літературному беручи її в лапки («») у нотному тексті. Крім того, показовою щодо загального образного наповнення та стилістичного рішення твору виглядає інтонаційна спорідненість виділеного фрагменту з початковою мелодичною фразою надвідомої середньовічної секвенції «Dies Irae». Знакове співпадіння часу створення «Lachrymae» з точною хронологічною позначкою середини ХХ ст. значною мірою зумовлює його сприйняття як музичного підсумку цього вагомego історичного рубежу.

Наприкінці життєвого та творчого шляху Б. Бріттен знову повернувся до цього твору, оркеструвавши у 1976 р. його фортепіанну партію та присвятивши нову версію своєму другу і ровеснику – англійському альтисту Сесілу Ароновіцу (1916–1978). Таким чином, оркестрова версія «Lachrymae» певною мірою підтверджує показову біографічну тенденцію у музиці ХХ ст., згідно з якою альтові твори стають останніми зразками сумарного творчого доробку ряду композиторів.

⁵Звернення до спадщини Дж. Дауленда не є єдиним прикладом у творчості Б. Бріттена. Так, у 1963 р. ним був створений «Nocturnal after John Dowland» оп. 70 для гітари соло на тему його пісні «Come, heavy sleep» («Прийди, тяжкий сон»), присвячений відомому гітаристу та лютністу Джуліану Бріму.

³Слово «lachrymae» з латинської перекладається як «сльози».

⁴«Сльози: роздуми на тему пісні Дауленда».

Висновки. У підсумку відзначимо, що представлені у нашій статті численні альтові опуси «пишучих альтистів» першої половини ХХ ст., були створені на основі особистого безцінного практичного досвіду, зумовлені глибинним розумінням природи інструмента, який слугував для них одним із уособлень власного професійного «я», зрештою, породжені цілком природним особистим трепетним прагненням «розкрити» цей інструмент світові. В результаті альтовий репертуар поповнився тво-

рами, які сьогодні активно представлені у концертних програмах альтистів з усього світу.

Звісно художня значущість розглянутих постанов та творів різниться між собою. Разом із тим персональний внесок кожного із розглянутих митців, незалежно від їх історичного статусу та художнього масштабу, вчасно й органічно долучився до спільного мистецького капіталу, на основі якого у першій половині ХХ ст. неухильно зростала естетична вага європейського альтового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 227 с.
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття : виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 216 с.
3. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVIII–ХХ століть : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2011. 16 с.
4. Криса О. Б. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 213 с.
5. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVIII–поч. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2016. 18 с.
6. Снітко Я. О. Камерно-інструментальна творчість Бріттена : жанрово-стильові параметри : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 291 с.
7. Bynog D. M. Cecil Forsyth : The Forgotten Composer? The Journal of the American Viola Society : journal. Provo : Brigham Young University. Spring 2008. Pp. 13–19.
8. Curtis L. A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc., 2004. 241 p.
9. Hindemith P. A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge. Harvard University Press. 1952. 221 p.
10. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
11. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.

REFERENCES

1. Havrylets D. (2012) Yevropeyskyi altovy kontsert : henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli. [The European viola concerto : genesis, evolution, genre models] Dys. ... kandydata mystetstvovnavstva : 17.00.03, Lviv, 227. [in Ukrainian].
2. Horodetskyi A. (2019) Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia : vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist. [The European viola art of the first half of the XX-th century : performing practice and composer's creativity] Dys. ... kandydata mystetstvovnavstva : 17.00.03, Kyiv, 216. [in Ukrainian].
3. Karapinka M. (2011) Zhanrova paradyhma yevropeiskoi sonaty dlia alta i fortepiano XVIII–XX stolit. [The Genre paradigm of the European sonata for viola and piano of the XVIII–XX centuries] Avtoref. dys. ... kandydata mystetstvovnavstva : 17.00.03, Lviv, 16. [in Ukrainian].
4. Krysa O. (2011) Altove mystetstvo Kyieva u konteksti yevropeyskykh tradytsii. [The Kyiv viola art in the context of European traditions] Dys. ... kandydata mystetstvovnavstva : 17.00.03, Kyiv, 213. [in Ukrainian].
5. Rakochi V. (2016) Evoliutsiia instrumentalnoho solo yak vidobrazhennia rozvytku symfonichnoho orkestru kintsia XVIII–poch. XX st. [The evolution of the instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra of the late XVIII–early XX centuries] Avtoref. dys. ... kandydata mystetstvovnavstva : 17.00.03, Kyiv, 18. [in Ukrainian].
6. Snitko Y. (2018) Kamerno-instrumentalna tvorchist Brittena : zhanrovo-stylovi parametry. [Britten's chamber and instrumental works : genre and style parameters] Dys. ... kandydata mystetstvovnavstva : 17.00.03, Kyiv, 291. [in Ukrainian].
7. Bynog D. (Spring 2008) Cecil Forsyth : The Forgotten Composer? The Journal of the American Viola Society, Provo, Brigham Young University, 13–19.
8. Curtis L. (2004) A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc., 241.
9. Hindemith P. (1952) A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge, Harvard University Press, 221.
10. Riley M. W. (1991) The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 454.
11. Riley M. W. (1993) The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 396.

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 7.05:004.93

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-20>**Тарас ГРУШОВСЬКИЙ,***orcid.org/0009-0003-9587-2951*

аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецтвознавчої освіти
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) *grushowskiytaras@gmail.com*

Ольга ГАЛЬЧИНСЬКА,*orcid.org/0000-0002-3030-6911*

доктор філософії (PhD), доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) *galchinskaya_olga@kdidpmd.edu.ua*

ЖЕСТ ЯК ЗАСІБ ПЕРФОРМАТИВНОГО ТА ІНТЕРАКТИВНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

У роботі розглядається жест як ключовий компонент перформативного та інтерактивного мистецтва і дизайну в контексті розвитку цифрових технологій та безконтактних інтерфейсів. Показано, як у сучасних інсталяціях, перформансах, відеоарт-проектах та аудіовізуальних середовищах глядач переходить від ролі спостерігача до ролі активного учасника, а взаємодія вибудовується через тілесну участь: рухи, жести, зміну положення тіла в просторі, міміку або сам факт присутності людини, що впливає на зображення, звук, світло чи просторову організацію твору. У цьому контексті жест описується як повноцінний художній засіб, який формує естетичну структуру твору, спосіб комунікації та досвід глядача, включно з емоційним і тілесним залученням.

Проаналізовано приклади жестової взаємодії від ранніх експериментальних практик другої половини XX століття до технологічно складних інсталяцій 2000–2020-х років, що використовують сенсори руху, відеокамери та алгоритми комп'ютерного зору. Історичні витоки жесту в практиці перформансу простежуються через роботи Джона Кейджа *Variations V* (1965), Нам Джун Пайка *Participation TV* (1969), Брюса Наумана *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967).

Моделі безконтактної взаємодії розкрито через аналіз низки інтерактивних інсталяцій і перформативних проєктів: *Text Rain* (1999) Камілі Утербек, *Body Movies* (2001) Рафаеля Лосано-Хеммера, *Boundary Functions* (1998) Скотта Сніббі, *Playformance* (2014) Мазіара Гадері, *Sensorify* (2023) Стіва Зафейріу; *Arc* (2024) Ієна Бріла, *Кристалічна стіна плачу* (2021) Марини Абрамович, *Oscillation* (2025) дизайн-студії *The Urban Conga, Boulevard of Arts* (2020) української студії *Expolight*.

У статті здійснено узагальнення спостережень у вигляді типології використання жесту в інтерактивному мистецтві, створеної на основі розглянутих кейсів. Було запропоновано типологію моделей взаємодії за їхньою художньою логікою та функціями.

Запропонований підхід дозволяє розглядати жест не як допоміжний технічний елемент, а як смислотворчий компонент інтерактивного твору, що формує емоційне та тілесне залучення глядача, змінює його роль від спостерігача до активного учасника та поглиблює взаємодію між людиною, простором і цифровою системою.

Ключові слова: жест; інтерактивне мистецтво, медіа-мистецтво, інтерактивна інсталяція, перформанс, безконтактна взаємодія, жестовий інтерфейс.

Taras HRUSHOVSKIY,

orcid.org/0009-0003-9587-2951

*PhD student at the Department of Art History and Art History Education
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) grushowskiytaras@gmail.com*

Olga GALCHYNSKA,

orcid.org/0000-0002-3030-6911

*Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Graphic Design
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) galchinskaya_olga@kdidpamid.edu.ua*

GESTURE AS A MEDIUM OF PERFORMATIVE AND INTERACTIVE ART AND DESIGN

This paper examines gesture as a key component of performative and interactive art and design in the context of the development of digital technologies and contactless interfaces. It demonstrates how, in contemporary installations, performances, video art projects, and audiovisual environments, the viewer shifts from the role of observer to that of active participant, while interaction is structured through bodily engagement, including movement, gesture, changes in body position in space, facial expression, or the very fact of human presence, which affects the image, sound, light, or spatial organization of the work. In this context, gesture is described as a fully developed artistic means that shapes the aesthetic structure of the work, its mode of communication, and the viewer's experience, including emotional and bodily involvement.

*Examples of gestural interaction are analyzed, ranging from early experimental practices of the second half of the twentieth century to technologically sophisticated installations of the 2000s-2020s that employ motion sensors, video cameras, and computer vision algorithms. The historical origins of gesture in performance practice are traced through the works *Variations V* (1965) by John Cage, *Participation TV* (1969) by Nam June Paik, and *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967) by Bruce Nauman.*

*Models of contactless interaction are explored through the analysis of a number of interactive installations and performative projects: *Text Rain* (1999) by Camille Utterback, *Body Movies* (2001) by Rafael Lozano-Hemmer, *Boundary Functions* (1998) by Scott Snibbe, *Playformance* (2014) by Maziar Ghaediri, *Sensorify* (2023) by Steve Zafeiriou, *Arc* (2024) by Ian Brill, *Crystal Wall of Crying* (2021) by Marina Abramović, *Oscillation* (2025) by the design studio *The Urban Conga*, and *Boulevard of Arts* (2020) by the Ukrainian studio *Expolight*.*

The article generalizes these observations in the form of a typology of gesture use in interactive art, developed on the basis of the case studies examined. A typology of interaction models according to their artistic logic and functions is proposed.

The proposed approach makes it possible to consider gesture not as an auxiliary technical element, but as a meaning-generating component of an interactive artwork that shapes the viewer's emotional and bodily engagement, transforms their role from observer to active participant, and deepens the interaction between the human being, space, and the digital system.

Key words: *gesture; interactive art, media art, interactive installation, performance, contactless interaction, gesture interface.*

Постановка проблеми. У сучасному мистецтві та дизайні, з розвитком цифрових технологій, комп'ютерного зору, сенсорних систем і безконтактних інтерфейсів, дедалі більшого поширення набувають форми взаємодії, у яких глядач перестає бути лише спостерігачем і стає активним учасником творчого процесу. Інтерактивні інсталяції, перформанси, відеоарт-проекти та аудіовізуальні середовища все частіше будуються на принципі тілесної участі, де рух, жест, зміна положення тіла в просторі, міміка або сама присутність людини впливають на зображення, звук, світло чи структуру простору твору.

Особливе місце в цих процесах займає жест як форма взаємодії між людиною та мистецькою системою. У контексті інтерактивного мистецтва жест виконує не лише функцію запуску або керу-

вання технічною реакцією, а й може виступати засобом художнього висловлення, співучасті, створення атмосфери, соціальної взаємодії та формування просторової композиції. Водночас у багатьох дослідженнях жест переважно розглядається у прикладному або технічному аспекті, як інструмент інтерфейсу, спосіб управління системою чи елемент людино-машинної взаємодії.

Проблема полягає в недостатній систематизації жесту як мистецького засобу в структурі інтерактивного твору. Попри наявність значної кількості окремих прикладів у перформансі, відеоарті та сучасному медіа-мистецтві, бракує цілісного підходу до аналізу того, як саме жест функціонує в різних типах інтерактивних художніх практик. Особливо актуальною ця проблема є в українському мистецтвознавчому контексті, де питання

жестової взаємодії в інтерактивному мистецтві ще не отримало достатнього теоретичного опрацювання.

Отже, виникає потреба в мистецтвознавчому осмисленні жесту як багатофункціонального елемента інтерактивного мистецтва, який поєднує технічні, естетичні та соціокультурні виміри й впливає на формування досвіду глядача в сучасному цифровому середовищі.

Аналіз досліджень. Дослідження жесту як засобу створення інтерактивного мистецтва перебуває на перетині кількох наукових напрямів: теорії інтерактивного та цифрового мистецтва, історії перформансу і відеоарту, а також досліджень людино-машинної взаємодії в художньому контексті. У наявних працях проблема жесту найчастіше розглядається опосередковано, через ширші категорії інтерактивності, участі глядача, процесуальності твору та тілесної присутності. Важливе значення для теоретичного осмислення інтерактивного мистецтва мають праці Е. Edmonds та J. M. Carroll, у яких розглянуто зв'язок між практиками людино-комп'ютерної взаємодії та художніми формами взаємодії. У межах такого підходу дія користувача постає не лише як технічна операція, а як складова досвіду, що формує сприйняття інтерактивного твору. Це створює підґрунтя для розгляду жесту як елемента, що має не тільки функціональне, а й естетичне значення. (Edmonds, Carroll, 2018: 15) Ключовою для даного дослідження є праця К. Kwastek (Kwastek, 2013: 70), присвячена естетиці взаємодії в цифровому мистецтві. Авторка зосереджується на тому, що художній ефект в інтерактивному творі виникає в динамічному зв'язку між системою, середовищем і дією учасника. Такий підхід є принципово важливим для аналізу жесту, оскільки дозволяє розглядати його не як окремий сигнал, а як частину смислотворчого процесу в межах інтерактивної події. Ширший контекст цифрового мистецтва та інтерактивних практик представлено у виданні за редакцією С. Paul (Paul, 2016: 22), де інтерактивність, процесуальність і участь розглядаються як визначальні характеристики сучасного медіа-мистецтва. У цьому ж контексті важливим є розділ N. Stern (Stern, 2016: 311), у якому інтерактивне мистецтво інтерпретується через поняття процесу та інтервенції. Для даної статті ці положення є значущими, оскільки вони допомагають осмислити жест як чинник, що не просто активує систему, а змінює саму логіку розгортання твору в просторі й часі. Історичні передумови аналізу жесту як художнього засобу простежуються у працях з історії перформансу та відеоарту. Зокрема,

робота R. L. Goldberg (Goldberg, 2011: 56) дає можливість розглядати жест, рух і тілесну дію як самостійні засоби художнього висловлення у перформансі XX століття. Праця М. Rush (Rush, 2007: 102) є важливою для розуміння становлення відеоарту та зміни ролі тіла, камери й присутності в мистецькому процесі. У сукупності ці дослідження дозволяють обґрунтувати, що сучасні жестові взаємодії в цифровому мистецтві мають історичне підґрунтя в доцифрових мистецьких практиках. Для розуміння технологічного контексту розвитку інтерактивних форм мистецтва було розглянуто дослідження О. Л. Храмової-Баранової та А. В. Галенко, присвячене розвитку цифрових комп'ютерних технологій та їх впливу на мистецтво й дизайн України. Автори розглядають, як цифрові інструменти й комп'ютерні медіа поступово інтегрувалися в художню практику та змінили способи створення і презентації творів. Хоча це дослідження не зосереджується безпосередньо на жестових інтерфейсах, воно є корисним для окреслення передумов, у межах яких технічні системи, цифрові медіа та комп'ютерні технології стали повноцінною частиною сучасного мистецького процесу (Храмова-Баранова, Галенко, 2017: 82).

Окремо слід відзначити дослідження М. Ghaderi (Ghaderi, 2014: 23), у якому жест аналізується в контексті перформативного цифрового середовища та візуалізації спонтанних рухів у реальному часі. На відміну від загальнотеоретичних праць, ця робота є цінною тим, що поєднує мистецьку практику з рефлексією щодо ролі жесту як засобу вираження. Додаткове значення має авторський опис проєкту Playformance (Ghaderi, 2014), який допомагає уточнити логіку використання жесту у виконавській практиці та співвіднести її з теоретичними положеннями.

У статті Гліба Вишеславського перформанс показано як мистецтво, в якому головне не об'єкт, а дія, що відбувається тут і зараз. Автор наголошує, що специфіка перформансу полягає в особистому спонтанному авторському жесті, який має соціальне та комунікативне значення. Тобто жест у перформансі – це не просто рух тіла чи технічний прийом, а смислотворчий вчинок, через який художник звертається до глядачів і вибудовує взаємодію з ними. Такий жест не працює як команда для системи, а створює подію, де зміст народжується з самої дії (Вишеславський, 2019: 77).

Отже, аналіз наукових джерел засвідчує, що у сучасному дослідницькому полі достатньо опрацьовано питання інтерактивності, участі глядача, процесуальності та тілесної присутності в цифро-

вому мистецтві, а також історичні витoki тілесної дії у перформансі та відеоарті. Водночас жест як окремий мистецький засіб, що поєднує технічну, естетичну та соціальну функції в інтерактивному творі, залишається недостатньо систематизованим. Саме це зумовлює доцільність подальшого аналізу конкретних художніх практик і побудови типології використання жесту в інтерактивному мистецтві.

Метою статті є дослідження жесту як засобу взаємодії в інтерактивному та перформативному мистецтві і дизайні та аналіз його естетичних, технічних і соціокультурних функцій у перформансах та інсталяціях від 1960-х років до сучасних цифрових інсталяцій.

Виклад основного матеріалу. В умовах стрімкого розвитку цифрових технологій, зростає інтерес до альтернативних форм взаємодії між глядачем і мистецьким твором. У сучасному мистецтві дедалі частіше можна побачити проекти, де глядач не просто спостерігає за твором, а стає його активною частиною. З розвитком цифрових технологій митці почали використовувати нові форми взаємодії, серед яких особливе місце займають безконтактні жестові інтерфейси. Це системи, які дозволяють керувати зображенням, звуком або просторовими ефектами за допомогою руху тіла, без потреби торкатися екрана, кнопок чи інших пристроїв. Глядач може впливати на хід подій у творі лише тим, що знаходиться поруч, рухає руками або змінює положення в просторі.

Такі інтерфейси все частіше застосовуються в інтерактивних інсталяціях, сценічних виступах, відеоарті та перформансах. Наприклад, камера може зчитувати рух людини й викликати появу графіки або зміну звуку. В деяких випадках система реагує на дихання чи міміку. Це дозволяє митцям створювати твори, які змінюються у відповідь на жести глядача, рух або навіть просто присутність (Edmonds, Carroll, 2018: 15).

Попри технічну новизну, ідеї, закладені в жестовому мистецтві, мають глибоке історичне підґрунтя. Ще у 1960-х роках митці почали експериментувати з тілом як засобом художнього висловлення. У рухах Флюксус, хепенінгах і перформансах того часу жест розглядався як подія – як основа мистецтва, що не потребує об'єктів. Такі експерименти заклали основу для пізніших цифрових інсталяцій, де роль жесту вже підтримується технікою: камерою, сенсором або комп'ютером.

Сьогодні жест у мистецтві виконує різні функції. В одних проектах він використовується як інструмент контролю, наприклад, для запуску або зупинки анімації. В інших, як форма гри, експери-

менту чи дослідження простору. Є твори, де жест допомагає передати емоцію, або ті, де він просто фіксує присутність людини в просторі. В деяких випадках жест перетворюється на форму колективної участі: дії кількох людей об'єднуються в єдине художнє середовище. Завдяки цьому жестові інтерфейси у мистецтві виходять далеко за межі звичайної взаємодії людини з машиною, та створюють ситуації співіснування, співтворення і відчуття причетності.

Попри те, що тематика жестових інтерфейсів активно розвивається в галузях дизайну та інженерії, в українському контексті її мистецький потенціал досліджено недостатньо. Це ускладнює аналіз таких творів і обмежує розуміння жесту як засобу створення інтерактивного мистецтва. Саме тому важливо досліджувати, як митці використовують жестову взаємодію у своїх творах, які існують способи взаємодії та що вони означають у різних контекстах: інсталяціях у галереях, цифрових сценах, проєкціях у публічному просторі чи перформансів на фестивалях.

Перші спроби залучити тілесний жест до взаємодії з цифровим середовищем у мистецтві були у 1960–70-х років, коли митці авангарду почали активно експериментувати з тілесністю, простором та новими технологіями (Edmonds, Carroll, 2018: 15). Проте саме форма жесту як дистанційна взаємодія почала формуватись лише наприкінці ХХ століття, внаслідок розвитку комп'ютерного зору, сенсорних систем та нових моделей взаємодії.

Жестова взаємодія у мистецтві зародилася в концептуальних практиках другої половини ХХ століття, зокрема у русі Флюксус, хепенінгах, перформансах та ранньому відеоарті. Ці напрямки поставили тіло в центр художнього процесу, що створює сенс через дію, жест, присутність. У русі Флюксус, що виник у 1960х роках під впливом Джона Кейджа (John Cage), акцент робився на процесуальності та випадковості. Жест у цьому контексті мав перформативну природу: він не означав, а відбувався. (Franke, 1985: 12)

Variations V (Рис. 1, а) (1965 р., Лінкольн-центр виконавських мистецтв, США) – це один з найбільш інноваційних і технічно складних творів Джона Кейджа (John Cage). (Rush, 2007: 102) Цей твір є одним з перших масштабних прикладів жестової взаємодії в мистецтві, що передував пізнішому медіа-арту, зокрема інтерактивним інсталяціям. У Variations V було використано 12 довгих антен, розміщених по сцені. Вони працювали як електронні датчики, з'єднані з аудіоелектронікою, що реагувала на рухи виконавців. Коли

танцівники підходили до антен або проходили повз них, вони активували сигнали, які керували відтворенням звуків, записаних Кейджем (у тому числі радіо-сигналів, шумів, польового аудіо), виконанням звукових маніпуляцій у реальному часі, генерацією живої музики без фізичного контакту з інструментами. Важливо, що жоден рух не був чіткою командою. Це була сенсорна сцена, де танець і музика перепліталися в одній системі. Як зазначав Біллі Клювер (Billy Klüver): «Сцена перетворилася на інтерактивну систему. Танцюристи більше не виступали під музику; їхні рухи стали музикою» (Hertz, 1995).

Паралельно з перформансами і хепенінгами, 1960–70-ті роки стали епохою виникнення відеоарту – жанру, який трансформував саму суть образу, перегляду і присутності. Цей напрям виник завдяки технічному прориву – появі портативної відеокамери Sony Portapak у 1965 році. (Hertz, 1995) Художники вперше отримали можливість знімати відео поза студією, оперативно переглядати матеріал і використовувати його в режимі реального часу.

Однією з найвпливовіших фігур цього процесу був Нам Джун Пайк (Nam June Paik) – корейсько-американський художник, що поєднав музичну освіту, філософію дзен і радикальну техно-естетику (Paul, 2016: 22). Його роботи стали не лише основою для відеоарту, а й передвісником естетики жестових, тілесно-реактивних інтерфейсів. Пайк експериментував з відкритими системами, у яких глядач міг взаємодіяти з відео не лише поглядом, а й тілом. У роботі «Телебачення участі» («Participation TV») (Рис. 1, б) (1969 р., «Автовізія: медіамистецтво», Німеччина) він перетворює телевізор на відкритий простір для дії: глядач рухався перед камерою, і його тіло транслювалося на екран, іноді з ефектами викривлення, затримки, кольорової модуляції. У цій роботі Пайк уперше перетворює відео з мовчазного зображення на активне середовище, що чує, бачить і реагує.

Одним із найпоказовіших прикладів раннього відеоарту, в якому жести стали основою художнього висловлювання, є робота Брюса Наумана (Bruce Nauman) «Ходіння у перебільшеній манері навколо периметра квадрата» («Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square») (Рис. 1, в) (1967 р., галерея Лео Кастеллі, Нью Йорк) (МоМА, б. р.). У цій роботі художник фіксує себе на камеру, повільно і навмисно перебільшено крокуючи по периметру уявного квадрата, окресленого на підлозі своєї студії. Хо́да художника в його творі – не хореографія і не перформанс у театральному сенсі, а процес само-

визначення тіла в просторі. Науман досліджує не лише тіло як інструмент, а й жест як структурну одиницю – просту дію, яка своєю повторюваністю та інтенсивністю перетворюється на подію. У цьому сенсі робота перегукується з філософією Флуксусу, де повсякденні дії, такі як ходьба, мовчання, дихання – є мистецтвом без потреби у традиційній репрезентації.

Теоретик Катя Квастек зазначає, що в інтерактивному мистецтві естетика народжується не з об'єкта, а з дії, яку глядач виконує, і з реакції системи на цю дію (Kwastek, 2013: 70). Робота «Дощ із тексту» («Text Rain») (Рис. 1, г) (1999 р., Центр міжкомунікаційних технологій NTT, Японія) Камілі Утербек (Camille Utterback) – одна з найвідоміших інтерактивних інсталяцій, у якій тілесна присутність глядача стає активним учасником формування віртуального візуального простору (Achituv, Utterback, б.р). Авторка спільно з композитором Ромі Ачітувом (Romy Achituv) створила середовище, де користувач може взаємодіяти з потоком тексту, який «падає» на екран у вигляді букв, що реагують на рух тіла. Камера фіксує силует глядача й передає його як «невидиму» перешкоду для літер, що осідають на тілі, «вступають» у взаємодію та затримуються, наче фізичні об'єкти.

Важливо, що інсталяція не надає користувачу повного контролю – літера може зупинитися на плечі, але може і дійти до низу екрану, тобто глядач не керує об'єктами, а співіснує з ними у спільному віртуальному середовищі. Глядач не отримує пояснень, але одразу відчуває, що навіть найменший жест змінює динаміку тексту. Таким чином, технологічна система не нав'язує спосіб дії, а дає можливість до співтворення.

Проект «Тілесні фільми» («Body Movies») (Рис. 1, г) (2001 р., площа Схаубюргплейн, Нідерланди) мексикансько-канадського митця Рафаеля Лосано-Хеммера (Rafael Lozano-Hemmer) є однією з наймасштабніших та найвпливовіших інтерактивних інсталяцій початку 2000-х. Показаний у містах Роттердам, Лісабон, Гонконг, цей твір являє собою симбіоз медіа-мистецтва, архітектури, урбанізму та тілесної перформативності. (Kwastek, 2013: 70) Суть проекту полягає в тому, що великі зображення людей, заздалегідь зафіксованих на вулицях міста, проєктуються на будівлі, але залишаються «невидимими», поки не активуються тінями від тіл глядачів, які гуляють по площі. У своїй книзі *A Companion to Digital Art* (Stern, 2016: 311) Натаніел Стерн (Nathaniel Stern) наголошує на унікальному статусі цієї роботи: вона не просто реагує на рухи користу-

вача, а запрошує до вільної перформативної гри у публічному просторі, трансформуючи звичне міське середовище на сцену. Саме тому він називає її «інтервенцією в процес», тобто такою, що порушує усталені межі між мистецтвом, тілом, простором і дією. За допомогою освітлення, сенсорних технологій і алгоритмів комп'ютерного зору, інсталяція стежить за розташуванням тіл на площі. Глядачі, самі того не підозрюючи, створюють і активують зображення, накладаючи свої тіні на фасади будівель. Розмір тіні варіюється від 2 до 25 метрів, залежно від відстані до проектора, що робить кожен рух надмасштабним – і візуально, і концептуально. Стерн підкреслює: «Учасники не лише взаємодіють з інсталяцією, вони стають активними учасниками в розгортанні наративу тіл і простору». Body Movies також розглядає поняття глядача – той, хто прийшов подивитись на мистецтво, стає митцем, навіть не усвідомлюючи цього. Власна тінь глядача створює взаємодію, а міське середовище є не лише фоном, а живим компонентом інсталяції.

Проект «Playformance» (Рис. 1, д) (2014 р., Галерея відкритих виставок Університету OCAD, Канада) канадського митця та дослідника Мазіара Гадері (Maziar Ghaderi) – це серія виступів, експериментів і досліджень, присвячених дослідженню того, як жест може стати повноцінним художнім медіумом у перформансі. Центральною ідеєю є створення інструменту, за допомогою якого виконавець може виразити себе в режимі реального часу, не використовуючи традиційних засобів таких як мова, музичні інструменти чи костюми, а виключно через рухи тіла.

Гадері формулює концепцію як «віртуальне посилення спонтанного жесту». Використовуючи сенсор Leap Motion, який виявляє рухи рук у тривимірному просторі, інтерактивно формуються візуальні образи, які проєктуються на екран і є частиною живої вистави. Кожен рух стає перетвореним у колір, форму, лінію, ритм. Але не для контролю, а для того, щоб виразити себе та свій внутрішній стан. «Технологія тут – це не інструмент керування, а медіатор між внутрішнім і зовнішнім. Це віртуальне продовження виконавця, подібно до мегафона, який підсилює голос. Вона дає змогу жесту говорити, промовляти образ» (Kwastek, 2013: 70).

У цьому сенсі Playformance тісно пов'язаний імпровізацією: жести тут не готуються заздалегідь. Вони виникають у моменті, реагують на музику, емоцію, публіку. І в той же час вони породжують візуальну мову, яка формується не через логіку, а через відчуття. У проєкті «Чарівне

заклинання» (Jadoo Bānoo) Гадері експериментує не тільки з візуальною формою, а й з культурною структурою жесту. Поетеса читає вірш, а її рука керує тим, як слова вірша проявляються на екрані, вони розпливаються, зникають, змінюють розмір. Особливу увагу Гадері приділяє феноменологічному досвіду митця: як змінюється відчуття тіла, коли жест стає образотворчим; як це впливає на психофізіологічний стан. Він зазначає: «Учасники виступу відчувають, що візуалізація жесту змінює їхнє сприйняття власного тіла, простору й часу. Це вже не просто “рух”, а інструмент інтимного, художнього висловлення (Paul, 2016: 22).

Інсталяція «Функції меж» («Boundary Functions») (Рис. 1, е) (1998 р, Ars Electronica, Австрія) американського медіа-художника Скотта Сніббі (Scott Snibbe) – це одна з перших робіт, яка через використання технологій читування жестів змогла показати глядачам не лише їхню тілесну присутність, а й соціальну, тобто їхнє становище у спільному просторі з іншими людьми. (Stern, 2016: 311) Проєкт візуалізує те, що зазвичай залишається невидимим: невлітими, неоформлені, але завжди присутні просторові, соціальні й психологічні межі між людьми. Принцип роботи інсталяції – побудова діаграм Вороного. Камера на стелі стежить за розташуванням людей у спеціальній зоні на підлозі. Між ними автоматично формуються межі, які позначають простір кожного учасника – ділянку, яка є найближчою саме до цієї людини. Як тільки хтось рухається, конфігурація меж змінюється. Тобто кожен жест, крок, зсув чи поворот впливає на стан всієї групи. Це перетворює звичайну дію на соціальний акт. Тіло не керує системою, воно стає відправною точкою для побудови візуального простору, який щоразу різний, непередбачуваний і чутливий до найменших змін. Інсталяція змушує людину усвідомити, що вона елемент мережі, і вона здатна змінювати структуру цієї мережі. Це стосується не лише фізичного, а й психологічного простору: у Boundary Functions візуалізується те, що у соціальній взаємодії зазвичай лишається невимовленим, наприклад, межі комфорту, території, відстані між людьми.

Sensorify (2023 р., Музей сучасного мистецтва, Греція) (Рис. 1, є) грецького медіа-митця Стіва Зафейрію (Steve Zafeiriou) – це науково-художня інсталяція, в якій використано безконтактний інтерфейс для вивчення того, як людина може взаємодіяти з цифровим середовищем за допомогою жестів, міміки та рухів. (Zafeiriou, 2023) На відміну від систем, які виконують конкретну команду після руху, ця інсталяція фіксує дрібні сигнали, зміни у виразі обличчя чи мозкову активність, і

відображає їх у вигляді змін візуального й звукового простору. Завдяки технологіям розпізнавання обличчя та електроенцефалографії, інсталяція працює з різними типами сигналів, які передає глядач, навіть не помічаючи цього. Замість того, щоб користувач натискав щось або давав чітку команду, його присутність і реакції самі стають основою для змін у вигляді інсталяції. Жест у цій роботі виконує роль способу дослідження того, як людина поводить себе, що відчуває, як реагує на зміни навколо. Sensorify демонструє можливість використовувати технології не для автоматизації, а для спостереження, аналізу і нових форм представлення внутрішніх станів людини через візуальні і звукові засоби.

Інсталяція Arc (2024 р., Wonderspaces, США) (Рис. 1, ж) художника Ієна Бріла є прикладом інтерактивного мистецтва, що поєднує світло, звук і рух глядача. (Wonderspaces Austin Instagram, 2024) Цей проєкт створює середовище, де відвідувачі можуть впливати на аудіовізуальні ефекти

через власні рухи, занурюючись у динамічний простір, що реагує на їхню присутність. Інсталяція натхненна досвідом поїздок у метро в дитинстві та розповідає історію про важливість технологій у повсякденному житті. Вона використовує синхронізовані світлові та звукові елементи, які змінюються у відповідь на рухи відвідувачів, створюючи унікальний досвід для кожного. З технічної точки зору, Arc демонструє можливості безконтактних інтерфейсів у мистецтві та підкреслює потенціал таких технологій у створенні мистецького досвіду, де кожен відвідувач може стати активним учасником твору. Arc є прикладом того, як сучасне мистецтво може інтегрувати технології для створення інтерактивних середовищ, що не лише залучають глядача, але й досліджують нові форми взаємодії та сприйняття.

«Кристалічна стіна плачу» (Рис. 1, з) (2021 р., Бабин Яр, Україна) Марини Абрамович – це приклад сучасної меморіальної інсталяції, що не використовує сенсори відстеження руху у технічному

Таблиця 1

Типологія використання жестів в мистецтві

Назва типу	Основні функції	Приклад твору	Опис твору
Жест як контроль	Жест виконує чітку функцію: запускає дію, змінює стан системи, ініціює ефект. Технологія в такому випадку розглядається як інструмент, а глядач – як користувач.	Oscillation (2025, The Urban Conga)	Інсталяція реагує на рухи відвідувачів, змінюючи кольори і звуки. Жест безпосередньо запускає зміни в аудіовізуальному середовищі через датчики руху. Система трактує жести як сигнали для керування.
Жест як гра	Глядач не виконує команду, а досліджує середовище, експериментує з тілом, випадково виявляє можливості.	Text Rain (1999, Camille Utterback)	Літери "падають" з екрану і реагують на тіло глядача. Немає чіткої інструкції – кожен сам експериментує з тілом і відкриває, як система реагує. Елемент гри полягає у відкритті несподіваних реакцій тексту.
Жест як соціальна структура	Взаємодія тіл формує нові зв'язки та ролі. Наприклад, рух одного учасника автоматично змінює розміри простору для інших – жест стає фактором соціального балансу або конфлікту.	Boundary Functions (1998, Scott Snibbe)	Система будує межі між людьми на основі їхнього розташування. Кожен рух змінює просторову конфігурацію, впливаючи на інших. Жест однієї людини має наслідки для всіх у полі інсталяції.
Жест як присутність	Це форма взаємодії, в якій не потрібно діяти, щоб мати вплив. Сам факт перебування має вплив на сприйняття твору. Твір може реагувати на дихання, серцебиття, міміку.	Кристалічна стіна плачу (2021, Марина Абрамович)	Присутність стає формою емпатичної взаємодії. Немає технології контролю.
Жест як вираження	Тіло є засобом експресії.	Playformance (2014, Maziar Ghaderi), Boulevard of Arts (2020 р., Бульвар мистецтв, м. Дніпро, Україна)	Перетворення жестів у візуальні образи під час виступу. Жест стає візуальною мовою митця, що виражає настрій, зміст і ритм.
Жест як співавторство	Дія одного учасника вбудована в колективний процес. Глядач не просто активує ефект – він стає елементом спільної композиції.	Body Movies (2001, Rafael Lozano-Hemmer)	Тіні глядачів активують зображення на фасадах будівель. Кожен бере участь у створенні композиції. Твір існує лише за умов спільної участі багатьох тіл, які взаємодіють і змінюють середовище.

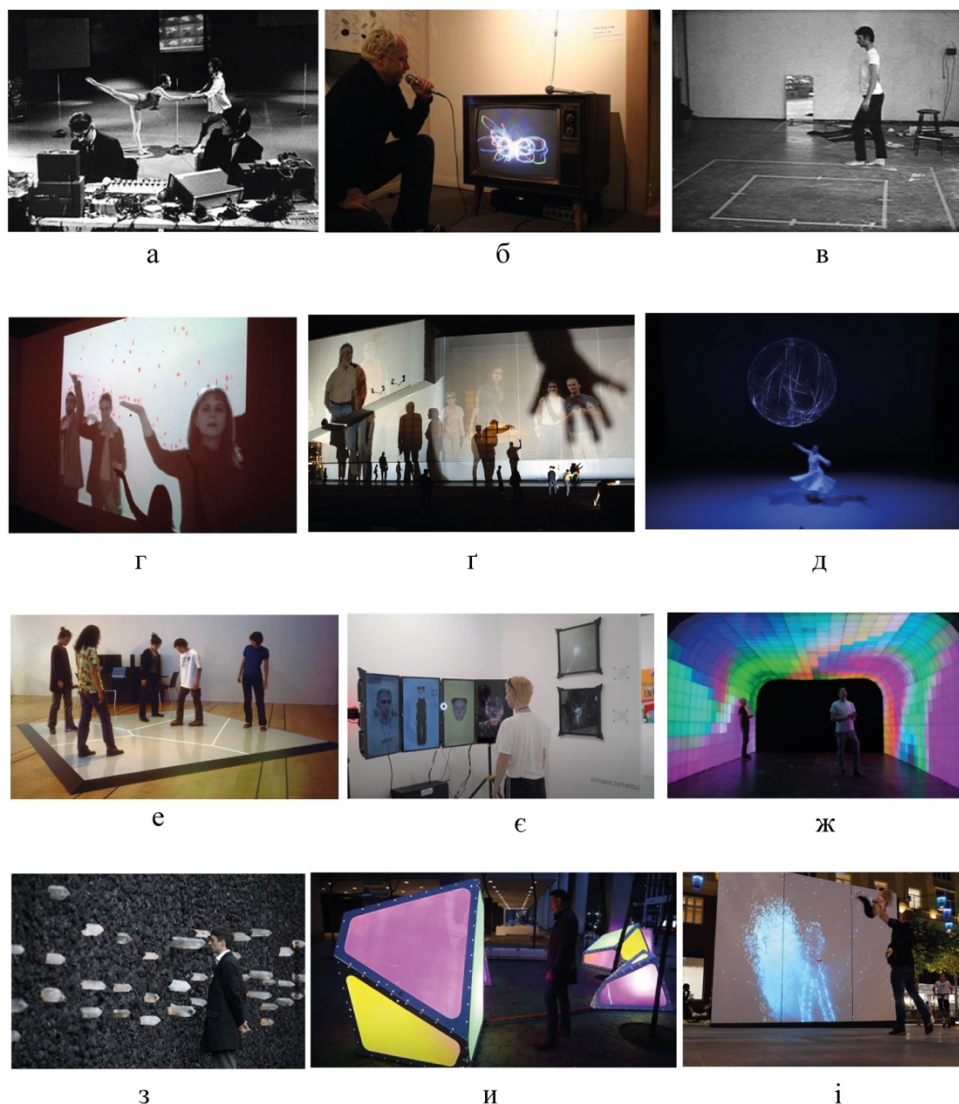


Рис. 1. Приклади арт-перфомансів та інсталляцій: а – «Variations V», John Cage, США, 1965 р.; б – «Participation TV», Nam June Paik, Німеччина, 1969 р.; в – «Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square», Bruce Nauman, США, 1967 р.; г – «Text Rain», Camille Utterback, Японія, 1999 р.; д – «Body Movies», Rafael Lozano-Hemmer, Нідерланди, 2001 р.; е – «Playformance», Maziar Ghaderi, Канада, 2014 р.; є – «Boundary Functions», Scott Snibbe, Австрія, 1998 р.; ж – «Sensorify», Steve Zafeiriou, Греція, 2023 р.; з – «Arc», Ієна Бріла, США, 2024 р.; и – «Кристалічна стіна плачу», Марина Абрамович, Україна, 2021 р.; і – «Oscillation», The Urban Conga, 2025 р.; і – Boulevard of Arts, Expolight, Україна, 2020 р.

значенні, але концептуально працює зі схожими принципами взаємодії. Об'єкт вибудовує паралель до Стіни Плачу в Єрусалимі (Ізраїль), переносючи в український контекст модель меморіального простору, де діалог із пам'яттю здійснюється через тілесну присутність і жест. Інсталляція створена не для пасивного споглядання, а для тілесного жесту – наближення, дотику, прикладання частин тіла (голови, серця, живота) до вбудованих кристалів. І хоча система не фіксує рух у цифровому сенсі, людині не потрібно натискати, активувати чи запускати будь-що – її присутність і жест самі по собі стають змістовною дією в межах меморі-

ального простору. Цей підхід перегукується з логікою жестових інтерфейсів, де основою взаємодії є не контроль і керування, а наявність тіла в полі уваги середовища. У стіні Абрамович таку роль виконує не камера чи сенсор, а матеріал і форма самої конструкції: кварцові кристали розміщено на висотах, співвіднесених із людським тілом, що спрямовує рухи відвідувача – нахил, прикладання, затримку – і формує ритм взаємодії. Особливу увагу приділено не тільки тактильному контакту, а й емпатичній взаємодії через присутність. Структура стіни створює ефект «емоційного резонансу»: світіння кристалів, просочування води, контраст

між антрацитом і прозорими елементами, усе це викликає фізичну та емоційну відповідь без жодної прямої команди або зворотного зв'язку.

Інсталяція «Коливання» («Oscillation») (Рис. 1, и) (2025 р., Liberty Plaza, США), дизайн студії The Urban Conga, є інтерактивним мистецьким проектом, що поєднує технології та мистецтво для створення унікального досвіду взаємодії. (Ann Arbor DDA, б.р) Інсталяція реагує на рухи відвідувачів, змінюючи кольори та звуки, що нагадують терменвокс – електронний музичний інструмент, який управляється безконтактно. Основною особливістю «Oscillation» є використання датчиків руху, які виявляють присутність та переміщення людей поблизу інсталяції. Ці дані обробляються системою, яка в режимі реального часу змінює світлові та звукові патерни, створюючи динамічне середовище, що постійно змінюється залежно від дій відвідувачів. Метою цього проекту є дослідження взаємодії між людиною та технологією через мистецтво. «Oscillation» запрошує глядачів стати активними учасниками мистецького процесу, де їхні рухи безпосередньо впливають на аудіовізуальне середовище.

Boulevard of Arts (2020 р., Бульвар мистецтв, м. Дніпро, Україна) (Рис. 1, і) – інтерактивна медіаінсталяція української студії Expolight, автора концепції та взаємодії Миколи Каблуки. Інсталяція побудована як публічний “креативний простір”, у якому глядач стає активним учасником, а взаємодія відбувається безконтактно через рухи тіла: кінетичні сенсори фіксують рух людини і в реальному часі трансформують його у проекційні візуальні ефекти.

У проекті жест функціонує як механізм керування аудіовізуальним середовищем: відвідувач може “малювати” цифровою фарбою, “ліпити” з цифрового матеріалу або взаємодіяти з музичними елементами – тобто тіло і рухи стають інструментом створення події та візуальної композиції. У цьому випадку жест виступає не тільки як команда для запуску ефекту, а як перформативна дія, що формує тимчасову роль учасника як художника і підкреслює трансформацію глядача з пасивного спостерігача на співтворця в публічному просторі.

На основі проаналізованих прикладів жестової взаємодії в інтерактивному мистецтві, розглядаючи як ранні експериментальні практики, так і технологічно складні інсталяції 2000–2020-х років, було розроблено типологію використання жесту

в інтерактивному мистецтві. Ці категорії враховують естетичні стратегії взаємодії між глядачем, художником і середовищем. Жест в цьому контексті перестає бути технічним інструментом і перетворюється на мистецький засіб. Подана нижче типологія узагальнює основні моделі такого застосування (табл. 1).

Таким чином, кожна із зазначених категорій є інструментом для розуміння того, як працює жест у мистецтві. Часто одна інсталяція вміщує декілька типів взаємодії.

Висновки. В роботі розглянуто перформативні твори Джона Кейджа Variations V (1965), Нам Джун Пайка Participation TV (1969), Брюса Наймана Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square (1967).

Моделі безконтактної взаємодії розкрито через аналіз низки інтерактивних інсталяцій і перформативних проектів: Text Rain (1999) Каміли Утербек, Body Movies (2001) Рафаеля Лосано-Хеммера, Boundary Functions (1998) Скотта Сніббі, Playformance (2014) Мазіара Гадері, Sensorify (2023) Стіва Зафейріу; Arc (2024) Ієна Бріла, Кристалічна стіна плачу (2021) Марини Абрамович, Oscillation (2025) дизайн-студії The Urban Conga, Boulevard of Arts (2020) української студії Expolight.

Аналіз перформансів від 1960-х років до сучасних інсталяцій із використанням сенсорів руху та відеокамер показав, що жести можуть бути не лише способом керування, а й художнім інструментом. Встановлено, що вони допомагають виражати емоції, створювати атмосферу, залучати глядача до спільної дії та формувати сам процес взаємодії з мистецтвом.

Визначено, що сучасні технології дозволяють системам реагувати навіть на легкі рухи, міміку чи дихання, що дає змогу глядачу впливати на твір без дотику – просто своєю присутністю. У такій взаємодії важливим стає не лише виконання команди, а відчуття глядача в просторі. Це змінює уявлення про те, яким може бути мистецтво: воно виникає не як завершений об'єкт, а як жива подія, що формується у процесі спілкування між глядачем і цифровою системою. Встановлено, що жести розширюють межі художнього досвіду, роблячи його більш емоційним і залученим. Використання жестів в інтерактивному мистецтві створює нові форми взаємодії, поглиблює зв'язок між глядачем і твором, дозволяє працювати з тілесністю, емоціями та технологіями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Edmonds E., Carroll J.M. The Art of Interaction: What HCI Can Learn from Interactive Art. Springer, 2026. 68с. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-02222-7>.
2. Піддубна О. М., Суханова Н. В., Дюкарев Т. М. Вплив цифрових технологій на сучасне мистецтво: від цифрових картин до інтерактивних інсталяцій. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць 2025. Вип. 89, т. 2. С. 161–167. DOI: 10.24919/2308-4863/89-2-23.
3. Goldberg R.L. Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd ed. Thames & Hudson, 2011. С. 56.
4. Hertz G. The Godfather of Technology and Art: An Interview with Billy Kluver. 1995. URL: <https://www.conceptlab.com/interviews/kluver.html> (дата звернення: 15.02.2025).
5. Rush M. Video Art. Revised ed. Thames & Hudson, 2007. С. 102.
6. Paul C. (Ed.). A Companion to Digital Art. Wiley Blackwell, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118475249>. С. 22.
7. Ghaderi M. Playformance. URL: <https://maziart.ca/playformance> (дата звернення: 20.03.2025). С. 3.
8. Kwastek K. Aesthetics of Interaction in Digital Art. MIT Press, 2013. С. 70.
9. Stern N. Interactive Art: Interventions in/to Process, Wiley Blackwell, 2016. С. 311.
10. Ghaderi M. Playformance: The Virtual Amplification of Spontaneous Hand Gestures in Performance Art. Master's Thesis, OCAD University, 2014. С. 23.
11. Bruce Nauman. Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square. 1967–68. MoMA. URL: <https://www.moma.org/collection/works/117947> (дата звернення: 10.04.2025).
12. Merce Cunningham Trust. Variations V. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/variations-v/> (дата звернення: 12.04.2025).
13. MAFF TV. Nam June Paik: Participation TV. URL: <https://www.maff.tv/watch/nam-june-paik-participation-tv> (дата звернення: 18.04.2025).
14. Achituv R., Utterback C. Text Rain. URL: <https://camilleutterback.com/projects/text-rain/> (дата звернення: 22.04.2025).
15. Lozano-Hemmer R. Body Movies. URL: https://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php (дата звернення: 25.04.2025).
16. Snibbe S. Boundary Functions. URL: <https://www.snibbe.com/art/boundaryfunctions> (дата звернення: 28.04.2025).
17. Zafeiriou S. Inspire Project 2023. URL: <https://stevezafeiriou.com/inspire-project-2023/> (дата звернення: 01.05.2025).
18. Instagram @wonderspacesaustin. URL: <https://www.instagram.com/p/DBoqTLsLuQ/> (дата звернення: 05.05.2025).
19. Марина Абрамович відкрила у Бабиному Яру «стіну плачу» з бразильськими кристалами. Хмарочос. 07.10.2021. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2021/10/07/maryna-abramovych-vidkryla-u-babynomu-yaru-stinu-plachu-z-brazylskymy-krystalamy-foto/> (дата звернення: 10.05.2025).
20. Ann Arbor Downtown Development Authority. Oscillation. URL: <https://www.a2dda.org/oscillation/> (дата звернення: 15.05.2025).
21. Вишеславський Г. (2019). Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО, (15), 77–102. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>

REFERENCES

1. Edmonds, E., Carroll, J. M. (2026) The Art of Interaction: What HCI Can Learn from Interactive Art. Springer. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-02222-7>.
2. Piddubna O. M., Sukhanova N. V., Diukarev T. M. (2025) Vplyv tsyfrovyykh tekhnolohii na suchasne mystetstvo: vid tsyfrovyykh kartyn do interaktyvnykh instaliatsii. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats. [The impact of digital technologies on contemporary art: from digital paintings to interactive installations] Vyp. 89, t. 2. S. 161–167. DOI: 10.24919/2308-4863/89-2-23. [in Ukrainian].
3. Goldberg, R. L. (2011) Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd ed. Thames & Hudson. P. 56.
4. Hertz, G. (1995) The Godfather of Technology and Art: An Interview with Billy Kluver. URL: <https://www.conceptlab.com/interviews/kluver.html> (accessed: 15.02.2025).
5. Rush, M. (2007) Video Art. Revised ed. Thames & Hudson. P. 102.
6. Paul, C. (Ed.). (2016) A Companion to Digital Art. Wiley Blackwell. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118475249>. P. 22.
7. Ghaderi, M. Playformance. URL: <https://maziart.ca/playformance> (accessed: 20.03.2025). P. 3.
8. Kwastek, K. (2013), Aesthetics of Interaction in Digital Art. MIT Press. P. 70.
9. Stern, N (Ed.) (2016), A Companion to Digital Art. Wiley Blackwell. P. 311.
10. Ghaderi, M. (2014) Playformance: The Virtual Amplification of Spontaneous Hand Gestures in Performance Art. Master's Thesis, OCAD University. P. 23.
11. Bruce Nauman. Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square. 1967-68. MoMA. URL: <https://www.moma.org/collection/works/117947> (accessed: 10.04.2025).
12. Merce Cunningham Trust. Variations V. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/variations-v/> (accessed: 12.04.2025).
13. MAFF TV. Nam June Paik: Participation TV. URL: <https://www.maff.tv/watch/nam-june-paik-participation-tv> (accessed: 18.04.2025).

-
14. Achituv, R., Utterback, C. Text Rain. URL: <https://camilleutterback.com/projects/text-rain/> (accessed: 22.04.2025).
15. Lozano-Hemmer, R. Body Movies. URL: https://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php (accessed: 25.04.2025).
16. Snibbe, S. Boundary Functions. URL: <https://www.snibbe.com/art/boundaryfunctions> (accessed: 28.04.2025).
17. Zafeiriou, S. Inspire Project 2023. URL: <https://stevezafeiriou.com/inspire-project-2023/> (accessed: 01.05.2025).
18. Instagram @wonderspacesaustin. URL: <https://www.instagram.com/p/DBoqTLsLuQ/> (accessed: 05.05.2025).
19. Maryna Abramovych vidkryla u Babynomu Yaru «stinu plachu» z brazylskymy krystalamy. [Marina Abramović opened the “Wall of Crying” at Babyn Yar with Brazilian crystals.] Khmarochos. 07.10.2021. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2021/10/07/maryna-abramovych-vidkryla-u-babynomu-yaru-stinu-plachu-z-brazylskymy-krystalamy-foto/> [in Ukrainian]. (accessed: 10.05.2025).
20. Ann Arbor Downtown Development Authority. Oscillation. URL: <https://www.a2dda.org/oscillation/> (accessed: 15.05.2025).
21. Vysheslavskyi H. (2019). Performans v kulturi ta mystetstvi 1950–2010-kh rokiv. Plynnist form i zmistiv. Zbirnyk naukovykh prats SUCHASNE MYSTETSTVO, (15), 77–102. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 780.646.2.082.2:78.071.1(477.54)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-21>

Олександр ДУБКА,

orcid.org/0000-0003-0165-5116

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *Progreso168@gmail.com*

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА І ФОРТЕПІАНО В ТРЬОХ ЧАСТИНАХ О. ПОХИЛО ЯК КОНЦЕРТНО-КАМЕРНИЙ ЦИКЛ У ТРАДИЦІЯХ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті здійснено комплексний жанрово-стильовий і виконавський аналіз Сонати для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило як зразка концертно-камерного циклу в традиціях харківської композиторської школи. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до сучасного українського репертуару для мідних духових інструментів, а також недостатньою розробленістю спеціальних аналітичних розвідок, присвячених саме цьому твору. Соната розглядається в контексті еволюції камерно-інструментального жанру та трансформації неокласицистської моделі у творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Метою статті є виявлення особливостей концертно-камерного трактування сонатного циклу в зазначеному творі, аналіз його драматургії, тематизму, фактурної та тембрової організації, а також окреслення основних виконавських викликів тромбової партії. Методологія дослідження поєднує історико-стильовий, жанрово-стильовий, структурно-функціональний та інтонаційний підходи з фактурно-тембровим і виконавсько-інтерпретаційним аналізом, орієнтованим на концепцію «емоційної програми» музичного твору.

У ході аналізу встановлено, що Соната О. Похило репрезентує синтез барокових, класико-романтичних і неокласицистських моделей формотворення, поєднуючи концертно-симфонічну масштабність із камерною інтимністю висловлювання. Тричастинна структура циклу виявляє ознаки сонатної логіки з індивідуально трансформованими формами (неповна сонатна форма, вільна «трифазна» організація, рондо-соната), систему лейттематичних зв'язків та наскрізну інтонаційну драматургію. Особливу роль відіграє монологічно-декламаційна лейттема, що формує смисловий каркас усього циклу та забезпечує внутрішню цілісність композиції. Підкреслено значення темброво-фактурної взаємодії тромбона і фортепіано, де реалізується принцип паритетного діалогу та постійного функціонального «перемикання» партій. Концертність виявляється у змагальній драматургії й масштабності кульмінацій, тоді як камерність – у ліричній зосередженості, тонкій артикуляційній диференціації та психологічній глибині образів. Тромбовою партією поєднує декламаційно-речитативний і кантіленний модули, вимагаючи від виконавця гнучкої артикуляційної системи, продуманого дихання, тембрової пластики й створення цілісної інтерпретаційної концепції.

Доведено, що Соната О. Похило органічно вбудована в традиції харківської композиторської школи, яка поспричинила розробку репертуару для мідних духових інструментів та утверджує тромбон як повноправного носія складної образно-драматургічної програми. Твір постає важливим етапом еволюції українського тромбового мистецтва початку ХХІ століття, поєднуючи спадкоємність традиції з актуальними художніми пошуками сучасності.

Ключові слова: *тромбон, соната, концертно-камерний жанр, харківська композиторська школа, неокласицизм, тембровий колорит, виконавська інтерпретація.*

Oleksandr DUBKA,

orcid.org/0000-0003-0165-5116

PhD of Art History,

Senior Lecturer at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *Progreso168@gmail.com*

SONATA FOR TROMBONE AND PIANO IN THREE MOVEMENTS BY O. POKHYLO AS A CONCERT-CHAMBER CYCLE IN THE TRADITIONS OF KHARKIV COMPOSING SCHOOL

The present article presents a comprehensive genre-stylistic and performance analysis of the Sonata for trombone and piano in three movements by O. Pokhylo as an example of a concert-chamber cycle in the traditions of Kharkiv composing school. The relevance of the study is stipulated by the growing interest in the modern Ukrainian repertoire for brass

instruments, as well as the insufficient development of special analytical studies dedicated to this particular composition. The sonata is considered in the context of the evolution of the chamber-instrumental genre and the transformation of the neoclassical model in the creative work of composers of the late 20th – early 21st centuries.

The aim of the article is to identify the features of the concert-chamber interpretation of the sonata cycle in the specified composition, analyse its dramaturgy, thematism, textural and timbre organization, and outline the main performance challenges of the trombone part. The research methodology combines historical-stylistic, genre-stylistic, structural-functional and intonation approaches with texture-timbre and performing-interpretative analysis, focused on the concept of the "emotional program" of the musical composition.

In the course of the analysis it has been established that the Sonata by O. Pokhylo represents a synthesis of baroque, classical-romantic and neoclassical models of form creation, combining concert-symphonic scale with chamber intimacy of expression. The three-movement structure of the cycle reveals signs of sonata logic with individually transformed forms (incomplete sonata form, free "three-phase" organization, rondo-sonata), a system of leit-thematic connections and a cross-cutting intonation dramaturgy. A special role is played by the monological-declamatory leit-theme, which forms the semantic framework of the entire cycle and ensures the internal integrity of the composition. The importance of the timbre-textural interaction of the trombone and piano is emphasized, where the principle of parity dialogue and constant functional "switching" of the parts is implemented. Concerto quality is manifested in the competitive dramaturgy and the scale of the climaxes, while chamber quality is manifested in lyrical concentration, subtle articulatory differentiation and psychological depth of images. The trombone part combines the declamatory-recitative and cantilena modes, requiring the performer to have a flexible articulation system, thoughtful breathing, timbre plasticity and the creation of a holistic interpretative concept.

It has been proven that the Sonata by O. Pokhylo is organically built into the traditions of Kharkiv composing school, which consistently develops the repertoire for brass instruments and establishes the trombone as a full-fledged carrier of a complex figurative-dramaturgic program. The composition represents an important stage in the evolution of Ukrainian trombone art at the beginning of the 21st century, combining the continuity of tradition with the current artistic searches of the present.

Key words: *trombone, sonata, concert-chamber genre, Kharkiv composing school, neoclassicism, timbre colour, performing interpretation.*

Постановка проблеми. Сучасний розвиток камерно-інструментальної музики для мідних духових, зокрема для тромбона, засвідчує зростання інтересу композиторів до синтезу концертного й камерного начал, до пошуку нових драматургічних моделей у межах усталених жанрових форм (Палійчук, 2007). У цьому контексті Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило постає показовим зразком, у якому поєднуються риси концертно-симфонічного мислення та інтимізована камерність висловлювання. Значущим є також її зв'язок із традиціями харківської композиторської школи, що послідовно формувала власну лінію роботи з мідними духовими інструментами, у тому числі з тромбоном як солістом і ансамблевим партнером (Громченко, 2020).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання жанрової еволюції камерно-інструментальної сонати та її неокласицистських трансформацій у репертуарі мідних духових інструментів висвітлюються у працях вітчизняних музикознавців, зокрема І. Палійчук (Палійчук, 2007), В. Ражнікова (Ражніков, 2007), Л. Касьяненко (Касьяненко, 2019), Т. Кравцова (Кравцов, 1984), які акцентують закономірності взаємодії традиційного формотворення з оновленим типом тематизму, фактури й тембрової драматургії (Палійчук, 2007; Кравцов, 1984; Касьяненко, 2019). Виконавські аспекти гри на тромбоні та формування інтерпретаційних стратегій у камерно-інструменталь-

них жанрах розглядаються в роботах В. Ражнікова та низки практиків-інструменталістів, які осмислюють «емоційну програму» твору як важливу складову сучасної виконавської моделі (Ражніков, 2007).

Проблематика мідних духових у контексті загальноєвропейської традиції представлена в дослідженнях зарубіжних авторів – Т. Герберта (Herbert, 2006), Д. Гуйона (Guion, 2010) та ін., де простежуються історичні й стилістичні етапи становлення тромбона як сольного та ансамблевого інструмента. Загальні тенденції розвитку духового соло та ансамблевих форм у європейській академічній традиції ХХ – початку ХХІ століть, включно з переосмисленням тембрових і комунікативних функцій інструментів, простежуються у фундаментальних дослідженнях В. Громченка (Громченко, 2020).

Водночас спеціальні аналітичні розвідки, що фокусуються саме на Сонаті для тромбона і фортепіано О. Похило, залишаються поодинокими, що зумовлює актуальність комплексного жанровостильового та виконавського аналізу цього твору.

Мета статті – розкрити особливості концертно-камерного трактування Сонати для тромбона і фортепіано О. Похило в трьох частинах у контексті традицій харківської композиторської школи, окреслити специфіку її драматургії, тематизму, фактури й тембрової організації, а також виявити ключові виконавські виклики тромбо-

нової партії. **Об'єктом** дослідження є сучасний український камерно-інструментальний репертуар для тромбона в контексті еволюції концертно-камерних жанрів; **предметом** – Соната для тромбона і фортепіано О. Похило як цілісний тричастинний цикл, що поєднує концертні й камерні засади та репрезентує індивідуальний варіант неокласицистської моделі (Палійчук, 2007). **Методологія** дослідження ґрунтується на поєднанні історико-стильового, жанрово-стильового та структурно-функціонального підходів із методами інтонаційного аналізу (Кравцов, 1984), фактурно-тембрового аналізу (Касьяненко, 2019), а також виконавсько-інтерпретаційного підходу, зорієнтованого на концепцію «емоційної програми» музичного твору (Ражніков, 2007).

Виклад основного матеріалу дослідження. У творчості представника нової композиторської генерації, що сформувалася вже в рамках незалежної України – випускниці Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського по класу народного артиста України, професора В. Птушкіна – О. Похило – основні стильові уподобання авторки представлено через синтез концертності і камерності. Її перу належать декілька масштабних творів, що втілюють цей синтез в усталених жанрах вокально-інструментальної і власне інструментальної музики. Це, зокрема, кантата «Псалми Давидові» для мішаного хору, сопрано, квартету тромбонів, струнних і ударних, струнний Квартет, Сюїта в п'яти частинах для кларнета і фортепіано, Концерт-фантазія для цимбал, фортепіано і симфонічного оркестру, вокальний цикл «Сокровенне» на слова А. Дерев'янка.

У стилістичному плані ці твори зорієнтовані переважно на перетворення неокласицистських моделей, але з відчутними елементами лірико-романтичного суб'єктивізму, увиразненого через домінують драматургічний принцип організації форми. Це засвідчує провідну роль образно-емоційних витоків, які для О. Похило є завжди вихідними і первинними і визначають особливості її творів в галузях тематизму, ладогармонії, фактури і форми.

Подібний нахил у стилеутворенні відображує О. Похило до харківської композиторської школи, перш за все, в особі її безпосереднього вчителя – В. Птушкіна, неокласицизм якого завжди постає як авторизований, суб'єктивно забарвлений, яскраво емоційний, такий, що поєднує інтелектуалізм і доступність широкій слухачській аудиторії.

Соната, про яку далі йдеться (Похило, 2003), була створена в 2003 році і тоді ж виконана харківським тромбоністом (партія фортепіано – М. Лин-

ник) – О. Федорковим (перший виконавець тромбонів партії в Сонаті), а також американським тромбоністом М. Хоулом (*M. Houll*), який, почувши цей твір в Харкові, зацікавився ним і виконав його в концерті в США. Партію тромбона в Сонаті довелося виконувати й авторові даної статті на гала-концерті, присвяченому творчості молодих композиторів Харкова (малий зал оперного театру, 2007 рік; партія фортепіано – М. Линник).

З цього місця можна перенести текст в статтю замість Іриноного варіанту.

Перше враження від музики Сонати О. Похило відображується у відчутті драматизму і загальної напруженості розвитку. Водночас, все це втілено в досить лаконічній і, так би мовити, ескізній формі, в якій драматургічні події чергуються, утворюючи прихований оповідальний план з виокремленням декількох етапів-шаблів.

У найзагальнішому масштабі це втілюється на рівні частин циклу, що відповідає типовій сонатно-класичній моделі: I ч. – *Lento rubato* (вступ), 4/4, розширений лад з умовною тонікою *G* та *Allegro* – неповна сонатна форма, в якій відсутня як така розробка, а в репризі повертається матеріал вступу, представлений у вигляді тромбонів сольної каденції, яка виконує і роль зв'язки; II ч. – *Moderato assai*, 4/4, розширений лад з тонікою *d*; загальний характер музики сама композитор визначає як «траурну ходу під дзвони» (з особистої бесіди з автором даної статті), що відображено в ремарці *Maestoso quasi campane*; вільна «трифазна» композиція з обрамленням у вигляді *Molto adagio* в кінці, що «арочно» сполучається з початковим *Moderato assai*; III ч. – *Allegro vivace*, 4/4, рондо-соната з епізодом *Adagio* замість розробки, токатою основою і кодою-катарсисом з алюзією на тему-монограму *DEsCH*; основна тональність – розширений лад із тонікою *G*.

Як відзначають виконавці Сонати, зокрема, О. Федорков, посиляючись при цьому на точку зору автора музики, в даному творі втілені настрої межі доби тисячоліть, коли підводяться, з одного боку, підсумки всієї попередньої історії, з іншого боку, виникають надії на нове життя. Вся музика даної Сонати буквально пронизана цими передчуттями і ретроспекціями, що розкривається через діалог «дійових осіб» даного твору – тромбона і фортепіано.

Починається I ч. декламаційною за характером темою сольюючого тромбона, що супроводжується ударними («дзвоновими») репліками низького фортепіано (1–17 тт.) Дана тема-монолог виконує в Сонаті функцію лейттеми і містить основні інтонаційно-ритмічні звороти, що зустрічаються

надалі в тематичних комплексах не лише першої, але й двох наступних частин.

Привертає увагу принцип будови тромбонової теми: вона містить «ядро» з подальшим розгортанням (на кшталт барокових поліфонічних тем), що структурно втілена у чергуванні лаконічного «зачину» (1–4 тт.) і варіантного розгортання, яке складається з декількох фраз, в межах яких здійснюється ритмічне стиснення матеріалу (авторська ремарка *stretto* в 10 т.) з подальшою «передачею ініціативи» в розвитку тематичного матеріалу в партію фортепіано (з 15 т.; авторські ремарки – *accelerando* і *Meno mosso*).

Фортепіанний програш перед *Allegro* демонструє, з одного боку, концертний принцип подвійної експозиції у викладі початкової теми, з іншого боку, виявляє внутрішній контраст, характерний для тем головних партій сонатних форм. У даному випадку він втілений на фактурному (контраст регістрів) і динамічному (чергування *f* і *p*) рівнях, що надалі стає нормативним для основного розділу форми I частини – двотемної сонатної експозиції (*Allegro*, від 25 т., ц. 2 – ц. 5).

Тема головної партії являє собою стретний варіант монотематики, викладеної у вступі. Аналогічним вступу є і внутрішня будова розділу головної партії: спочатку викладено тезис (25–31 тт.), а далі слідує розгортання, побудоване цього разу за принципом гомофонної тематичної розробки (ц. 3). Наявність цієї «внутрішньої» розробки, утриваленої у фортепіанному програші (*ff*, ц. 4) безпосередньо перед викладом теми побічної партії, частково компенсує відсутність у даній частині Сонати спеціального розробкового розділу.

З ц. 5 вступає друга тема, в якій, попри її наспівно-ліричну природу, неважко побачити похідність від попередньої. По-перше, це – висхідні декламаційні ходи в тромбоновій партії, по-друге, включені у фон фортепіанного супроводу ритмоелементи з розвиваючого розділу головної партії – «гальмуючі» ритмічні фігури «дві шістнадцятих – восьма», перетворювані надалі в секвентні фігурації з чотирьох шістнадцятих (партія фортепіано – від 52 т. і далі).

Ліричний тонус теми побічної партії поступово перетворюється, драматизується за рахунок мотивної розробки, представленій у фортепіанній партії, що інтенсивно розвивається. На гребені хвилі наростання (ц. 7, від 67 т.) з'являється щось на зразок «гібридизації» розробки і репризи. Тромбон тут проводить початкову першу тему *Allegro*, що супроводжується «передзвонами» фортепіанних регістрів з досягненням генеральної кульмінації в коді (від 73 т. до кінця форми).

Завершується I ч. тихою «післямовою», в якій почергово «висловлюються» учасники сонатного дуету – спочатку фортепіано (ц. 9, 85–101 тт.), а потім тромбон (ц. 10, від 102 т. до кінця частини). У основу тут покладено декламаційні звороти, що визначають оповідально-драматичну лінію образного розгортання в даній частині Сонати, що надалі відобразиться у повільній частині та фіналі, тобто є головною інтонаційною ідеєю у циклі.

Лаконічна II ч. містить продовження цієї оповідальності, збагаченої рисами картинності (епізод *Maestoso quasi campane*). Починається II ч. восьмитактовим вступом фортепіано, що вводить в загальну атмосферу фунебральної маршовості (авторська ремарка *Moderato assai*). Музика виникає немов би з глибин, здалеку і поступово наближується, що втілено через динамічні і фактурні засоби (*poco crescendo*, діалог двох елементів теми у тромбона і фортепіано в ц. 1).

З розділу *Meno mosso* (ц. 2) починається друга фаза «наближення» траурної ходи. У партії фортепіано встановлюється дзвонівість (тріолі в низькому регістрі з «передзвонами» нагорі); у тромбона звучить маршова тема, репрезентована в доволі напруженому для цього інструмента високому регістрі (перша октава) з досягненням кульмінації у дусі старовинної інтради-речитативу (25 т., авторські ремарки – *f* і *ritardando*).

Після цього «сигналу до уваги» слідує розгорнутий і фактурно багатозвучний середній розділ форми, позначений як *Maestoso quasi campane* (*f*, ритмічне остинато в басах фортепіано, що чергується з тріольними фігурами у високому регістрі; маршово-декламаційна тема тромбона, котра звучить на цьому фоні урочисто і загрозливо). Фактура, що відзначається тут високим ступенем вертикальної щільності, поступово набуває аналогічної якості і по горизонталі (авторська ремарка *poco accelerando* – від 34 т. і далі, до ц. 4).

Кульмінація фортепіанної дзвонівості припадає на 36 т., де сполучаються два барвисті фактурні пласти – акцентовані октавні дублювання тріолями в партії правої руки піаніста та акордові «стрічки» в партії лівої руки. Високі дзвони змінюються низькими з одночасним поверненням маршово-декламаційної теми першого розділу форми цієї частини, що звучить на цей раз спочатку у фортепіано, а потім у підсумковій фразі тромбона (ц. 5, розділ *Molto adagio*).

Як і в I ч., у цій частині Сонати образно-драматургічні контрасти лише намічені, представлені в експозиційному плані, без відкритих конфліктних зіткнень. Це відображує загальний камерно-ліричний характер музики даної Сонати,

де обидві партії – тромбон і фортепіано – перебувають у співвідношенні паритетності. Проте концертна «змагальність» тут також заявляє про себе, що особливо характерно для фактурного розвитку, в якому явно виокремлюється солюючий декламативний тромбон і *quasi*-оркестрова, (багатоплано-полірегістрова) фактура фортепіанної партії, в якій і зосереджена маестозна дзвонистість як семантична основа II ч. Сонати.

III ч. – активний моторний фінал, типовий для класичного сонатного циклу. Тут виразно простежуються риси токати, ознаки якої, проте, не зводяться до відтворення рівномірного руху, у якому поступово визріває та накопичується драматичне напруження. За формою фінал в цілому є традиційним: це – рондо-соната, яка дає можливість, з одного боку, увиразнити внутрішні драматургічні суперечності в тематичному матеріалі, зближуючи їх діалектично, з іншого боку, відкриває можливості залучення контрастних епізодів, у тому числі і ретроспективного значення, оскільки йдеться про підсумковість.

Рефрен (головна партія) форми фіналу (*Allegro vivace*, 4/4, розширений лад з тонікою *d*) – динамічна побудова, організована за принципом наскрізного наростання в сфері фактури і динаміки. Спочатку (1–10 тт.) здійснюється показ теми, побудованої на основі фактурного *crescendo* (Ігнатченком, 1981): токатна тема починається з репетицій на звуці *c* першої октави в партії фортепіано, який далі немов обростає кластерними ударними співзвуччями, досягаючи у підсумку шестиголосся. Характерна ознака ритму тут – *sf* на затактових восьмих, що урізноманітнює монотонність викладу і додає йому прихованої експресії.

Вступаючий з кінця 3 т. тромбон виконує на *staccato* «польотну», стрімку, широкоохватну за діапазоном мелодію, кожен звук якої початково відокремлюється восьмою паузою і лише наприкінці укладається до монолітного мотива (9–10 тт.). Далі тромбонова тема набуває доволі інтенсивного розвитку в середньому розділі тричастинної форми рефрену (ц. 1 – ц. 2), де до неї підключаються мелодичні фрази в партії правої руки піаніста в достатньо високих регістрах. У поєднанні з низькими басами, що продовжують токатні репетиції, створюється значний просторовий обсяг викладу («фактурний абрис», за Л. Касьяненко) – (Касьяненко, 2019), що є характерною ознакою даної Сонати в цілому.

Після досягнення першої кульмінації в партії тромбона рух до якої починався від ремарки *poco a poco crescendo*, відповідно до законів камерно-концертного жанру, звучить друга – сольна форте-

піанна – експозиція рефрену (ц. 2 – ц. 3), де досягається максимум сили звучності (*fff* в 32–34 тт.). У структурному плані цей розділ є динамізованою репризою тричастинної форми самого рефрену, після чого починається зв'язка, функція якої виявляється подвійною. З одного боку, тут звучать відголоски основної теми, виконуваної у вільному дублюванні тромбоном і фортепіано (ц. 3), з іншого боку, у заключному сегменті зв'язки, позначеному ремаркою *Sostenuto marcato*, з'являються елементи теми епізоду *Adagio* (вона ж – тема побічної партії форми рондо-сонати), що має риси похідності від теми рефрену, попри принципово інший, контрастний жанровий зміст (ц. 4).

Adagio (ц. 5, авторська ремарка – *dolce*) – своєрідний лірико-поетичний «острівцець» в напружено-драматичній музиці фіналу. Відразу ж привертають увагу стильові алюзії, що виникають тут: це – прихована присутність монограми *DEsCH* (партія тромбона, 74 т.), яка вельми несподівано кореспондує з темою головної партії I частини Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова.

Весь виклад тромбонової теми, яка звучить на фоні педалей низького фортепіано, що відтіняються форшлагами у високих регістрах, створюючи ефект звукової перспективи, будується на типовому для подібних пісенно-імпрровізаційних тем принципі «інтонаційної ретроспективи» (за Т. Кравцовим) – (Кравцов, 1984). Йдеться про те, що розвиток мелодії здійснюється шляхом варіантних повторів з постійним поверненням тих же самих зворотів, даних в оберненні чи ракоході.

Тема-монодія *Adagio*, що викладається у тромбона, розгортається у виді своєрідних уступів-секвенцій, досягаючи кожного разу більш високого рівня напруження – звуковисотного і динамічного, а потім немов би повертаючись до вихідних позицій. Точкою відліку тут постає звук *c* великої октави (75 т.), яким завершується тромбонова тема і який (щоправда, вже в другій октаві) слугує початком проведення варіанту цієї ж теми в стислому фортепіанному програші-доповненні (ц. 6).

Від ц. 7 починається своєрідна реприза тромбонової теми *Adagio*, яка звучить на октаву вище, супроводжувана багаторегістровими фортепіанними мотивами-фонами. Розпочата, здавалося б, динамізація матеріалу (ремарка *poco crescendo* в 86 т.) не досягає підсумкового кульмінаційного завершення і ніби гаситься на *pp*, супроводжувана (для партії тромбона) авторською ремаркою *dolce* (90–91 тт.).

Далі настає завершальна фаза розвитку форми фіналу, заснована на жанровій трансфор-

мації теми епізоду *Adagio*, з якої починається дзеркальна реприза рондо-сонатної композиції (*Allegro vivace*, ц. 8). Тема спочатку звучить на *pp* у тромбона (фортепіано лише акомпанує остинатними октавами на звуці *B*) і поступово поширюється, зростає, набуваючи врешті тутійної форми викладу у вигляді багатозвучної фактури, в якій виокремлюються три пласти (ц. 9, 103–111 тт.): 1) тромбонова мелодія, де обігруються в швидкому темпі мотиви з теми *Adagio*, 2) фігурація восьмими тривалостями в партії правої руки піаніста, 3) басові «дзвони» в партії лівої руки.

Далі (ц. 11 – ц. 12) досягається генеральна кульмінація форми – як самого фіналу, так і сонатного циклу загалом. Про це свідчать не лише масивна фактура і динаміка *ff* з підключенням ефектних висхідних тромбонових *glissandi* (108, 126, 128–130 тт.), але й «дробна» робота з мотивами, спрямована на пошук тимчасово втраченого зв'язку між епізодом *Adagio* (він же – побічна партія рондо-сонати) і рефреном (він же – головна партія цієї форми).

Зі вступом рефрену (ц. 13) повертається початкова токатність, що визначає жанровий нахил цієї частини Сонати. За смисловим значенням це – не тільки динамізована реприза рефрену, а й кода-резюме, що стає очевидним у процесі розвитку тематичного і фактурного матеріалу (ц. 14). Подібно до калейдоскопу, в переміщеннях по «поверхнях» музичної тканини, тут звучать фрагменти тем, що експонувалися раніше – спочатку обох тем фіналу, а потому – тем попередніх частин.

Йдеться про власне коду (*Maestoso*, *fff*, ц. 16, перший звук у тромбона – найвища точка його діапазону в даній Сонаті – *cis* другої октави), де виникає ремінісценція розділу *Maestoso quasi campane* з II частини, у якій, проте, фортепіанна «дзвонівість» поєднана з тематичним матеріалом *Lento rubato* з початку I частини (лейттема всієї Сонати). Ця тема зближується з мотивами, представленими в епізоді *Adagio* з фіналу, що і втілено в завершальному чотиритакті, дорученому фортепіано (*Adagio*, 187–190 тт., авторська ремарка *dolcissimo*). Це – варіант «тихого» фіналу, асоціативно пов'язаного з камерно-інструментальними творами Д. Шостаковича.

Тромбонова партія в Сонаті О. Похило не лише несе на собі основний «заряд» образного смислу, а й демонструє доволі різноманітну артикуляційну оснащеність. Авторка прагне до максимального врахування виражально-конструктивних можливостей тромбона, трактуючи його в двох жанрово-стилістичних значеннях: 1) декламаційно-речитативному; 2) мелодико-кантиленному.

Звідси витікають й особливості артикуляційного комплексу, що включає: 1) фразування (воно відрізняється достатньою економією щодо витрати дихання виконавця, хоча іноді тут і виникають певні труднощі, особливо в повільних кантиленних темах); 2) штрихи (в Сонаті залучено увесь спектр типових тромбонових штрихів, кожний з яких відповідає певній темі-образу – *legato* в кантиленних темах усіх трьох частин, *detache* і *marcato* в декламаційних і речитативних епізодах перших двох частин, а також у токати фіналу; 3) спеціальні прийоми гри (тут залучаються переважно *glissandi*, представлені найчастіше всередині тем у доволі вузькій інтерваліці; іноді глісандування охоплює і більш осяжні діапазони, як, наприклад, в середині розділу *Allegro vivace* III частини, де поступово охоплюється відстань від *G* великої до *cis* першої октави).

Головні ж виконавські труднощі в даній Сонаті стосуються, як видається, не самої техніки гри (хоча вона і передбачає ґрунтовну підготовку обох музикантів), а створення адекватної авторському задуму та зрозумілої слухачам емоційної програми (Ражніков, 2007), заснованої на віднайденій і узгодженій обома виконавцями – тромбоністом і піаністом – умовній сюжетно-драматургічній семантиці даного твору.

Висновки. Зразком перетворення концертно-камерної моделі є Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило. У змістовному плані даний твір, за словами самої авторки, втілює настрої перехідності на межі тисячоліть. За стилістикою Соната характеризується синтезом барокової та класико-романтичної моделей: I частина (*Lento rubato ma Allegro*) відрізняється поєднанням медитативності та активної діалогічності (подвійна експозиція матеріалу вступу); II частина заснована на жанровості *marcia funebre* (за словами авторки, це – «скорбна хода під дзвони»); III частина орієнтована на жанр токати з ремінісценціями тем попередніх частин і включенням теми монограми *DEsCH*.

Відзначено, що у виконавському аспекті дана Соната є достатньо складною через наявність у ній концертно-симфонічного діалогу, що потребує переключень партій на різні функції: в одних випадках – рельєфу, в інших – фону. У сфері темброкolorиту тут все є достатньо традиційним, що стосується навіть ефектних тромбонових *glissandi*. Фортепіанна фактура тяжіє до відтворення установлених формул гри і відповідних їм артикуляційно-штрихових засобів, включаючи звукозображальні («дзвони» у II частині).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2020. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua> (дата звернення: 10.01.2026).
2. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Українське мистецтвознавство : республ. між-від. наук.-метод. зб. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
3. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою : навч. посіб. 2-ге вид. Одеса : Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського, 2019. 192 с.
4. Кравцов Т. О. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.
5. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному мистецтві: виконавські та методичні аспекти. Молодий вчений. 2018. № 5 (57). С. 201–205. URL: <http://molodyivchenyi.ua> (дата звернення: 15.02.2026).
6. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
7. Похило О. Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах : рукопис. Харків, Б-ка ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2003.
8. Ражніков В. Г. Словник художніх настроїв : короткий арт-емоційний навчальний словник. [Б. м.] : Вид-во авт., 2007. URL: <http://dough.dan.v.ua> (дата звернення: 20.02.2026).
9. Рум'янцева А. Ю. Виконавське музикознавство в системі підготовки музиканта-педагога. Культура України. 2018. Вип. 60. С. 104–113. URL: <http://ku-khsac.in.ua> (дата звернення: 25.02.2026).
10. Guion D. M. A history of the trombone. Lanham ; Toronto ; Plymouth : Scarecrow Press, 2010. 354 p.
11. Herbert T. The trombone. New Haven ; London : Yale University Press, 2006. 408 p.

REFERENCES

1. Hromchenko V. V. (2020) Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI stolittia [Wind solo in European academic compositional and performing art of the 20th – early 21st century]: Doctor's thesis. Kyiv. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua> (accessed: 10.01.2026). [in Ukrainian].
2. Ihnatchenko H. I. (1981) Pro vzaïmozv'язok fakturnoho rozvytku i formy [On the relationship between textural development and form]. Ukrainse mystetstvoznavstvo: respubl. mizhvid. nauk.-metod. zb. – Ukrainian Art Studies: republican interdepartmental scientific-methodical collection. Kyiv, 15. 131–141. [in Ukrainian].
3. Kasianenko L. O. (2019) Robota pianista nad fakturoiu [The pianist's work on musical texture]: tutorial. 2nd ed. Odesa: South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. 192 p. [in Ukrainian].
4. Kravtsov T. O. (1984) Harmoniia v systemi intonatsiinykh zaviyazkiv [Harmony in the system of intonational relations]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 160 p. [in Ukrainian].
5. Latko V. (2018) Midni dukhovi instrumenty v ukrainskomu muzychnomu mystetstvi: vykonavski ta metodychni aspekty [Brass wind instruments in Ukrainian musical art: performance and methodological aspects]. Molodyi vchenyi – Young Scientist, 5 (57). 201–205. URL: <http://molodyivchenyi.ua> (accessed: 15.02.2026). [in Ukrainian].
6. Paliichuk I. S. (2007) Ukrainskyi kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru [Ukrainian concerto for brass instruments (1950–2000): formation, establishment and genre modifications]: Abstract of PhD thesis. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
7. Pokhylo O. (2003) Sonata dlia trombona i fortepiano v trokh chastynakh [Sonata for trombone and piano in three movements]: manuscript. Kharkiv: I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts Library. [in Ukrainian].
8. Razhnikov V. G. (2007) Slovar khudozhestvennykh nastroyenii [Dictionary of artistic moods]: short art-emotional educational dictionary. URL: <http://dough.dan.v.ua> (accessed: 20.02.2026). [in Russian].
9. Rumiantseva A. Yu. (2018) Vykonavske muzykoznavstvo v systemi pidhotovky muzykanta-pedahoha [Performing musicology in the system of training a musician-teacher]. Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine, 60. 104–113. URL: <http://ku-khsac.in.ua> (accessed: 25.02.2026). [in Ukrainian].
10. Guion D. M. (2010) A History of the Trombone. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press. 354 p.
11. Herbert T. (2006) The Trombone. New Haven; London: Yale University Press. 408 p.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 76.017:003.07

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-22>**Ігор ДУДНИК,***orcid.org/0000-0002-4049-2121*

кандидат мистецтвознавства, доцент,
виконуючий обов'язки завідувача кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки
Національного університету «Київський авіаційний інститут»
(Київ, Україна) ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua

Юлія ГЕРАСИМЕНКО,*orcid.org/0009-0005-7826-1774*

студент IV курсу факультету архітектури, будівництва та дизайну
Національного університету «Київський авіаційний інститут»
(Київ, Україна) 8109461@stud.kai.edu.ua

АНАЛІЗ КЛАСИФІКАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ ШРИФТІВ, З МЕТОЮ ЇХ УНІФІКАЦІЇ

У статті розглянуто проблему різноманітності існуючих класифікаційних моделей шрифтів у контексті сучасної типографії. Актуальність дослідження зумовлена відсутністю єдиної узгодженої системи класифікації, що ускладнює як теоретичне осмислення шрифтового багатства, так і практичне застосування шрифтів у дизайні, візуальній комунікації та освітньому процесі. Наявні підходи до класифікації шрифтів сформувалися під впливом історичних, технологічних і художніх чинників, що призвело до виникнення різних принципів поділу, які не завжди є сумісними між собою. Метою статті є комплексний аналіз існуючих класифікаційних моделей шрифтів, виявлення їхніх структурних особливостей, спільних та відмінних характеристик, а також обґрунтування можливостей їх уніфікації. Для досягнення поставленої мети було здійснено системний аналіз найвідоміших класифікацій, зокрема моделей Тібодо, Вокса, Йончева та Брінхерста, з урахуванням їх історичного розвитку, принципів побудови та критеріїв групування шрифтових гарнітур. У процесі дослідження встановлено, що кожна з розглянутих систем базується на різних класифікаційних ознаках – морфологічних, стилістичних або конструктивних, що відображає специфіку епохи їх формування. Виявлено закономірності розвитку класифікації, зокрема тенденцію до ускладнення структури систем і розширення типологічних груп у відповідь на появу нових шрифтових форм. Узагальнення отриманих результатів дозволило визначити ключові параметри, які можуть слугувати основою для створення більш універсальної та гнучкої класифікаційної моделі. Запропонована в статті узагальнена модель спрямована на уніфікацію підходів до систематизації шрифтів шляхом інтеграції найбільш релевантних класифікаційних ознак. Вона забезпечує більш цілісне сприйняття типографічного простору, полегшує навігацію в різноманітні шрифтових форм і створює передумови для їх послідовного аналізу та порівняння. Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування його результатів у сфері графічного дизайну, типографії, розробки айдентики, а також у навчальних курсах, пов'язаних із вивченням шрифтів. Отримані висновки можуть бути використані для підвищення якості проєктних рішень та формування системного підходу до роботи зі шрифтами. Таким чином, проведений аналіз створює теоретичне підґрунтя для подальших досліджень у напрямі стандартизації та розвитку класифікаційних моделей шрифтів.

Ключові слова: шрифт, шрифтові родини, класифікації шрифтів, систематизація шрифтів, типографія.

Ihor DUDNYK,*orcid.org/0000-0002-4049-2121*

Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Acting Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics
National University «Kyiv Aviation Institute»
(Kyiv, Ukraine) ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua

Yuliia HERASYMENKO,*orcid.org/0009-0005-7826-1774*

Fourth-year student at the Faculty of Architecture, Construction and Design
National University «Kyiv Aviation Institute»
(Kyiv, Ukraine) 8109461@stud.kai.edu.ua

ANALYSIS OF FONT CLASSIFICATION MODELS WITH THE AIM OF THEIR UNIFICATION

The article addresses the issue of the diversity of existing font classification models within the context of contemporary typography. The relevance of the study is обусловлена the absence of a unified and coherent classification system, which

complicates both the theoretical understanding of typographic diversity and the practical application of typefaces in design, visual communication, and education. Existing approaches to font classification have been shaped by historical, technological, and artistic factors, resulting in the emergence of multiple classification principles that are not always mutually compatible. The aim of the article is to provide a comprehensive analysis of existing font classification models, to identify their structural features, commonalities, and differences, and to substantiate the possibilities for their unification. To achieve this goal, a systematic analysis of the most prominent classification systems was conducted, including the models of Thibaudeau, Vox, Yonchev, and Bringhurst, taking into account their historical development, construction principles, and criteria for grouping typefaces. The study establishes that each of the analyzed systems is based on different classification criteria – morphological, stylistic, or structural-reflecting the specific characteristics of the period in which they were formed. Patterns in the development of classification systems have been identified, including a tendency toward increasing structural complexity and the expansion of typological groups in response to the emergence of new type forms. The generalization of the obtained results made it possible to determine key parameters that can serve as a foundation for the development of a more universal and flexible classification model. The generalized model proposed in the article is aimed at unifying approaches to font systematization through the integration of the most relevant classification features. It provides a more holistic perception of the typographic landscape, facilitates navigation within the diversity of typeforms, and creates conditions for their consistent analysis and comparison. The practical significance of the study lies in the possibility of applying its results in graphic design, typography, branding development, and in educational courses related to type studies. The findings can be used to improve the quality of design decisions and to establish a systematic approach to working with typefaces. Thus, the conducted analysis forms a theoretical foundation for further research in the field of standardization and development of font classification models.

Key words: font, typeface families, font classifications, font systematization, typography.

Постановка проблеми. Шрифт є одним із ключових інструментів графічного дизайну, оскільки поєднує функції візуальної форми та носія змісту. Він визначає не лише читабельність тексту, а й загальне сприйняття візуального рішення, формуючи його характер, настрій і стиль комунікації. На відміну від інших графічних елементів, шрифт одночасно впливає на інформаційний і емоційний рівні сприйняття, забезпечуючи візуальну ієрархію та ефективність комунікації. Саме тому він є невід’ємним компонентом у проектуванні айдентики, друкованих і цифрових медіа, а також у створенні візуальних повідомлень (Felici, 2011).

Водночас у практиці графічного дизайну шрифт нерідко недооцінюється та розглядається лише як нейтральний носій тексту, поступаючись увагою кольору, композиції чи ілюстрації. Такий підхід є помилковим, оскільки саме типографія часто визначає цілісність і виразність проекту. Невдалий вибір шрифту або ігнорування його стилістичних і конструктивних особливостей може знизити якість візуального рішення, тоді як усвідомлене використання шрифтових форм підсилює комунікативний ефект (Lupton, 2024).

У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема класифікації шрифтів як інструменту систематизації типографічних знань. Різноманітність існуючих підходів до класифікації, їхня несумісність і відсутність єдиного стандарту ускладнюють процес свідомого вибору шрифтів у дизайн-практиці. Вивчення та узагальнення класифікаційних моделей є необхідним для формування професійної компетентності дизайнерів, розвитку навичок аналізу та обґрунтованого застосування шрифтових форм відповідно до завдань проекту й потреб аудиторії (Іттен, 2021).

Аналіз досліджень. Основними матеріалами дослідження стали праці відомих типографів, які створили власні системи класифікації шрифтів протягом XX століття, зокрема Френсіса Тібодо (Thibaudeau, 1921), Максиміліана Вокса, Роберта Брінгхерста (Bringhurst, 2004) та Василя Йончева (Йончев, 1982). Крім того, було проаналізовано роботи представників Міжнародної асоціації типографів та авторів Британської стандартної класифікації шрифтів. Для поглибленого вивчення класифікацій та їх порівняння використовувалися наукові статті, серед яких особливу увагу приділено статті студентів Інституту інформаційного картографування Парсонса, опубліковане в університетському науковому журналі (Childers, Griscti, Leben, 2013). Автори цього дослідження найбільш детально та комплексно оглянули існуючі класифікації шрифтів, залучивши першоджерела та відобразивши їх у хронологічному порядку появи.

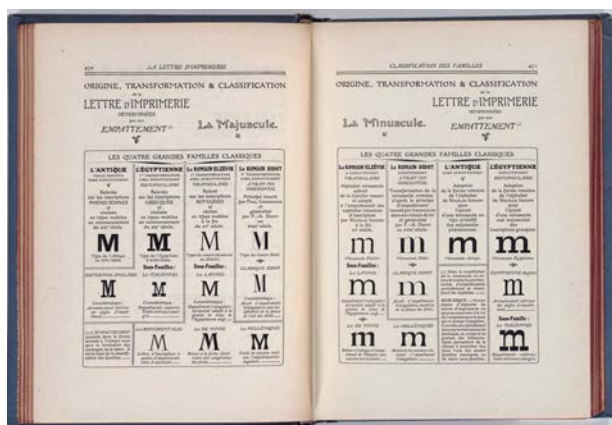
Мета статті – комплексний аналіз існуючих класифікаційних моделей шрифтів з метою виявлення їхніх структурних принципів, спільних і відмінних характеристик, а також обґрунтування можливостей їх уніфікації. Дослідження спрямоване на визначення ключових класифікаційних ознак і закономірностей формування типографічних систем з подальшою розробкою узагальненої моделі, що забезпечує більш цілісне та системне впорядкування шрифтового різноманіття.

Виклад основного матеріалу. У 1900 році було видано працю Теодора Лоу Де Вінна «Практика типографії» (De Vinne, 1900), у якій він описував шрифти, що раніше використовувалися у друкарстві, і критично зазначав, що багато шрифтів класифікували та називали неправильно. Де

Вінн намагався систематизувати типи шрифтів, виділивши основні категорії, що використовувалися у практиці того часу. Його підхід передбачав розподіл шрифтів на групи залежно від формальних та стилістичних ознак, що дозволяло більш точно визначати характер шрифтової родини та її призначення у друкарстві.

Сучасна інтерпретація цієї системи часто представлена у вигляді кругової діаграми, яка поділяє шрифти на дві великі категорії: основні текстові шрифти та декоративні шрифти. До основних текстових шрифтів належать шрифти з класичною пропорційною структурою, зі збалансованими товщинами штрихів, прямими або трохи нахиленими формами, а також шрифти з витонченими засічками та різними варіаціями накреслень. Декоративні та спеціальні шрифти відзначаються більш вираженими та нестандартними формами: вони можуть мати великі контрастні штрихи, масивні або важкі елементи, гострі або суворі контури, художні орнаментальні елементи, рукописні форми або складні середньовічні стилі. Праця Теодора Лоу Де Вінна стала важливим фундаментом для подальших теоретичних роздумів і досліджень його наступників-типографів.

Першою раціональною спробою систематизувати шрифти вважають класифікацію французького типографа Френсіса Тібодо, представлену в праці «Друкований аркуш» (Thibaudeau, 1921), у якій шрифти було поділено на чотири основні родини з підродинами (рис. 1).



Іл. 1. Класифікація Френсіса Тібодо, «Друкований аркуш», 1921 рік

Родина стародавніх об'єднує шрифти без засічок, до яких належать як нейтральні рівномірні форми літер, так і декоративні різновиди. Родина єгипетських характеризується наявністю масивних прямокутних засічок і поєднанням товстих засічок із відносно тонкими основними штрихами,

іноді з округлими формами літерних овалів. Найбільш численною є родина антикви Ельзевіра, яка включає шрифти з класичними трикутними засічками; серед них трапляються варіанти з гострими, горизонтально заокругленими засічками та літери з увігнутими штрихами. Родину антикви Дідо становлять шрифти з дуже тонкими, прямими горизонтальними засічками та вираженим контрастом між товстими й тонкими елементами літер, що охоплює класицистичні шрифтові форми та їхні варіації (Luc Devroey).

Запропонована Френсісом Тібодо система класифікації відображає історичну еволюцію шрифтів, що бере початок у римських формах доби Відродження. Попри відносну простоту, вона залишається зручною у використанні, однак має певний недолік: у межах однієї з родин поєднано шрифти з різними конструктивними характеристиками та варіаціями форми засічок і контрасту штрихів (Typographie & Civilisation).

Згодом французький письменник і художник Максиміліан Вокс удосконалив та розширив класифікаційну систему Френсіса Тібодо, суттєво доповнивши її структуру. Запропонована ним модель включає дев'ять окремих родин шрифтів, які систематизовано за комплексом критеріїв, зокрема за історичним періодом виникнення, особливостями штрихів, формою засічок і нахилом осі літер (Graphic Design History). Водночас велика кількість і стилістичне різноманіття шрифтових гарнітур ускладнюють їх чітке віднесення до конкретної групи, оскільки деякі шрифти можуть поєднувати ознаки кількох категорій.

До гуманістичної антикви належать шрифти з невеликим контрастом між основними та допоміжними елементами, а також із помітним нахилом осі округлих форм, що надає їм більш пластичного та живописного характеру. Ренесансна антиква сформувалася на основі попереднього типу й вирізняється витонченішими та плавнішими з'єднаннями штрихів. Барокова антиква займає проміжне положення між ренесансними та класицистичними формами, для неї характерні чіткіший контраст між товстими й тонкими штрихами, більш вертикальна вісь та тонші засічки. Класицистична антиква відзначається строгою вертикальною орієнтацією знаків, різким контрастом штрихів і тонкими горизонтальними засічками.

Брускові шрифти характеризуються масивними, прямокутними засічками та незначною різницею між товщиною основних і допоміжних ліній. До групи шрифтів без засічок належать гарнітури, у яких відсутні засічки, а форми літер побудовані на простих геометричних або пластич-

них елементах. Гравірована антиква за формальними ознаками наближена до лінійних шрифтів і вирізняється наявністю невеликих трикутних засічок. Каліграфічні шрифти імітують письмо пером і передають його характерну динаміку штрихів. Рукописні шрифти відтворюють письмо, виконане пензлем, і передають його м'яку пластику та нерівномірність штрихів (Typographie & Civilisation).

У 1962 році класифікацію шрифтів, запропоновану Максиміліаном Воксом, було взято за основу системи, затвердженої Міжнародною асоціацією типографів (іл. 2). У процесі її адаптації до вже існуючих дев'яти груп додали ще дві нові категорії (Graphic Design History). Перша з них охоплює готичні шрифти, що сформувалися під впливом середньовічної писемної традиції та характеризуються гострими, ламаними контурами літер. Друга категорія об'єднує всі системи письма, які не базуються на латинському алфавіті, виокремлюючи їх в окрему групу (Localfonts).



Іл. 2. Класифікація Vox-ATypI, 1962 рік

Класифікація шрифтів Максиміліана Вокса була використана як основа та адаптована у межах Британської стандартної класифікації шрифтів у 1967 році. Характерною особливістю британської системи стало окреме виділення шрифтів із ламаючою формою знаків. Попри відмінності в найменуванні категорій, загальний принцип побудови цієї класифікації зберігає спадковість і базується передусім на характері засічок, водночас чітко простежується історичний підхід до групування шрифтів. У межах системи виокремлюються шрифти старого стилю, венеціанського походження, перехідні, нового стилю, декоративні, єгипетського типу, шрифти без засічок, орнаментальні та готичні (Luc Devroey).

Німецька система класифікації шрифтів за своєю структурою була близькою до системи, запропонованої Міжнародною асоціацією типографів, однак вирізнялася значно вищим рівнем деталізації та складнішою побудовою (Medium). У цій класифікації шрифти поділяються на три основні групи: антиквені, шрифти з ламаними формами та шрифти, засновані на нелатинських системах письма. До антиквенних віднесено латинські шрифти як із засічками, так і без них. Група шрифтів із ламаними формами охоплює гарнітури, що походять від середньовічної писемної традиції та характеризуються кутовими, ламаними лініями. До нелатинських належать шрифти, створені на основі інших алфавітних і знакових систем, зокрема грецької, кириличної, єврейської, арабської та інших.

У книзі «Давній і сучасний болгарський шрифт» Василій Йончев критикує класифікацію шрифтів Френсіса Тібодо, вказуючи на її обмеженість через орієнтацію переважно на другорядні формальні ознаки, зокрема на форму засічок (Йончев, 1982). Як альтернативу, у 1982 році типограф запропонував власну класифікаційну модель, у якій визначальним чинником є положення осі літери, безпосередньо пов'язане з характером контрасту штрихів (іл. 3). Такий підхід належить до небагатьох спроб систематизації шрифтів, що спираються не на форму засічок, а на конструктивні принципи побудови літери.



Іл. 3. Схема класифікації В. Йончева, «Давній і сучасний болгарський шрифт», 1982 рік

Згідно з цією системою всі шрифти поділяються на чотири основні групи. До першої віднесено гарнітури без вираженої осі, зокрема шрифти без засічок із рівномірною товщиною штрихів, а також єгипетські. Другу групу становлять шрифти з вертикальною віссю, яким притаманні прямолінійність і візуальна статичність незалежно від наявності засічок. Третю групу утворюють шрифти з похилою віссю, що охоплюють як друкарські, так і рукописні різновиди. До четвертої групи належать шрифти з горизонтальною віссю, для яких характерні переважання горизонтальних штрихів і загальна прямолінійність форм. Водночас дана класифікація має певні обмеження,

оскільки не включає шрифти з ламаними формами та не відображає особливості готичних гарнітур (Дудник, 2019).

У 1992 році Роберт Брінгхерст запропонував власну систему класифікації шрифтів, побудовану на відповідності мистецьким стилям періоду з XIV до XX століття. У своїй праці «Засади стилю у типографії» автор розглядає типографію як явище, тісно пов'язане з ширшим культурним контекстом, підкреслюючи взаємозалежність форм літер із загальними процесами в мистецтві, філософії, політиці та історії ідей. На його думку, розвиток шрифтів неможливо аналізувати ізольовано, поза загальною еволюцією художньої та інтелектуальної культури (Bringhurst, 2004).

Виходячи з такого підходу, Брінгхерст поділив шрифти на 13 груп відповідно до домінуючих стилістичних напрямів, серед яких: ренесанс, ренесансний курсив, маньєризм, бароко, рококо, неокласицизм, романтизм, реалізм, геометричний модернізм, ліричний модернізм, експресіонізм, елегантний постмодернізм та геометричний постмодернізм (іл. 4).

Водночас запропонована класифікація має певні обмеження, оскільки зосереджується переважно на шрифтах із засічками, залишаючи поза увагою готичні гарнітури з ламаними формами, декоративні шрифти та історичні форми кирилиці. Крім того, система не охоплює повного спектра мистецьких стилів відповідного періоду та недостатньо враховує регіональні особливості їхнього розвитку.

Розглянуті класифікаційні системи демонструють різноманіття підходів до впорядкування шрифтів і відображають еволюцію принципів

впорядкування шрифтових форм від ранніх формально-історичних схем до більш складних концепцій, що враховують конструктивні, стилістичні та функціональні ознаки. Кожна з проаналізованих класифікацій акцентує увагу на певному аспекті шрифтової форми – формі засічок, характері штрихів, положенні осі літери або історико-стилістичному контексті. Таке різноманіття підходів свідчить про складність шрифту як графічної структури та підтверджує відсутність єдиної універсальної системи класифікації.

З огляду на аналіз існуючих класифікацій шрифтів XX століття можна констатувати, що більшість із них ґрунтується на окремих домінуючих ознаках шрифтової форми – історико-стилістичних характеристиках, формі засічок, контрасті штрихів або положенні осі літери. Водночас жодна з розглянутих систем не охоплює всього комплексу формальних і конструктивних параметрів, що зумовлює потребу в узагальненій класифікаційній моделі, здатній інтегрувати різні підходи до систематизації шрифтів.

На основі аналізу класифікаційних систем, запропонованих вищезгаданими дослідниками, можна сформулювати узагальнену модель класифікації шрифтів, що базується на поєднанні історико-стилістичних, конструктивних і формальних критеріїв. В основу запропонованої системи покладено комплекс взаємопов'язаних ознак, серед яких характер засічок, рівень контрасту штрихів, положення осі літери, принцип побудови літери та історико-культурне походження шрифтової форми. Відповідно до визначених параметрів шрифтові гарнітури пропонується систематизувати за шістьма основними групами (іл. 5).

1 Ренесанс abcefgnopj abcefgnopj abcefgnopj abcefgnopj Centaur Bembo Adobe Garamond DTL Van den Keere	2 Ренесанс. Курсив abcefgnopxyz abcefgnopxyz Arrighi Bembo Italic	3 Маньєризм æubtæffglopßz abefopabefop Poetica Galliard	4 Бароко abefopabefop abefopabefop abefopabefop abefopabefop Monotype Garamond DTL Elzevir Janson Text Adobe Caslon	5 Рококо abcefgnopu CEFOZ abcefgnopu DTL Fleischmann	6 Неокласицизм abefopabefop abefopabefop abefopabefop Monotype Fournier Monotype Baskerville Monotype Bell
7 Романтизм abefopabefop abefopabefop abefopabefop abefopabefop Monotype Bulmer Linotype Didot Berthold Bodoni Berthold Walbaum	8 Реалізм abcefgnop abcefgnop Berthold Akzidenz Grotesk Haas Clarendon	9 Геометричний модернізм abcefgnop abcefgnop Futura Memphis	10 Ліричний модернізм abefopabefop abefopabefop abefopabefop abefopabefop Spectrum Palatino Dante Pontifex	11 Експресіонізм abcefgnijop abefopabefop Preissig Emigre Journal	12 Елегантний постмодернізм abefopabefop abefopabefop Esprit Nofret 13 Геометричний постмодернізм abefopabefop abefopabefop Triplex Sans Officina Serif

Іл. 4. Класифікація Роберта Брінгхерста, «Засади стилю у типографії», 1992 рік

① Антиквені шрифти Aa Playfair Display Merriweather Libre Baskerville	② Брускові шрифти Aa Roboto Slab Arvo	③ Лінійні шрифти без засічок Aa Montserrat Open Sans Inter
④ Рукописні шрифти Aa Pacifico Dancing Script	⑤ Ламані та декоративні шрифти Aa UnifrakturCook CINZEL DECORATIVE	⑥ Шрифти на основі нелатинських систем письма Aa Noto Sans Arabic Noto Sans JP

Іл. 5. Уніфікована класифікація шрифтів

До першої групи належать антиквені шрифти, сформовані на основі давніх латинських писемних традицій. Для них характерна наявність засічок, варіативний контраст штрихів, зміна положення осі округлих елементів і різноманітність конфігурацій засічок – від масивних заокруглених до тонких геометриздованих форм. Другу групу становлять брускові шрифти, для яких характерні масивні прямокутні засічки, незначна різниця між товщиною основних і допоміжних штрихів та підвищена геометриздованість графічної структури літер. До третьої групи належать лінійні шрифти без засічок, побудовані на рівномірних або геометрично впорядкованих штрихах.

Четверту групу утворюють рукописні шрифти, графічна структура яких наслідує письмо людини, для них характерні змінна товщина штрихів та м'які переходи між елементами літер. П'ята група об'єднує шрифти з ламаними та декоративними формами. До неї належать гарнітури, сформовані на основі середньовічної письма або створені з виразною декоративною метою. Шосту групу становлять шрифти, побудовані на нелатинських системах письма, що формуються відповідно до власних графічних принципів побудови знаків і можуть істотно відрізнятися за формою.

Запропонована уніфікація класифікацій дозволяє розглядати шрифтові гарнітури з позицій кількох взаємодоповнювальних критеріїв. Поєднання історико-стилістичних, конструктивних і формальних параметрів дає змогу аналізувати шрифти не лише за окремими зовнішніми ознаками, а в

контексті їхнього походження, структурної побудови та функціонального призначення. Такий підхід сприяє систематизації значної кількості гарнітур у межах цілісної моделі та не обмежується одним домінантним класифікаційним принципом, а враховує багатовимірну природу шрифтової форми.

Висновки. Проведене дослідження класифікаційних систем шрифтів ХХ століття засвідчило, що їх формування відбувалося на основі різних підходів і критеріїв. У межах різних концепцій акцент робився на окремих ознаках – формі засічок, контрасті штрихів, історико-стилістичних характеристиках, конструктивних особливостях або взаємозв'язку з мистецькими напрямками. Така варіативність підходів зумовила відсутність узгодженої системи, здатної комплексно відобразити специфіку шрифтових форм.

У ході роботи було систематизовано ключові принципи класифікації та визначено їхні сильні й обмежувальні сторони. На цій основі сформульовано узагальнений підхід до класифікації шрифтів, який інтегрує історико-стилістичні, конструктивні та формальні ознаки. Запропонована система передбачає поділ шрифтів на шість основних груп: антиквені, брускові, лінійні, рукописні, шрифти з ламаними та декоративними формами, а також шрифти нелатинських систем письма. Така структура дозволяє розглядати шрифтові гарнітури як багатовимірні об'єкти, що формуються під впливом комплексу взаємопов'язаних чинників.

Отримані результати розширюють теоретичні уявлення про систематизацію шрифтів і створюють підґрунтя для подальшого вдосконалення класифікаційних моделей. Запропонований підхід може бути використаний для аналізу еволюції

шрифтових форм, а також у практиці графічного дизайну та освітньому процесі. Він сприяє більш структурованому розумінню типографічного різноманіття та відкриває перспективи для подальших досліджень у сфері типографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bringhurst R. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 2004. 382 p.
2. British Standards for Type Classification. Luc Devroye. URL: <https://luc.devroye.org/britishstandards.html> (дата звернення: 20.02.2026).
3. Childers T., Griscti J., Leben L. 25 Systems for Classifying Typography: A Study in Naming Frequency. *Parsons Journal for Information Mapping*. Volume V, Issue 1. 2013.
4. Classification Vox – ATypI. Typographie & Civilisation. URL: <https://caracteres.typographie.org/classification/vox.html> (дата звернення: 10.02.2026).
5. De Vinne T. *The Practice of Typography*. New York: Century Co, 1900. 403 p.
6. DIN 16518. Medium. URL: <https://medium.com/type-class-tuesdays/din-16518-3085aabc8809> (дата звернення: 20.02.2026).
7. Felici J. *The Complete Manual of Typography*. London: Longman, 2011. 408 p.
8. How to Classify All of These Thousands of Faces? *Graphic Design History*. URL: http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html (дата звернення: 10.02.2026).
9. La lettre d'imprimerie. Classification Thibaudeau. Typographie & Civilisation. URL: <https://caracteres.typographie.org/classification/thibaudeau.html> (дата звернення: 28. 01. 2026).
10. Lupton E. *Thinking with Type*. New York: Princeton Architectural Press, 2024. 256 p.
11. Thibaudeau F. *La Lettre d'Imprimerie*. Paris: Bureau de l'édition, 1921. 698 p.
12. Thibaudeau's classification [François Thibaudeau]. Luc Devroye. URL: <https://luc.devroye.org/fonts-45501.html> (дата звернення: 29. 01. 2026).
13. Typeface classification. Localfonts. URL: <https://localfonts.eu/typography-basics/knowledge-ideas-exchange/typeface-classification/> (дата звернення: 12.02.2026).
14. Дудник І. Графічні особливості українського кириличного друкарського шрифту. Харків, 2019. 284 с.
15. Іттен Й. *Наука дизайну та форми*. Київ: ArtHuss, 2021. 136 с.
16. Йончев В., Йончева О. *Древен и съвременен български шрифт*. София, 1982. 416 с.

REFERENCES

1. Bringhurst R. (2004) *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 382 p [in English].
2. British Standards for Type Classification. Luc Devroye. URL: <https://luc.devroye.org/britishstandards.html> [in English].
3. Childers T., Griscti J., Leben L. (2013) 25 Systems for Classifying Typography: A Study in Naming Frequency. *Parsons Journal for Information Mapping*. Volume V, Issue 1. [in English].
4. Classification Vox – ATypI. Typographie & Civilisation. URL: <https://caracteres.typographie.org/classification/vox.html> [in French].
5. De Vinne T. (1900) *The Practice of Typography*. New York: Century Co, 403 p [in English].
6. DIN 16518. Medium. URL: <https://medium.com/type-class-tuesdays/din-16518-3085aabc8809> [in English].
7. Felici J. (2011) *The Complete Manual of Typography*. London: Longman, 408 p [in English].
8. How to Classify All of These Thousands of Faces? *Graphic Design History*. URL: http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html [in English].
9. La lettre d'imprimerie. Classification Thibaudeau. Typographie & Civilisation. URL: <https://caracteres.typographie.org/classification/thibaudeau.html> [in French].
10. Lupton E. (2024) *Thinking with Type*. New York: Princeton Architectural Press, 256 p [in English].
11. Thibaudeau F. (1921) *La Lettre d'Imprimerie* [The printing letter]. Paris: Bureau de l'édition, 698 p [in French].
12. Thibaudeau's classification [François Thibaudeau]. Luc Devroye. URL: <https://luc.devroye.org/fonts-45501.html> [in English].
13. Typeface classification. Localfonts. URL: <https://localfonts.eu/typography-basics/knowledge-ideas-exchange/typeface-classification/> [in English].
14. Dudnyk I. (2019) *Hrafichni osoblyvosti ukrainskoho kyrylychnoho drukarskoho shryftu* [Graphic features of Ukrainian Cyrillic printing type]. Kharkiv, 284 p. [in Ukrainian].
15. Itten J. (2021) *Nauka dyzainu ta formy* [The science of design and form]. Kyiv: ArtHuss, 136 p. [in Ukrainian].
16. Yonchev V., Yoncheva O. (1982) *Dreven i savremenен balgarski shrift* [Ancient and modern Bulgarian type]. Sofia, 416 p. [in Bulgarian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 766 (477)"19"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-23>

Ірина ДУНДЯК,

orcid.org/0000-0002-8175-479X

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дизайну і теорії мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) iryna.dundiak@сnu.edu.ua

Леся СЕМЧУК,

orcid.org/0000-0002-3209-3585

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) lesia.semchuk@сnu.edu.ua

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІКИ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ІЛЮСТРАЦІЙ ДО КНИГИ «ЛІХТАРІ»

Творчість видатного митця української діаспори лише останні три десятиліття є широко доступною для українського мистецтвознавства, а впродовж життя Мирон Левицький створив кілька сотень живописних творів, розробив концепції оформлення церков в Канаді та Австралії, виконав ілюстрації та оформив понад триста книжок тощо. Ця розвідка розкриває основні віхи життєпису майстра, які пов'язані зі становленням графічної майстерності, в контексті мистецького спадку митця. Загалом доробок Мирона Левицького в прикладній графіці є надзвичайно великий та різносторонній. Стаття аналізує композиційні особливості маловідомих графічних творів майстра в сфері ілюстрації. Розвідка доповнює інші дослідження графічної спадщини творчості М. Левицького, адже частково розкриває питання стилістичної спорідненості графічних творів митця та графіків в Україні того часу. Авторами здійснено художній аналіз ілюстрацій автобіографічних оповідань у збірці «Ліхтарі». Також дано оцінку композиційним особливостям загальної побудови ілюстрацій до оповідань, прослідковано зв'язок тексту та візуальних образів. Проаналізовано особливості композиційних і стилістичних вирішень цих книжкових ілюстрацій. Формально-стилістичне дослідження ілюстрацій показує превалювання плавного тонкого контуру для вирішення обрисів персонажів. Прямокутні площини й силуети автор використовує для увиразнення постатей героїв та створення композиційного центру зображення. Митець часто використовує прийом позитивного або негативного силуету, що увиразнює цілісність загальної композиції творів. Темні вертикальні смуги присутні майже у кожній ілюстрації видання й стають візуальною домінантою, довкола якої вибудовуються світлі або темні силуети персонажів. Наявність великого вільного простору на сторінці довкола героїв підкреслює мінімалістичність графічної мови митця. Загалом персонажі ілюстрацій виконані з винятково високим рівнем естетизму ліній, а змодельовані митцем різні образи мають глибокий психологічний підтекст та безпосередній зв'язок з основними подіями оповідань.

Ключові слова: творчість М. Левицького, образотворче мистецтво, графіка, мистецтво діаспори, книжкова ілюстрація, композиція.

Iryna DUNDIAK,

orcid.org/0000-0002-8175-479X

Doctor of Art History, Professor;

Professor at the Department of Design and Theory of Art

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) iryna.dundiak@cnu.edu.ua

Lesia SEMCHUK,

orcid.org/0000-0002-3209-3585

Candidate of Art History, Associate Professor;

Associate Professor at the Design and Theory of Art

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) lesia.semchuk@cnu.edu.ua

COMPOSITIONAL FEATURES OF MYRON LEVYTSKYI'S GRAPHICS: A CASE STUDY OF ILLUSTRATIONS FOR THE BOOK "LIKHTARI"

The work of this prominent artist of the Ukrainian diaspora has become widely accessible to Ukrainian art history only within the last three decades. Throughout his life, M. Levytsky created several hundred paintings, developed design concepts for churches in Canada and Australia, and illustrated and designed over three hundred books. This study reveals specific aspects of the artist's life and creative path, tracing the key milestones of his biography related to the development of his graphic mastery within the context of his artistic legacy. Overall, M. Levytsky's contribution to applied graphics is exceptionally vast and multifaceted. The article analyzes the compositional features of the master's lesser-known graphic works in the field of illustration. The research complements other studies on M. Levytsky's graphic heritage by partially addressing the stylistic affinity between the artist's works and those of graphic artists in Ukraine at that time. The authors analyze the illustrations for autobiographical stories in the collection "Likhtari" (Lanterns). An assessment of the compositional features of the general structure of the story illustrations is provided, and the connection between the text and visual images is traced. The specific compositional and stylistic solutions of these book illustrations are analyzed. Formal and stylistic research of the illustrations shows a prevalence of smooth, thin contours in defining character outlines. The author utilizes rectangular planes and silhouettes to emphasize the figures of the protagonists and create a compositional center. The artist frequently employs the technique of positive or negative silhouettes, which enhances the integrity of the overall composition. Dark vertical stripes are present in almost every illustration of the edition, serving as a visual dominant around which light or dark silhouettes of characters are constructed. The presence of significant negative space on the page around the figures highlights the minimalism of the artist's graphic language. In general, the characters in the illustrations are rendered with an exceptionally high level of linear aestheticism, while the various images modeled by the artist carry a deep psychological subtext and a direct connection to the key events of the stories.

Key words: M. Levytsky's creativity, fine arts, graphics, diaspora art, book illustration, composition.

Постановка проблеми. Мистецтво української діаспори останні десятиліття є об'єктом дослідження багатьох мистецтвознавців. Постать Мирона Левицького особливо виділяється серед українських митців з-за океану другої половини ХХ ст., адже його особа поєднувала живописця, графіка, редактора, журналіста, літератора, есеїста, організатора діаспорного мистецького життя. Впродовж п'ятдесяти років творчої діяльності Левицький виконав ілюстрації та оформив понад триста книжок, створив кілька сотень живописних творів, розробив концепції оформлення церков в Канаді та Австралії тощо. Його творчість загалом доволі докладно висвітлена у дослідженнях в різних її аспектах, але все ж більш відомою за публікаціями є його живописна спадщина. Графічні твори, які він виконував впродовж життя, – здебільшого прикладна графіка. Однак до сьогодні детального аналізу всіх його ілюстрацій до книг

немає. В українському мистецтвознавстві не введено в науковий простір ілюстрації М. Левицького до збірки оповідань «Ліхтарі» де він виступає не лише як художник, а й як письменник. Також не в повній мірі проведено паралелі між графікою М. Левицького та творчими експериментами українських митців-графіків як працювали у той самий час, тому детальний розгляд цих аспектів вважаємо важливим та актуальним.

Аналіз досліджень. Попри наявність досліджень цього видатного митця в українському мистецтвознавстві, графічний спадок вивчений недостатньо. Більшість праць про життєвий шлях М. Левицького є публіцистичного характеру і фактично більшість з них є довільним переказом тексту альбому Д. Даревич «Мирон Левицький» (Даревич, 1985) у якому авторка робить спроби аналізу творчості майстра. Окремі важливі факти з життя митця можна отримати у статтях С. Кузь-

менко (Кузьменко, 1994), Д. Воробкало (Воробкало, 2016). Зрозуміти загальні тенденції розвитку різних жанрів образотворчого мистецтва української діаспори та М. Левицького дають змогу монографічні дослідження Г. Новоженець (Новоженець, 2015). Аналіз графічної спадщини художника робить Я. Турчиняк у декількох статтях. Дослідниця з'ясовує естетичні константи книжкової графіки (Турчиняк, 2019), також на семантичних особливостях графіки (Турчиняк, 2023).

Мета статті. Відповідно до сказаного вище, метою розвідки є увиразнення мистецького універсалізму М. Левицького в прикладній графіці, виділення ключових композиційних прийомів та засобів виразності його книжкової ілюстрації застосованих у виданні «Ліхтарі». Завданням роботи є розкриття аспектів життєвого та творчого шляху в контексті графічного спадку митця, аналіз композиційних особливостей маловідомих графічних творів майстра в сфері ілюстрації.

Виклад основного матеріалу. Творчість Мирона Левицького (1913–1993) з кожним роком стає для українського мистецтва більш значущою, адже яскраво віддзеркалює віхи мистецького життя діаспори в такий мінливий, складний та цікавий період – від завершальної стадії модернізму у 30-их рр. до 80-их рр, коли вже остаточно вибудувалася світова естетика постмодернізму.

На становлення М. Левицького як живописця та графіка вплинула, найперше, мистецька школа О. Новаківського, навчання в Академія мистецтв у Кракові, де студіював два роки мистецтво графіки під керівництвом польського художника, графіка та скульптора, професора В. Скочиліса. Повернення митця з Кракова до Львова у 1935 р. було також закономірним, адже кінець XIX – початок XX ст. був періодом формування національної своєрідності західноукраїнського образотворчого мистецтва. Львів у 20–30-ті рр. був майже безальтернативним центром мистецького життя для українських митців та рідним містом художника.

Здобутий фах графіка став підставою для праці над ілюстраціями українських книжок у видавництві «Батьківщина», оформленням видання І. Тиктора, з яким співпрацював і пізніше на еміграції. Я. Турчиняк з приводу графічних творів майстра зауважує наступне: «Феномен творчості М. Левицького полягає у нестандартному мисленні та орієнтації на проєвропейські традиції рафінованої пластичної форми, що, безумовно, є актуальними і в сучасному мистецтві. Розглядаючи стилістику праць М. Левицького, слід зазначити наступне: пряме джерело інспірації в його графіці трансформується у метафоричну форму;

композиція конструктивно виразна, чітко організована й площинна за взаємодією зображальних елементів та ексклюзивної шрифтової гарнітури» (Турчиняк, 2019: 260).

Першою вагомою творчою працею стали ілюстрації до двотомника «Енеїда» І. Котляревського, зауважимо принагідно, що до ілюстрацій «Енеїди» він повернеться ще раз вже на чужині в трошки іншому форматі. У ілюстраціях до «Енеїди» художник вибудовує всі елементи сюжету класичними штрихами по формі, тому темні площини фігур не мають чіткої означених силуетів. Роботи наповнені фольклоризованими персонажами, манера представлення їх доволі реалістична. Як приклади можемо назвати ілюстрацію «Богині в гніві також баби». В той же час у сюжеті «Так наш Еней тут управлявся» можемо відслідкувати рефлексії художника з приводу історичних подій тогочасної України в головних уборах героїв сюжету: Еней в мазепинці, а його противник в будьонівці. За спостереженням Я. Турчиняк: «У графічних творах М. Левицького є безліч дотичностей до багатовікових мистецьких традицій, творчості українських митців, представників сецесії та символізму, раннього західноєвропейського модернізму; його цікавили питання популяризації української культури, інтелектуальні інвестиції у культурну спадщину освіти. Синтез стильових особливостей став чітким підґрунтям для творчого становлення М. Левицького» (Турчиняк, 2019: 256).

Митець під час німецької окупації Львова був мистецьким редактором «Українського видавництва», а також спробував себе на викладацькій ниві у Художньо-промисловій школі. Власне на відділі графіки цього навчального закладу з ним поруч були Я. Гніздовський, В. Баляс, М. Бутович, Е. Козак та Г. Смольський. Більшість з цих митців згодом стануть, як і Левицький, емігрантами. У 1943 р., зважаючи на досвід видання журналу, М. Левицький став військовим кореспондентом дивізійної газети «До перемоги» 14-ї гренадерської дивізії зброї СС «Галичина», а потім на початку 1945 р. певний час перебуває у штабі генерала П. Шандрука. Ця діяльність унеможливорює повернення Левицького до Львова після війни. З Кракова він із першою дружиною поїхав до австрійського Інсбрука. На австрійській землі художник викладає та активно працює творчо як графік у станковій та прикладній графіці та навчав рисунку в українській гімназії. Однак післявоєнні європейські реалії не давали українським митцям гарантій абсолютної безпеки за кордоном. Г. Новоженець зауважує щодо умов перебування

в різних зонах відповідальності після кінця війни наступне: «Англії та американці ініціювали примусову депортацію українців біженців з «американської», «французької» та «англійської» зон до «радянської». Службовці НКВД «мали повноваження «виловлювати» втікачів по всій Європі й повертати їх у Радянський Союз, послугуючись при цьому допомогою адміністрації територій, окупованих західними союзниками», що в результаті автоматично передбачало заслання біженців до сталінських таборів» (Новоженець, 2015: 77). Тому минуле дивізійника та інші непрості обставини змушують митця у 1949 р. переїхати до Канади.

Новий етап у житті художника на канадській землі розпочався у Вінніпезі, де він за сприяння давнього приятеля влаштувався художнім редактором у видавництві, ілюструє книжки, редагує гумористичний журнал «Комар». Власне в цьому журналі продовжується співпраця з видавцем І. Тиктором. У «Комарі» М. Левицький публікувався під колективним псевдонімом «Порфирий Горотак» (Воробкало, 2016). З 1954 р. стає художнім редактором у видавництві І. Тиктора й оформляє низку обкладинок («Велика історія України», «Історія українського війська» та «Історія української культури»), ілюструє дитячий місячник «Мій приятель» (Воробкало, 2016). Тут зауважимо, що з початком третьої хвилі української еміграції (1950–1960) до Канади переважно прибувають не прості трудівники, як переважно під час першої та другої, а інтелектуали серед яких було багато прозаїків, художників, акторів та режисерів. Середина п'ятдесятих років стає для митця початком зламу «старої творчої манери», що синхронізується з його переїздом в Торонто, працею в кінопроєктах, а також пізнішим перебуванням у Парижі. Дослідниця творчості митців діаспори Г. Новоженець вважає, що у доробку митця міститься вдаль поєднання візантизму з кубізмом і експресіонізмом (Новоженець, 2015: 132). Ці риси відчитуються як у малярстві так і у графіці художника.

Важливе місце у спадщині з самого початку творчості М. Левицького посідає графіка, митець з перебігом часу в цьому виді образотворчого мистецтва довів лінію до максимально виразної досконалості, впізнаваної характерної стилізації образів, побудови композицій на спрощених формах та лініях. Завдяки цьому митцю вдалося підняти українську книжкову ілюстрацію та мистецтво оформлення українських книжок в Канаді на високий рівень. До його графічного спадку належать також і вишукані шрифтові композиції. Його еклібриси, книжкова графіка часто сповнені фольклорної ек-

спресивності, однак митець зосереджується й на психологічній характеристиці персонажа.

Графічна спадщина митця досліджена доволі ретельно, однак більшість мистецтвознавців при вивченні його творів не аналізують одну з останніх робіт у галузі книжкової графіки – збірку «Ліхтарі». Вона є прикладом творчого універсалізму митця, її видали у 1982 р., а Левицький виступає тут у двох іпостасях: письменник і художник. Літературний талант завжди йшов поруч його видатних художніх здібностей. Це виливається впродовж його діяльності й у організацію мистецького журналу, у працю у військовій прес службі, написанні мистецтвознавчих статей тощо.

Книга оповідань «Ліхтарі» написана Л. Левицьким вже на схилі літ, тоді, коли він вже досягнув багато вершин у творчості, здобув визнання, мав багато подорожей світом. Однак туга за недосяжною й окупованою Батьківщиною не залишає його, тому вилилася у збірці невеликих оповідань. Мова йде у текстах про його дитячі та юнацькі міжвоєнні спогади про Львів. Від імені підлітка, тобто себе, він розповідає історії свого дорослішання. Щемкі та ліричні описи Личаківського району, де жив художник, межують з розповідями про його родину, шкільні пригоди, витівки з друзями, перший сексуальний досвід тощо. Оповідання насичені точними та цікавими подробицями тогочасного побуту, специфічними назвами предметів, які використовувалися у той час.

Назва «Ліхтарі» є радше об'єднувальною, адже у багатьох оповіданнях ліхтарі стають окремими персонажами, учасниками сюжету, отримують імена або ж просто доповнюють опис ландшафту. Якщо подивитися більш узагальнено на тексти, то можна говорити про те, що світло ліхтарів з вулиць львівського середмістя немов підсвічує та підсилює ностальгію митця за Львовом, дитинством, юністю та за Україною. Ліхтарі стають узагальненим образом, їх світло немов огортає читача й переносить у світ спогадів митця.

Щодо мистецького оформлення видання, то відзначимо ще раз, що графічні ілюстрації виконані самим художником. Книга видана 1982 р. у Канаді, у видавництві об'єднання Українських Письменників «Слово», налічує 107 сторінок. На тканинній обкладинці тисненням нанесено напис назви книги «Ліхтарі». Назва написана у три рядки, тому там використано типографічний прийом модифікації літер та переходу їх одна одну. На авантитулі книги розташовано графічний начерковий автопортрет художника та автограф.

Кожне оповідання супроводжується однією ілюстрацією на одну сторінку. Звичайно, що

митець намагається у цих графічних творах відобразити квінтесенцію сюжету оповіді. Стилiстично вони виконані у одному ключі, де Левицький вже використовує засади своєї авторської зрілої манери. Тому в ілюстраціях до оповідань «Білий ведмедик», «Поліно», «Дві зарази», «Рікі-Тікі-Таві», «Віктор Гюго винуватий» великі площини чорного змережені тонкою пластичною лінією, яка творить більшість білих різноманітних силуетів образів героїв текстів.

Так, до прикладу, перше оповідання «Білий ведмедик» розповідає про мрію хлопчика – білого ведмедя-іграшку. Він щодня, йдучи зі школи, розглядає його у вітрині й розмовляє з ним, але його згодом купляє неприємний тип у чорному пальті. Цей момент й відтворює художник за допомогою трьох образів, які розміщує на двох статичних вертикальних чорних смугах. Права смуга є фактично силуетом пана, який купив іграшку. Як контрформа на цьому фоні вміщено білий силует півфігури хлопчика з ранцем та морському береті. Ліва темна смуга фокусує увагу на самій білій іграшці – заповітній мрії та уявному другу головного героя оповідання. Обличчя хлопця переповнене хвилюванням, хоч образи окреслені лаконічним чіткими силуетами й деталі пропрацьовано декількома тонкими плавними лініями. Це робить цю статичну ілюстрацію максимально зрозумілою та, водночас, простою й розповідною.

Натомість динаміка переважає у зображеннях ілюстрації до оповідання «Рікі-Тікі-Таві». Сама оповідь має надзвичайно активну кульмінацію. Тут йдеться про те, що хлопчика та його сестру переслідує місцевий розбишак й постійно дошкуляє їм. Але юнак набрався мужності та потренувався у прийомах самозахисту для того, щоб захистити себе й старшу сестру від хуліган-сусіда. Художник візуалізує сам момент бійки, яка відбувається на вулиці. Дві перпендикулярні темні площини творять силует будинку та тротуару. Постаті хлопців переплетені в момент поєдинку в складну сув'язь силуетів, причому хуліган зображений у момент, коли його повалили на землю. Додатково художник надає йому негативного відтінку через виключно чорний силует. Силует мужнього оборонця сестри промальовано біло-чорними пластичними площинами, а динаміка простору довкола підсилена білими трикутниками на чорній вертикальній площині. Дуже ніжними, витонченими та делікатними обрисами вирішено силует дівчини позаду. Вона плескає у долоні й вигукує кіплінгове переможне «Рікі-Тікі-Таві».

Якщо говорити про спорідненість у вирішенні ілюстрацій Левицького з митцями України,

то одразу для порівняння виринають образи ліногравюр до багатьох книг С. Адамовича. Їх об'єднує акцентована умовність силуетів, контрастність зіткнення білих та чорних площин. Як і у шедевральних ілюстраціях Адамовича до книги «Земля» О. Кобилянської, М. Левицький працює масивним темним силуетом, не боїться залишати багато незаповненого простору довкола головного зображення. Образи героїв він, на відміну від Адамовича, вирішує більш стилізовано. Прості, однак вишукані, силуети постатей нерідко кадруються автором, він сміливо відсікає несуттєве.

Особливо подібні композиційні прийоми можна прослідкувати у наступних ілюстраціях авторів. Одна з ілюстрацій Адамовича «Сіяч» у виданні «Земля» має широку чорну смугу, яка розташована вертикально вздовж всього формату і служить основою для створення світлого силуету постаті сіяча. Аналогічно за таким же композиційним принципом вирішено й ілюстрацію Левицького до оповідання «Поліно». Митець все ж змінює масштаб та ракурс зображення, герой більш приближений до глядача. За змістом оповідання власне важкий процес несіння великого поліна хлопчиком, щоб допомогти батькам опалити холодне помешкання, є його основою. Ритмічні повтори тонких ліній творять сюжетні доповнення (опади снігу, снігові кучугури, фактуру дерева тощо). Фізичну напругу фігури хлопця також підсилено діагональним ритмом ліній. Загалом персонажі ілюстрацій виконані максимально лаконічно, з винятковим рівнем естетизму ліній, що дозволяє моделювати різні образи з психологічно глибоким підтекстом.

Висновки. Ілюстрації до автобіографічних оповідань митця в книзі «Ліхтарі» проаналізовано вперше в українському мистецтвознавстві. Стаття розкриває не лише аспекти змісту самої книги, оформлення її конструктивних елементів, а детально розглядає особливості образної композиції цих ілюстрацій. Авторами виділено ключові композиційні прийоми та засоби виразності книжкової ілюстрації М. Левицького, які застосованих у виданні «Ліхтарі». Формально-стилістичний аналіз цих ілюстрацій дає можливість констатувати наступне: превалює використання плавного контуру для вирішення обрисів персонажів та використання темної плями для увиразнення їх постатей; митець часто залучає прийом позитивного або негативного силуету, що увиразнює цілісність композиції в центрі сторінки; темні вертикальні смуги присутні майже у кожній ілюстрації видання й стають основою довкола якої вибудовуються світлі або темні силуети персонажів;

залучення великого вільного простору довкола героїв підкреслює мінімалістичність графічної мови митця. Заторкнуто питання стилістичної спорідненості творів М. Левицького та вітчизняного українського мистецтва, показано наявність численних подібних рис між митцем з Канади та

графіками в Радянській Україні, зокрема прослідковано подібність композиційно-стилістичних прийомів з графіком С. Адамовичем. Аналіз ілюстрацій художника до власних автобіографічних оповідань у збірці «Ліхтарі» підтверджує загальний універсалізм творчості М. Левицького.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воробкало Д. «Ми і Світ» Мирона Левицького. *Збруч*. 2016. URL: <https://zbruc.eu/node/59658> (дата звернення: 19.09.2025).
2. Даревич Д. Мирон Левицький. Торонто, 1985. 128 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/22909/file.pdf> (дата звернення: 10.09.2025).
3. Кузьменко С. Мистець Мирон Левицький (у першу річницю відходу у вічність). *Свобода*. 1994. № 231. С. 2.
4. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів, 2015. 280 с.
5. Турчиняк Я. Культурно-естетичні константи книжкової графіки Мирона Левицького 1960-х – 1990-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. 39. С. 252–264.
6. Турчиняк Я. Творчість Мирона Левицького за період 1950–1970 рр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61, т. 3. С. 69–75.

REFERENCES

1. Vorobkalo D. (2016) «My i Svit» Myrona Levytskoho [«We and the World» by Myron Levytsky] Zbruch. [in Ukrainian]. URL: <https://zbruc.eu/node/59658> (data zvernennia: 19.09.2025).
2. Darevych D. (1985) Myron Levytskyi [Myron Levytsky]. Toronto. 128. [in Ukrainian]. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/22909/file.pdf> (data zvernennia: 10.09.2025).
3. Kuzmenko S. (1994) Mystets Myron Levytskyi (u pershu richnytsiu vidkhodu u vichnist) [Artist Myron Levytsky (on the first anniversary of his passing)]. Svoboda. 231. 2. [in Ukrainian].
4. Novozhenets H. (2015) Obrazotvorche mystetstvo ukrainskoi diaspori 1940–1970 rokiv: polivariantnist khudozhnoho dosvidu [Visual Arts of the Ukrainian Diaspora in 1940–1970s: The Multivariance of Artistic Experience]. Lviv. 280. [in Ukrainian].
5. Turchyniak Ya. (2019) Kulturno-estetychni konstanty knyzhkovoï hrafiky Myrona Levytskoho 1960-kh – 1990-kh rr. [Cultural and Aesthetic Constants of Myron Levytskyi's Book Graphics of the 1960s–1990s]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. 39. 252–264. [in Ukrainian].
6. Turchyniak Ya. (2023) Tvorchist Myrona Levytskoho za period 1950–1970 rr. [The creative work of Myron Levytskyi during the period of 1950–1970]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 61 (3). 69–75. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Іван ЄРГІЄВ,

orcid.org/0000-0001-8623-2010

народний артист України, доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) *yergiyev.akk@gmail.com*

«РАНКОВА МУЗИКА» Є. СТАНКОВИЧА (ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПОГЛЯД)

У статті досліджується камерно-баянний твір «Ранкова музика» видатного українського композитора Євгена Станковича. Унікальний опус написаний на замовлення автора статті (першого виконавця), народжений в співтворчості видатного композитора із світовим ім'ям та виконавця-новатора – фундатора мистецтва українського-модерн-баяна, одержимого ідеєю камернізації свого інструменту. Цей синергійний мистецький феномен репрезентує глибинні національні, ментальні, міфологічні, духовні традиції і водночас новаторські підходи в оновленні музичної мови, трансформації академічних музичних жанрів на сучасному етапі новітньої історії незалежної України, позначеному бурхливим розвитком українського баянного мистецтва із своїм неповторним «обличчям». Проблема полягає в нагальній необхідності системного вивчення унікальної національної виконавсько-композиторської творчості і, перш за все, самими баяністами-музикознавцями заради виявлення її аксіологічного виміру і популяризації у світовому культурно-мистецькому просторі. Мета статті – довести доцільність та ефективність застосування виконавсько-музикознавчого підходу до аналізу музичного твору виконавця-художника як комплексного, творчо-інтелектуального, інтонаційно-вербального – когнітивного пізнання-осягання мистецького артефакту – художньо-екзистенційної інтерпретації на прикладі творчості Є. Станковича. Методологія інтердисциплінарного дослідження обумовлена обраною темою і метою статті та передбачає використання філософського, теоретичного, аналітичного, історико-генетичного, компаративного, рефлексивного, герменевтичного, жанрово-стильового методів, а також етимологічного, естетико-культурологічного, інтенціонального, психологічного та контекстуального підходів. Логічним висновком дослідження є твердження про ефективність виконавсько-музикознавчого підходу до аналізу музичних творів, а також вагомість концептуальної універсальної творчості виконавця-митця, яке сприяє утвердженню українського музичного мистецтва на світовому рівні.

Ключові слова: виконавсько-музикознавча інтерпретація, виконавець-новатор, камерно-баянна творчість, музичний твір, «Ранкова музика», творча особистість, Євген Станкович.

Ivan IERGIIEV,

orcid.org/0000-0001-8623-2010

People's Artist of Ukraine, Doctor of Art History, Professor,
Professor at the Department of Folk Instruments
Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova
(Odesa, Ukraine) *yergiyev.akk@gmail.com*

“MORNING MUSIC” BY E. STANKOVYCH (PERFORMING-MUSICOLOGICAL VIEW)

The article explores the chamber bayan work «Morning Music» by the prominent Ukrainian composer Yevhen Stankovych. This unique opus was written at the request of the author of this article (the first performer) and was born from the collaboration between a world-renowned composer and a pioneering performer – the founder of the Ukrainian modern bayan art, possessed by the idea of chamberization of his instrument. This synergistic artistic phenomenon represents profound national, mental, mythological and spiritual traditions, while simultaneously showcasing innovative approaches to the renewal of musical language and the transformation of academic musical genres during the contemporary history of independent Ukraine, a period marked by the vibrant development of Ukrainian bayan art with its own distinct «identity». The core problem lies in the urgent need for a systematic study of unique national performer-composer creativity, primarily by bayanists-musicologists themselves, to identify its axiological dimension and promote it within the global cultural and artistic space. The aim of the work is to demonstrate the feasibility and effectiveness of applying a performance-musicological approach to the analysis of a performer-artist's musical work as a comprehensive, creative-intellectual, intonational-verbal – cognitive process of perceiving and comprehending an artistic artifact – artistic-existential interpretation, based on the oeuvre of Y. Stankovych. The interdisciplinary research methodology is determined by the chosen topic and objective and

envisages the use of philosophical, theoretical, analytical, historical-genetic, comparative, reflexive, hermeneutic, and genre-stylistic methods, as well as etymological, aesthetic-culturological, intentional, psychological, and contextual approaches. The logical conclusion of the research is the assertion of the effectiveness of the performance-musicological approach to analyzing musical works, as well as the significance of the conceptual, universal creativity of the performer-artist, which facilitates the promotion of Ukrainian musical art on a global level.

Key words: *chamber bayan creativity, creative personality, «Morning music», musical work, performance-musicological interpretation, pioneering performer, Yevhen Stankovych.*

Постановка проблеми. В часи лихоліття для кожного народу (тим більш під час війни для українців), приходить переусвідомлення цінностей. Серед них окрім головних – життя кожної людини, державності на ці «важелі» кладеться національна самоідентичність, яка неможлива без високодуховної національної культури та мистецтва, без лідерів нації – творців геніїв світового рівня, синів свого народу.

Серед них – Євген Федорович Станкович – видатний український композитор сучасності. Творча масштабна особистість композитора за загальним визнанням є знаковою для України, українського народу, української та світової культури, яку разом з його творчістю конче потрібно вивчати, заради досягання національного культурного коду виживання.

Цей факт одностайно визнає музична критика світу. Можна сміливо стверджувати, що маестро Є. Станковичу заслужено поталанило: він став відомим широкому колу шанувальників академічної музики за життя.

Особливо цінним у вивченні творчості знакових постатей виявляється саме виконавсько-музикознавчий підхід.

Аналіз досліджень. Музикознавці не оминули увагою творчість Метра ще у молодому віці, тобто від самого початку взялися за нього дуже міцно. Прикладом можуть слугувати роботи Т. Дугіної (1994), С. Лісецького (1987), А. Луніної (2012), ін. Це і біографічні творчі «портрети», і аналітика його індивідуального композиторського стилю, і аналіз окремих аспектів його творчості, зокрема виразових засобів (наприклад, *гармонії*), вивчення жанрової палітри і *мовної* специфіки, цілісний аналіз окремих творів, і т. ін.

Примітно, що останнім часом українське музикознавство позначено зміщенням акцентів з загального об'єктного на *індивідуальне суб'єктне*, тобто вектором особистісного. Більш того, загальноновизнаним є судження про те, що *феномен творчої особистості* є «одним з засадничих у сучасному гуманітарному знанні» (Хорошавіна, 2017: 5).

Однак вивчення творчості саме митця-сучасника має як свої переваги (зокрема особисте спілкування, творче співробітництво, чим я до речі й займався), так і певні складнощі, зокрема

спроби якихось *остаточних* стильових визначень. Вивчення особистостей, які, як то кажуть, творять, пишуть історію – історію культури, мистецтва, – потребує специфічних підходів.

І оскільки мова йде про планетарний рівень особистості митця, масштаб його творчості, то вочевидь це має відповідати певним світоглядним, етичним, естетичним, оціночним критеріям, таким, що мають неперехідне значення.

Це, зокрема, і діалектична взаємодія певних протилежностей в «роботі» саме художньої свідомості митця, обумовленої його «образом світу»: абстрактно-філософського та екзистенціального, особистого макрокосмічного і планетарно космічного (трансцендентного), загально-людського і особистісно-егоїстичного, космополітичного та національно-ідентичного, власного часу і Часу Всесвіту, глибинно традиційного і актуально-сучасного, креативного.

Останнє розуміється як здатність породжувати щось *абсолютно* нове – стильові артефакти, несхожі на ті, що були раніше. А це означає вміння сказати про Вічне новою музичною мовою.

Мета статті – довести доцільність та ефективність застосування виконавсько-музикознавчого підходу до аналізу музичного твору виконавця-художника як комплексного, творчо-інтелектуального, інтонаційно-вербального – когнітивного пізнання-осагання мистецького артефакту – художньо-екзистенційної інтерпретації на прикладі творчості Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу. Пройшовши в молодому віці авангардне «загартування» (60–ті роки минулого століття, «київський авангард»), Є. Станкович в подальшому пішов своїм самобутнім творчим шляхом. Навіть у 90–ті роки минулого століття і вже на початку XXI-ого, коли постмодерні хвилі так званої «нової» музики хлинули в музичний простір України, Станкович виявився здатним, говорячи словами А. Луніної (і я з нею повністю погоджуюся), «не пережовувати другосортну авангардну жуйку, не культивувати поставангардну схоластику, не кидатися в крайнощі *неостилів* минулого, він відтворює основні ідеї свого часу» (Луніна, 2012 : 44).

Цікавий факт. За початковою освітою Є. Станкович – баяніст. С. Лісецький у своїй книзі опи-

сує цю біографічну сторінку наступним чином: «Батько композитора, Федір Іванович, учитель математики, ентузіаст хорового співу, помітив гарний музичний слух Євгена і віддав його до щойно створеного у Сваляві філіалу Мукачівської дитячої музичної школи (Західна Україна, Закарпаття! – І. Є.). Хлопцеві на той час виповнилося 10 років, і педагоги запропонували йому вчитися грі на баяні...» (Лісецький, 1987 : 6).

Автор статті як професійний виконавець-баяніст в п'ятнадцятирічному віці записав у своєму щоденнику: „... щоб підняти баян до класичних академічних височин, для нього конче необхідний свій оригінальний репертуар серйозного, глибинного змісту..., та обов'язково з'єднувати його (тобто баян) у *камерних складах* з академічними інструментами симфонічного оркестру. Мрію обіймати баяном *усю земну кулю!*» (Єргієв, 2008: 8).

І ось ця ідея автора статті на кшталт Платонівського світу ідей, але на відміну від його (Платонівської), наприклад, «ідеальної держави» – своєрідної *трансценденталії (утопоса)*, я вважав «ідеальний баян», тобто інструмент, рівний за статусом і художніми виражальними можливостями з іншими академічними музичними інструментами, цілком реальною річчю.

Фактично йшлося про *ідею камернізації* баяна, шлях до якої пролягав через замовлення оригінальних творів провідним композиторам світу, і, в першу чергу, українським композиторам-симфоністам¹. Це було *el ipso* (фактично) заявлене творче кредо максималіста, і мабуть не випадково я звернувся саме до Митця планетарного масштабу.

Твір «Ранкова музика» для скрипки та баяна, написаний Є. Станковичем на замовлення автора статті у 2006 році, є *новаторським* стильовим артефактом в українській баянній камерній музиці (перший баянно-камерний опус в «портфелі» композитора²) і водночас – маловідомою широкому загалу сторінкою його творчості. Це програмний цикл, що складається з чотирьох частин: I ч. – «Ранішня роса», II ч. – «Легенький вітерець», III ч. «Схід Сонця» і IV ч. – «Постлюдія» («Початок дня»).

До аналізу твору було залучено інтерв'ю з самим композитором. Євгену Федоровичу авто-

ром статті було задано декілька кільк питань, серед яких перше: «Як Ви визначали в свій час ідею твору «Ранкова музика», що Вас надихнуло окрім мого замовлення?». Відповідь композитора: «Життя надихнуло, один прекрасний ранок...».

Отже, твір «**Ранкова музика**» Є. Станковича – це музика життя, гармонії людини і природи, *космосу* (з грецького фактично це «*світ*»). Відомо, що грецький філософ-ідеаліст Платон вбачав в подібній гармонії можливий шлях до досконалої держави за умови, якщо людина буде орієнтуватися на Світ як втілення порядку і гармонії, а екзистенціаліст А. Камю, описуючи краєвиди Орані в Алжирі (на своїй батьківщині) під час заходу сонця, знаходив в цій гармонії сенс життя, шлях людини (і особливо митця) до зміцнення духу в боротьбі з мечем, порівнюючи перемогу мигдалю, який квітне в Долині консулів та перемагає в суворому лютому під дощами і вітром з моря.

Щоб надалі був зрозумілий хід міркувань, дозволю висловити свій концептуальний погляд на існуючу релігійну колізію в Україні, тобто висунути гіпотезу про її існування, що на генетичному рівні впливає на самосвідомість українського суспільства, постійно загострює «тектонічні» суспільні катаклізми.

Загально-статистичний та власний теологічний аналіз автора, особисті спостереження в церквах під час служб наводять на думку, що релігійність у певної (пострадянської) кількості сучасних українських віруючих має вельми умовний, атрибутивний характер. Тим не менш зазначу, що значна частина дорослого населення України здійснювала обряд хрещення, тобто формально є християнами.

Але видатний філософ-теолог С. Кьєркегор вбачав велику різницю між справжнім християнином за духом і тим, в кого є лише свідоцтво про хрещення у віці немовляти, вбачаючи в цьому різновид *хрещеного язичництва*.

На моє глибоке переконання, *язичництво* в Україні, незважаючи на «вакцинацію» древніх слов'ян християнством (запозиченою релігією) на державному (не на ментальному рівні) Володимиром Святославовичем, що викликало, до речі, ярий супротив народу, не тільки не «вилікувалося» (нікуди не поділося), а навпаки набуло трансформованого існування у масовій свідомості подекуди в химерних квазі-християнських формах, що спостерігається у збереженні обрядовості українського фольклору, родинно-побутовій звичаєвості, народних традиціях, які ми можемо наочно споглядати й сьогодні.

Переконливий приклад знаходимо в драмі-феєрії «Лісова пісня» Л. Українки, коли один з героїв

¹ Зазначу, що в системі музичної освіти баян за радянські часи поєднувався в ансамблях та оркестрах виключно з народними інструментами України.

² В моєму інтерв'ю з композитором на одне з запитань: «Чи є у Вашому доробку ще якісь твори для баяна?» автор відповів: «Як не дивно, але більше творів для баяна в мене немає, хоча баян був мій перший музичний інструмент».

дядько Лев говорить: «Я, небоже, знаю, як з чим і коло чого обійтися: де хрест покласти, де осіку вбити, де просто тричі плюнути, та й годі» (Українка, 1970 : 132).

Це своєрідне підтвердження «органічного поєднання в одній свідомості християнства та язичництва, що притаманне душі народу та говорить про живучість древніх архетипів» (Ярош, 1999 : 166).

Символіка язичництва знаходить своє підтвердження й в культовому творі М. Леонтовича «Щедрик».

Але парадокс полягає в тому, що дана колізія аж ніяк не зашкоджує художній фантазії, творчості митця, а, навпаки, – сильніше збуджує.

Повертаючись безпосередньо до предмету вивчення – твору «Ранкова музика» Є. Станковича, зазначу, що програмність твору, втілена в назвах частин, при інтенціональному і контекстуальному підходах викликає певні асоціації та аналогії з природними стихіями: води, вітру, сонця, з відповідними язичницькими богами. Л. Ярош, вивчаючи метафізику національного світогляду, влучно зауважує, що «древня натурфілософська мова чотирьох стихій – це не просто класифікація всіх явищ буття в групи: земля, вода, повітря, вогонь. Це одночасно і символи, і поетичні образи, що виражають той чи інший стан душі, її сприйняття реальності» (Ярош, 1999 : 166).

Отже частина перша твору – «Ранішня роса» (ранішня – тобто ранкова). Звісно, роса розглядається автором не просто і не стільки як, власне, природне явище, а як символ – пролегомен одного дня з життя людини, а можливо й всього життєвого шляху. «Роса» тут – це символ свіжості, юності, ранішньої пори життя природи і людини, яка є досить швидкоплинною, а й іноді ефемерною та ілюзійною.

Саме міфологема *ефемерності* (можна уточнюючи добирати такі синонімічні ремарки, як: оманливість, примарність, нереальність) домінують в звуковій «атмосфері» не тільки I-ої частини, але й у високій поезії всього твору. В той же час потрібно розуміти, що авторське звернення до міфо-поетичних традицій творчості змушує збагнути, що все природне, небесне й є високим, священним.

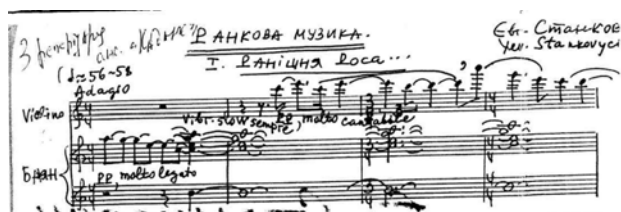
Автор знаходить численні композиторські засоби для втілення *ідей* твору, а саме – єдності Людини і Природи, краси життя, його невмирущої цінності, але в той же час й мінливості, швидкоплинності, незмінної надії на щасливе продовження і максимальне подовження.

Як відомо, необхідною умовою герменевтич-

ного розуміння слід вважати представленість підлягаючого тлумаченню або інтерпретації мистецького артефакту (музики, поезії, літератури) у вигляді письмового тексту. Навіть перший погляд на партитуру твору дає можливість переконатися, що всі атрибути академічної музичної традиції в наявності: *тональність*, *метр* (тактові риси), головний носій смислу – *мелодія* (мелодизм).

Твір починається «голосом» баяна на світанку (в язичницькій міфології Мерцана – Зоря-Зорениця – це богиня зорі) арпеджовано-педалізованим великим мажорним *нонакордом*, який забарвлюється сонористичним ефектом баянного *slow vibrato*. Треба зазначити, що в момент замовлення твору автором статті була запропонована композитору своєрідна таблиця-схема специфічних новітніх тембро-сонорних баянно-акордеонних засобів художньої виразності, що включала також і мої авторські інсайти-винаходи в якості пропозицій³.

Приклад 1



Враження переливчастості, мінливості, гри світла в дрібних росинках створюється завдяки ефекту «сковзаючої» гармонії в арпеджованих фактурних комплексах баяна.

Мелодія скрипки прагне вгору, все вище й вище, ніби випаровуючись в повітряний простір. І тільки в самому кінці частини партія скрипки змиряючись спадає униз і сягає самого нижчого скрипкового *g* малої октави (діапазон зльоту і падіння більше за три октави).

Як і кожне природне явище, роса (вода) проходить своє циклічне життя від зародження до сплеску кульмінації свого розвитку і згасання, даючи поштовх до перетворення в інше стихійне явище.

У визначенні стильових ознак твору заслуговують на увагу акордові рикошетні «здрогання-завмирання» баяна, які явно тяжіють у своєму

³ Як це часто бувало і раніше в моїх співтворчих акціях з іншими авторами, такі специфічні оригінальні засоби виразності були не просто включені в твори, але й часто виступали певними стрижньовими смисловими утвореннями, навколо яких згодом автором нарощувалося художнє ціле як єдина мовна композиційна система.

фонічному забарвленні до джазової стилістики, створюючи ефект «озонової» свіжості повітряного простору.

Частина друга – «Легенький вітерець» (в язичницькій міфології Бог вітру – Стрибог, який, як вважалося в народі, мав силу над усім, що пов'язане з повітрям).

Композитор знаходить і використовує гранично прості, але ефективні засоби втілення «подихів» і поривів вітру: трелі, тремоло, віртуозні пасажі тридцять другими, що за умови відповідної майстерності гри, віртуозності з долученням виконавських засобів художньої виразності гри: агогіки, гнучкості мікродинаміки створюють імітацію цілком природного явища – вітру.

Тут неодмінно треба сказати й про *симфонізм* як знакову рису всієї спадщини Є.Станковича, коли, як зазначає А. Луніна, «симфонізовану архітектуру більшості своїх творів композитор вибудовує з короткого початкового мотиву, який у процесі розвитку розгалужується, змінює лики з досить широкою амплітудою емоційних змістів, обростає новими паралельними лініями, підголосками, кожен з яких транслює свій «сюжет», а головне – свій план у часі» (Луніна, 2012 : 44).

Аналізований твір не є виключенням. Композитор застосовує всі засоби з ім'ям «лейт»: *лейт-гармонії* (наприклад, початкові пасажі II-ої частини будуються на тих самих нонакордах, що і на початку твору, тільки в арпеджованих оберненнях); *лейтмотивність*, *лейттеми*, і все у наскрізному розвитку, що свідчить про камерно-симфонічні трансформації.

Невипадково В. Сільвестров відмічав надзвичайну широту симфонічного дихання музики Є. Станковича, зазначаючи при цьому, що така якість дуже рідко тепер трапляється після ери Б. Лятошинського.

Стихія сходу Сонця у третій частині готується «подихами» вітру майже з самого початку другої частини широкими розмашистими інтервальними ходами в партії лівої клавіатури баяна (тема Сонця).

Приклад 2 (13–14 тт.)



В третій частині вітер не згасає, а сонце – «Ярило» поступово пробивається крізь хмари і велично зростає в своєму яскравому світінні у вражаючій своєю міццю кульмінації на три *forte!!!* Скрипка грає розкладені акорди тридцять другими тривалостями по всіх чотирьох струнах. Воістину велична сила, яка дає життя всьому живому на Землі!

Частина четверта – заключна, має назву «Постлюдія».

Приклад 3



«Постлюдія» (пізньолатинське *postludium*, від «post-» («після») та «ludus» («гра») зокрема у католицькому богослужінні, – це органна п'єса, яка виконується після закінчення богослужіння. Дійсно, природа нібито пройшла всі цикли для підготовки дня, життя в ньому. В музиці всі лейт-гармонічні (подекуди «джазові»), лейт-тематичні набутки ніби промайнують в «пам'яті» людини як своєрідна рефлексія – «перемотування» сторінок власного життя, досвіду як «єдності пізнавальних здатностей людини, котрі допускають реалізацію...» (Самойленко, 2020 : 172) в процесі емоційно-ціннісного сприйняття природи та екзистенційної єдності з нею.

Однак у композитора «пост» – це тільки початок, це передбачення майбутнього. В назві частини є уточнення в дужках: «Початок дня». Тобто це як би кожний наступний людський життєвий виток починається на новому рівні свідомості – «самозростаючому логосі» (Самойленко, 2020 : 223], коли людина в черговий раз вигукує: «Все тільки починається!...».

Отже засвідчуємо програмність твору, яка є багатозначною. «Ранкова музика» – це та музика, яку людина, яка рано прокидається, хоче чути вранці, – музику Природи, музику Життя всього живого в світі, наповнюючись її енергією для творчості.

Не можна лишити поза дослідницькою увагою імпресіоністичні ознаки авторської сонористики і стилю твору. Незвичне темброве амплуа баяна – мовби звуковий міраж, а також і баянно-скрипковий колористичний «симбіоз» досягається дещо відмінними засобами від прямолінійних кластерно-шумових ефектів, притаманних

багатом баянним творам авангардного спрямування. За влучним зауваженням Т. Дугіної, композитор «оперує сонорно забарвленою гармонією / з частково диференційованим сприйманням тонів/ й особливо часто утворює *сонорні поля* <...>» (Дугіна, 1994 : 16).

У виконанні цього циклічного твору дуже важливим є досягнення художньої цілісності як втілення єдності Людини і Світу, що є відбиттям безперервності природної циклічності. Це, до речі, передбачено і самим композитором у принципі формотворення всієї композиції: всі частини переходять одна в одну *atassa*.

Світова прем'єра твору «Ранкова музика» Є. Станковича у виконанні лауреата міжнародних конкурсів дуету «КАДАНС» (О. Єргієва та І. Єргієв) відбулася 22 квітня 2006 року в рамках фестивалю «2 Дні і 2 Ночі нової музики» в Одесі.

Безумовно треба згадати про версію твору для скрипки та камерного оркестру у виконанні «Київської камерати», яка, що цікаво, з'явилася вже після баянного оригіналу.

Твір Є. Станковича яскраво свідчить про його особисті філософські, світоглядні підходи до власної композиторської творчості.

На моє прохання сказати декілька слів про свій стиль і стиль цього твору автор відповів наступним чином: «Стиль мають визначити музикознавці. Ви маєте право визначити Вашу особисту думку і бачення...», і додав: «ще краще зробіть це самі, Іван Дмитрович».

Отже, на моє переконання, стиль цього твору є своєрідним втіленням пост-неокласичного художнього методу, концепція якого викладена в моїй докторській дисертації⁴.

Відомо, що й сам композитор вважає, що сьогодні, на відміну від 60-их років, коли увага була прикута саме до музичної мови, настав час зближення гранично-протилежних напрямів, а полістилістика стала тотальною.

Твір «Ранкова музика» є своєрідним віддзеркаленням зрілого композиторського стилю Є. Станковича, що в єдиному синтезі (конгломераті) поєднує,

тяжючи до спрощення (у високому сенсі – геніальна простота та ясність), історичні універсальні стильові знахідки людства (язичницький символізм, імпресіонізм, архайку, архетиповість, джаз, ін.) на засадах симфонізму мислення.

Як тут не згадати один із ранніх творів композитора – фольк-оперу «Коли цвіте папороть», яку спіткала складна творча доля. Можна стверджувати, що *язичницький* символізм, архетиповість, генетична вкоріненість інтонаційного «словника» української нації, властиві його творам, і є саме тим міцним підґрунтям його стилю, що на духовному рівні несвідомого і визначає, ідентифікує його музику як самобутню українську. І це явище значно складніше, глибше, ніж поверхнєве наслідування, або клеймо неофольклоризму.

Секрет планетарності великих майстрів-композиторів, до яких беззаперечно належить Є. Ф. Станкович, полягає у вмінні втілити і донести до людства своєю творчістю вічні духовні цінності, які мають універсальні значення, власною неповторною музичною мовою шляхом їх екзистенційного особистісного переживання, проживання, в тому числі й власного досвіду в пошуках сенсів життя, спираючись на глибинні сакральні національні коди.

Така музика дає шанс і виконавцям духовно підійматися на вищі щаблі артистичної майстерності. І тоді фантастичні юнацькі мрії автора статті «обіймати баяном усю Земну кулю» починають здійснюватися!

Висновки. Виконавсько-музикознавча (художньо-екзистенційна) інтерпретація як синергійне творчо-інтелектуальне інтонаційно-вербальне когнітивне пізнання – *осагання-інтонування* музичного твору, в якій водночас поєднуються і виконавсько-інтерпретаційний, і музикологічний інтенціональний підходи, сприяє більш глибокому проникненню в іманентну сутність музики, ніж у випадку, коли музикознавство і виконавство дистанційовані один від одного, тобто виконавці не пишуть, а музикознавці не грають. В даному разі варіант діз'юнкції: «обидва одразу!», а не «або те, або те» є найкращим для пізнання іманентної сутності музики.

Доведено, що саме така концептуальна універсальна творчість виконавця-митця – завершення твору, творча співпраця з композитором в питаннях сонорних засобів виразності, фактури, прем'єрне виконання, виконавсько-музикознавчий аналіз-обґрунтування музичного змісту твору та його інтерпретологічний аналіз комплексно сприяють піднесенню і утвердженню українського музичного мистецтва на світовому рівні.

⁴ Суть цього творчого методу полягає «у запозиченні способів вираження альтернативних напрямків музики, у використанні синтезованих жанрово-стильових форм академічної і поза-академічної (альтернативної) музики, іноді еклектичних, які сприймалися в епоху постмодернізму як випадкові (хаотичні), трансформувалися в результаті деконструкції до сталих («класичних»), що має вплив на способи і форми існування мистецтва академічного інструментального виконавства» (Єргієв, 2016 : 348).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дугіна Т. Є. Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки /на прикладі симфонічних творів Є. Станковича/ : автореф... канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. К., 1994. 19 с.
2. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 453 с.
3. Єргієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду). Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової, 2022. Том 1 (№35), с. 94–105. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-8>.
4. Єргієв І. Д. Український модерн-баян – феномен світового мистецтва : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2008. 168 с.
5. Лісецький С. І. Євген Станкович. К.: Музична Україна, 1987. 64 с.
6. Луніна А. Є. Нова форматність музики Євгена Станковича, Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2012. № 4 (17). С. 43–54.
7. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Станкович Є. «Ранкова музика». Виконує дует «Каданс» у складі: нар. арт. України Іван Єргієв, засл. арт. України О. Єргієва. Запис з концерту в Києві 25.03.2018 р. Одеса. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T_ut_P_akqw&list=RDT_ut_P_akqw&start_radio=1 (дата звернення : 23.03.2026).
9. Українка Л. Лісова пісня. Драма-феєрія в 3-х діях // Том 2. Поеми, драматичні твори. Київ. Дніпро. 1970. 335 с.
10. Хорошавіна О. А. Творча особистість Уроша Дойчиновича у контексті сучасного гітарного мистецтва : автореф... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.
11. Ярош Л. О. До метафізики національного світогляду в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Праці семінару з герменевтики (Герменеус), вип. 1. Збірник наукових праць. Одеса. Принт майстр. 1999. С. 159–174.

REFERENCES

1. Duhina, T. Ye. (1994). Harmonichni aspekty suchasnoi kompozytorskoi tekhniki /na prykladi symfonichnykh tvoriv Ye. Stankovycha/ [Harmonic aspects of modern compositional technique /on the example of symphonic works by E. Stankovych/] : avtoref... kand. mystetstvozn. : 17.00.02 / Kyivska derzhavna konservatoriia im. P. I. Chaikovskoho, 19 s. [in Ukrainian].
2. Iergiev, I. D. (2016). Artystychnyi universum muzykanta-instrumentalysta kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The artistic universe of the musician-instrumentalist of the late 20th – early 21st centuries]: dys. ... dokt. mystetstvozn. 17.00.03 / Odeska nats. muz. akad. imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 453 s. [in Ukrainian].
3. Iergiev, I. D. (2022). Vkonavsko-muzykoznavcha interpretatsiya yak khudozhniiy fenomen suchasnoyi hermenevtyky (narys na osnovi analizu vlasnoho artystychno-muzykoznavchoho dosvidu) [Performance-musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics (an essay based on the analysis of one's own artistic-musicological experience)]. Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoyi. Volume 1 (№ 35). Pp. 94–105. [in Ukrainian].
4. Iergiev, I. D. (2008). Ukrainskyi modern-baian – fenomen svitovoho mystetstva : monohrafiia [Ukrainian modern bayan – a phenomenon of world art: monograph]. Odesa : Printing house. 168 s. [in Ukrainian].
5. Lisetskyi, S. I. (1987). Yevhen Stankovych [Yevhen Stankovych]. K.: Musical Ukraine. 64 s. [in Ukrainian].
6. Lunina, A. Ye. (2012). Nova formatnist muzyky Yevhena Stankovycha [New format of music by Yevhen Stankovych]. Chasopys nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: nauk. zhurn. K. № 4 (17). Pp. 43–54. [in Ukrainian].
7. Samoilenko, O. (2020). Psykholohiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii : monohrafiia [Psychology of Art: Modern Musicological Projections: monograph]. Odesa Publishing House «Helvetica». 236 s. [in Ukrainian].
8. Stankovych, Ye. «Rankova muzyka». Vykonuie duet «Kadans» u skladi: nar. art. Ukrainy Ivan Yerhiiev, zasl. art. Ukrainy O. Yerhiieva. Zapys z kontsertu v Kyrsi 25.03.2018 r. Odesa. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T_ut_P_akqw&list=RDT_ut_P_akqw&start_radio=1 (data zvernennia: 2026) [in Ukrainian].
9. Ukrainka, L. (1970)/ Lisova pisnia. Drama-feieriia v 3-kh diakh [Forest Song. Drama extravaganza in 3 acts]. Tom 2. Poemy, dramatychni tvory. Kyiv. Dnipro. 335 s. [in Ukrainian].
10. Khoroshavina, O. A. (2017). Tvorchia osobystist Urosha Doichynovycha u konteksti suchasnoho hitarnoho mystetstva [The creative personality of Urosh Doichynovych in the context of modern guitar art] : avtoref... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 / Odeska nats. muz. akad. imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 18 s. [in Ukrainian].
11. Iarosh, L. O. (1999). Do metafizyky natsionalnogo svitohliadu v «Lisovii pisni» Lesi Ukrainky. Pratsi seminaru z hermenevtyky (Hermeneus) [Toward the Metaphysics of the National Worldview in Lesya Ukrainka's «Forest Song». Proceedings of the Seminar on Hermeneutics (Hermeneus)]. Vyp. 1. Zbirnyk naukovykh prats. Odesa. Prynt maistr. Pp. 159–174.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Катерина ЄРГІЄВА,*orcid.org/0000-0001-9710-7557*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *violenion@gmail.com***ФЕНОМЕН ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

У статті досліджується феномен особистості музиканта у виконавському мистецтві крізь призму понять цілісності, масштабності та творчої самореалізації. Проблема особистості виконавця є одним з ключових питань сучасного мистецтвознавства. Це питання є особливо актуальним в наш час, адже в виконавській практиці XXI-го століття дедалі ціннішим виявляється саме автентичність виконання, співтворчість з автором, створення «виконавського твору», який є не просто точним відтворенням нотного тексту, а відображенням внутрішнього художнього світу артиста. Сучасного слухача цікавить не тільки технічна бездоганність та стилістична точність, а й особистісний вимір виконавця. Внаслідок цього важливим виявляється аналіз складових творчої самості митця. Це його внутрішня мотивація, інтенціональність, здатність до глибокого інтелектуального та емоційного осмислення музики, сформована художня позиція, та масштаб творчої індивідуальності. Від цього залежить переконливість трактування та сила естетичного впливу. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, що поєднує філософію, музикознавчий аналіз і психологію творчості. Наукова новизна полягає у спробі осмислення виконавської діяльності як простору самопізнання митця, в якому розкривається масштабність його особистості. Під масштабом особистості мається на увазі широта мислення, глибина розуміння композиційного задуму, інтелектуальна сміливість, здатність до широкої художньої перспективи. Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані у педагогічній роботі для формування у студентів уявлення про особистісну холистичність та масштабність як умову художньої переконливості, вміння «завойовувати» публіку. Матеріал дослідження може бути корисним для музичних виконавців будь-яких спеціальностей.

Ключові слова: особистість, виконавське мистецтво, холистичність, масштабність творчої особистості, духовність.

Kateryna YERHIEVA,*orcid.org/0000-0001-9710-7557*

PhD in arts,

Associate Professor at the Department of Special Piano

The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *violenion@gmail.com***THE PHENOMENON OF THE MUSICIAN'S PERSONALITY IN PERFORMING ART**

The article examines the phenomenon of the musician's personality in performing art through the prism of the concepts of integrity, scale and creative self-realization. The problem of the performer's personality is one of the key issues of modern art history. This issue is especially relevant in our time, because in the performing practice of the 21st century, the authenticity of the performance, co-creation with the author, the creation of a "performing work", which is not just an accurate reproduction of the musical text, but a reflection of the artist's inner artistic world, is increasingly valuable. The modern listener is interested not only in technical perfection and stylistic accuracy, but also in the personal dimension of the performer. As a result, the analysis of the components of the artist's creative self is important. This is his internal motivation, intentionality, ability to deep intellectual and emotional understanding of music, formed artistic position, and the scale of creative individuality. The persuasiveness of the interpretation and the strength of the aesthetic impact depend on this. The methodological basis of the study is an interdisciplinary approach that combines philosophy, musicological analysis and psychology of creativity. The scientific novelty lies in an attempt to understand performing activity as a space for the artist's self-knowledge, in which the scale of his personality is revealed. The scale of personality refers to the breadth of thinking, the depth of understanding of the compositional idea, intellectual courage, the ability to have a broad artistic perspective. The practical significance of the results obtained is that they can be used in pedagogical work to form in students an idea of personal holism and scale as a condition for artistic persuasiveness, the ability to "conquer" the audience. The research material can be useful for musical performers of any specialties.

Key words: personality, performing arts, holism, scale of creative personality, spirituality.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому просторі поняття особистості музиканта набуває особливої ваги. Масштаб особистості виконавця визначає глибину його емоційного впливу на слухачів та силу художнього переконання. Від музиканта-виконавця очікується не лише технічна досконалість, а й здатність створювати смислотворчий простір, у якому слухач отримує досвід духовного і культурного зростання. Тому осмислення феномену особистості виконавця є важливим завданням для сучасного музикознавства та психології творчості.

Аналіз останніх досліджень. Проблема особистості – одна з найважливіших наукових проблем, і вона водночас є й однією з найскладніших.

Про те, що вона хвилювала людей з стародавніх часів, свідчить, наприклад, дослідження канадського філософа Ч. Тейлора, який у своїй роботі «Джерела себе» розглядає історико-культурний процес формування уявлень про себе, починаючи з ранніх етапів становлення європейської цивілізації.

Феномен особистості активно вивчається у філософії, психології, культурології і мистецтвознавстві, адже питання, що таке особистість, як вона формується, у чому полягає її сутність та покликання, належать до вічних філософських тем. Складність та багатовимірність даного феномена проявляється у різноманітті відповідей науковців різних галузей на питання, що таке особистість.

Так, І. Кант розглядав особистість як автономний суб'єкт, який має свободу морального вибору та несе відповідальність за свої вчинки.

Особистість у концепції В. Дільтея розглядається як носій унікального смислового універсуму, як цілісність, що розкриває себе в інтерпретації.

В психології існує багато підходів до визначення особистості, а також до вивчення її творчої складової.

Наприклад, згідно з аналітичною теорією К. Г. Юнга, особистість – це поєднання природжених і набутих архетипів, а її структура визначається індивідуальним та неповторним співвідношенням окремих архетипічних елементів, рівней несвідомого і свідомого, а також перевагою екстравертних або інтровертних рис характеру. Це дозволяє розглядати творчу особистість як комплексну динамічну систему, яка є проявом індивідуальної своєрідності митця.

Інший напрям у розумінні особистості представлений гуманістичною психологією. Її засновники – А. Маслоу, Г. Олпорт, Е. Фромм – розглядали людину як активну, творчу істоту, здатну до духовного зростання і самореалізації. А. Маслоу вважав найвищою потребою людини прагнення

до самоактуалізації – реалізації власного потенціалу, здатності творити й любити, приносити добро іншим. Таким чином, гуманістична психологія розглядає становлення особистості як процес духовного та творчого зростання, який веде до розкриття всього спектру можливостей особистості, завдяки чому людина стає найкращою версією самої себе. Г. Олпорт, в свою чергу, прагнув дослідити, яким чином особистість розвивається протягом життя, яким саме є потенціал конкретної людини для особистісного зростання і самореалізації.

Е. Фромм розглядав любов як центральну рису зрілої, духовно розвиненої особистості, здатної до продуктивної взаємодії зі світом. Для музичного виконавського мистецтва ця якість є особливо актуальною, адже неможливо стати дійсно видатним виконавцем, якщо не любити музику, яку граєш і людей, для яких її виконуєш.

У вітчизняному музикознавстві феномен особистості розглядається у дослідженнях Т. Сирятської, яка вивчає проблему інтерпретації як прояву особистості музиканта, І. Єргієва, який розглядає різні варіанти типологій особистості крізь призму артистичного універсуму виконавця як сукупності множинності особистісних властивостей музиканта-інструменталіста.

В сучасних наукових роботах особлива увага приділяється проблемі творчого самоздійснення особистості, тобто її здатності реалізовувати власні духовні й творчі можливості. Так, у дослідженнях О. Бурлуки та Ю. Меліхової розглядається специфіка формування творчої особистості, критерії творчого самоздійснення, трансформаційні стратегії особистісного розвитку та світоглядні засади професійного становлення. Це питання тісно пов'язане із формуванням цілісної, гармонійної, або *холістичної* особистості (за К. Єргієвою), у якій усі якості, здібності та види діяльності перебувають у взаємодії та рівновазі. Така особистість досягає балансу між внутрішнім і зовнішнім світом, між реальним «я» і тим, яким вона хоче бути, гармонійної взаємодії всіх якостей, властивостей, способів діяльності.

Мета статті – осмислення феномену особистості музиканта у виконавському мистецтві як єдності духовного, емоційного та інтелектуального начал, а також дослідження поняття масштабу особистості як основного чинника творчої зрілості, інтенціональності та художньої переконливості артиста.

Виклад основного матеріалу. У контексті музичного мистецтва важливим є питання духовності, як основи становлення особистості митця. Духовність у професійній діяльності музиканта не

може бути зведена до певних морально-етичних норм; вона постає на філософсько-культурному рівні як основа для процесу внутрішнього перетворення особистості, що охоплює ідеали, смисли, цінності, – прагнення до істини, краси, добра, – та здатність до художнього втілення цих цінностей.

Рушійною силою у їхньому пізнанні є діалог між людиною та навколишнім світом, соціумом. На музично-виконавському рівні цей процес відбувається у взаємодії між внутрішнім світом митця та художньою реальністю музичного твору. Співпереживання, супутнє осягненню музичного твору, розкриває глибинні протиріччя, закладені в людській душі та веде до пошуку критеріїв духовності, моральності, краси та гармонії.

Таким чином, пізнання музичного твору стає одночасно також і пізнанням самого себе – своїх ідеалів, емоцій та переконань, формою духовного самовизначення людини. Саме тому музичне мистецтво є важливим чинником духовного зростання особистості. А духовність, в свою чергу, для артиста-інтерпретатора є не тільки внутрішньою якістю особистості, але й суттєвою основою його художнього мислення та інтерпретаційної позиції.

Так, китайський музикознавець Чжао Жун у своєму дослідженні «Феномен ідіостилу в еволюції фортепіанно-виконавського мислення» зазначає, що: «Особистісний мистецький авторський стиль ... формується шляхом інтеграції, оскільки це індивідуально-своєрідна форма завершеного оцінно-пізнавального відношення не лише до навколишнього світу, а й до самого себе як до унікальної творчої особистості» (Чжао Жун, 2023: 8). Цей автор також вказує на інтенціональність як на системну інваріантну властивість музичного мислення, зазначаючи, що для інтерпретації музичного твору «головним вектором розгортання стає особистісне творче завдання, обумовлене інтенціональною спроможністю суб'єктивної свідомості» (Чжао Жун, 2023: 142).

Дійсно, духовне переживання музики у виконавця не може відбуватися хаотично. Музичне виконавство це мовленнєвий акт, в процесі якого виникає потреба у свідомій спрямованості, цілісності інтерпретаційного акту, – його інтенціональності.

Інтенція є водночас як внутрішнім імпульсом, психологічним мотивом виконання, так і структурним принципом, по якому будується інтерпретація, формується фразування, нюанси агогіки та динаміки, драматургія, інтонування. В дослідженнях Є. Курта, К. Дальхауза, Л. Кияновської інтенція розглядається як смислотворча категорія, що дозволяє артисту не просто механічно відтворю-

вати нотний текст, а формувати особистісний акт висловлювання, *музичне повідомлення* (за К. Єргі-свою).

Інтенціональність нерозривно пов'язана з правдою в музичному виконавському мистецтві. Так, в лінгвістиці термін «нещирість», введений Дж. Остіном, означає невідповідність інтенції, закладеної в мовленнєвий акт, тексту повідомлення. Тож коли, наприклад, твори Л. Бетховена виконуються хоч би і обдарованою музично, але бідною духовно людиною, з обмеженим масштабом мислення, слухачі відчувають, насамперед, нещирість виконавця. Адекватність виконавської інтерпретації задуму автора «визначає, передусім, масштаб творчої особистості музиканта-виконавця, оригінальність і цілісність його комунікативно-інтерпретаційної позиції» (Опарик, 2023: 42).

Поняття «масштаб особистості» є міждисциплінарною категорією, яка об'єднує філософські, культурологічні, психологічні та мистецтвознавчі виміри. Масштаб особистості музичного виконавця є однією з недостатньо досліджених особистісних характеристик. Вона вимірюється обсягом інтелектуальної, духовної, моральної та творчої сили артиста, що визначає її здатність залишити слід в історії або в житті окремих людей, вплинути на соціум, змінювати навколишнє середовище.

Інтелектуальний рівень особистості виконавця – це не тільки його культурна та професійна освіченість, глибокі знання історичного, культурного, стильового контексту виконуваних творів. Це також широта мислення, здатність розуміти смислові пласти музичного тексту, виявляти інтертекстуальність, спроможність сприйняття таксономічної структури музичного твору, яка полягає в нашаруванні на стиль композитора певної історичної епохи стильового досвіду різних виконавських інтерпретацій, включно з власною. Це вміння бачити зв'язок між реальним і віртуальним, створювати нові ідеї та погляди, вміння мислити філософськими категоріями.

Духовна глибина особистості відображає наявність багатого внутрішнього світу, цінностей, ідеалів, здатності до співчуття та осмислення життя.

У виконавському контексті це проявляється у глибині інтерпретації музичного твору, прагненні до істини у мистецтві. Недостатньо просто бути обізнаним про ідеї, які були закладені автором в музичному тексті. Треба по-справжньому перейнятися ними, мати своє власне відношення до цих ідей.

Моральна складова особистості виконавця – це етична зрілість та вірність своїм принципам,

чесність перед собою та іншими, а також почуття відповідальності – перед композитором, текстом нотного твору та слухачами.

Воля та енергія дії – це здатність реалізовувати свої ідеї, долати перешкоди, вести за собою публіку.

Становлення творчої особистості пов'язане з мотивацією, яка спонукає його до дії. Значення мотивів може не повністю усвідомлюватися людиною, але саме вони й окреслюють психологічні контури особистості, визначають її спрямованість.

Базовий мотив для творчої людини – це вроджене прагнення до кінця реалізувати свій потенціал, «актуалізувати себе». Мотиваційна сфера музиканта-виконавця включає в себе:

- пізнавальну мотивацію – бажання розуміти жанрово-стильові особливості твору, історичний контекст, задум композитора;

- самотворчу мотивацію – бажання професійного вдосконалення, подолання власних обмежень;

- естетичну мотивацію – потребу переживання краси та гармонії у музиці, довершеності власного виконання;

- комунікативну мотивацію – прагнення поділитися цією красою зі слухачами, донести до них свої ідеї.

- духовну мотивацію – бажання втілити у музиці власні духовні пошуки та цінності. Наявність цієї складової є основою для зростання масштабу особистості виконавця, адже формує в нього здатність вкладати в музику універсальні, надособистісні значення та досягати катарсичного впливу на слухачів.

Успіхів на цьому шляху досягають лише ті, для кого процес пошуку та подолання труднощів є радістю та внутрішньою необхідністю. Для такого виконавця творча робота стає головною життєвою цінністю та сенсом існування. Таке ставлення не дається людині просто від народження, а виникає в результаті внутрішньої перебудови структури особистості.

Крім мотивів, на формування особистості впливають також цілі, які вона ставить перед собою та прагне досягти. Тільки за наявності певних цілей: підготувати нову цікаву програму, прийняти участь у конкурсі, вийти на новий рівень майстерності тощо, – прокидаються якості, необхідні для самореалізації музиканта-виконавця: енергія, активність, витривалість, здатність витримувати конкуренцію та багаторічний процес вдосконалення, долати кризи у творчості та сценічне хвилювання, працювати на межі, а подекуди і виходячи за межі своїх можливостей.

Масштабна особистість – це насамперед людина, яка не обмежується лише власними інтересами, а турбується про суспільство, культуру, свою країну та людство в цілому. В процесі музичного виконання це відображається у силі художнього вислову, здатності охопити широкий емоційний і смисловий спектр твору та донести його до слухачів. В результаті артист має великий вплив на аудиторію.

Такі артисти також часто виходять на інші рівні самореалізації: створюють суспільно значущі проекти (фестивалі чи будь-які інші мистецькі події), відкривають або очолюють заклади освіти тощо. В якості прикладу можна привести видатну українську бандуристку Л. Мандзюк, яка стала засновницею Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі ім. Г. Хоткевича та Всеукраїнського фестивалю бандурного мистецтва, а також організаторкою багатьох інших культурних та освітніх подій.

Оскільки особистість артиста формується не тільки через професійне вдосконалення, а й через усвідомлення власних меж, цінностей і відповідальності перед мистецтвом, актуальним для нього стає питання відмінності між «Я» та «Не Я», тобто здатність зберігати внутрішню рівновагу, не підпадаючи під тиск очікувань публіки. В цьому контексті важливими є ідеї К. Левіна про «психологічне поле» та баланс внутрішнього і зовнішнього: чим більш стійким є внутрішній світ особистості, тим більшої гармонії вона досягає у взаємодії зі світом.

Для митця це означає здатність залишатися зосередженим на самому процесі музикування, діалозі і щирій взаємодії зі слухачами, не фокусуючись на оцінці з боку аудиторії чи сумнівах у власних можливостях. Усвідомлення власної ролі не як об'єкта споглядання, а як посередника між музикою й слухачем сприяє подоланню сценічного хвилювання. Страх і напруга зазвичай виникають тоді, коли виконавець ототожнює себе з результатом або реакцією публіки, втрачаючи внутрішню рівновагу. Зосередженість артиста на рівні успішності власного виступу, замість бажання нести людям радість зустрічі з мистецтвом, скоріш за все зробить його виступ приреченим на невдачу. Навпаки, спрямованість уваги на сам зміст музики, на ідеї та смисли, які митець прагне передати, наявність інтенціональної спрямованості надає йому почуття свободи, спонтанності й внутрішньої цілісності.

Важливою складовою масштабу особистості є також розуміння себе як частини людства, а не як «виняткової постаті», об'єкту для споглядання

та оцінки. Це також звільняє від сценічного хвилювання, адже зникає страх бути не ідеальним, зробити помилку. За власним виконавським досвідом, така позиція створює особливе відчуття спільності між виконавцем та публікою, оскільки є дуже людиною та щирою. Подібна скромність не применшує, а навпаки – поглиблює силу особистості, оскільки забезпечує відсутність нарцисизму і залежності від зовнішнього схвалення, дозволяє діяти не з позиції страху чи самоствердження, а з позиції любові до людей, служіння мистецтву й духовним цінностям. Публіка ж, в свою чергу, завжди відчуває це безпомилково. Таким чином, вміння бути провідником художньої ідеї, а не її центром, виводить виконавця на рівень глибокої комунікації зі слухачем і досягнення справжнього духовного впливу.

Відомий вислів Г. Г. Нейгауза – «Я граю Шопена, а не я граю Шопена» (Єргієв, 2022: 98) – традиційно інтерпретувався як вимога повного підпорядкування виконавця авторові, відмова від індивідуального начала на користь втілення авторського задуму. Проте в сучасному психологічному та естетичному контексті цей вислів можна осмислити по-іншому – як вияв феномену самотрансценденції (за В. Франклом) та психологічної децентрації (К. Роджерс, Ж. Піаже).

Самотрансценденція визначається В. Франклом як властивість людини фокусуватися не на собі, а на завданні, ідеї. З власного виконавського досвіду можна відмітити, що ця властивість допомагає «розчинитися» у творі і дозволити його вільне розгортання. Тоді агогіка, фразування, динаміка, інтонування – все стає максимально природним, спонтанним та водночас логічним.

Спрямованість уваги не на власну постать, а на саму музику створює внутрішній стан оптимальної залученості (*стан потоку*, за М. Чіксентмігаї), коли

митець втрачає надмірну саморефлексію й переживає єдність із художнім процесом. У такому стані виконавець не зникає як особистість – навпаки, він розкриває свій потенціал найповніше, адже його «Я» функціонує в діалозі з музикою, а не у спробі керувати сприйняттям слухачів.

Таким чином, зосередженість на музичному змісті, а не на реакції публіки чи на своїх можливих помилках, не применшує індивідуальність, а навпаки – звільняє її від егоцентричних настанов. Саме в такому підході й народжується справжній масштаб особистості виконавця, коли він досягає сприйняття свого мистецтва як духовного служіння.

Висновки. Феномен особистості музиканта у виконавському мистецтві розкриває глибинні механізми взаємодії людини й мистецтва, постає як холистична єдність духовного, емоційного, мотиваційного й інтелектуального начал. Масштаб особистості виконавця – це інтегральна характеристика митця, що визначається багатством його духовного світу, силою емоційного переживання та художньої переконливості, інтелектуальною зрілістю, спроможністю мислити музичними образами широкої філософської узагальненості та відображає здатність впливати на соціальне та культурне середовище.

Духовність, широта світогляду, моральна позиція, мотиваційна сфера, інтенціональність, здатність до самотрансценденції та інтелектуальна зрілість – усі ці складові формують внутрішній простір митця, що визначає потужність його творчого впливу та здатність до створення інтерпретацій, які розкривають універсальні людські сенси.

Розуміння масштабності особистості дозволяє глибше пізнати природу виконавського мистецтва як простору великої енергетики й духовної сили, самопізнання, діалогу з музикою та служіння людству.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єргієв І. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики. Музичне мистецтво і культура. Вип. 35, т. 1. Одеса, 2022. С. 94–105.
2. Меліхова Ю. Любов Мандзюк: феномен творчого буття особистості. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 22. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021. С. 179–194.
3. Опарик Л. До питання стильової адекватності фортепіанно-виконавської інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 61, том 3. Дрогобич, 2023. С. 40–46.
4. Тейлор Ч. Джерела себе: Творення новочасної ідентичності. Дух і літера. Київ, 2005. 696 с.
5. Чжао Жун. Феномен ідіостилу в еволюції фортепіанно-виконавського мислення: дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2023. 199 с.

REFERENCES

1. Yerhiiev I. (2022). Vykonavsko-muzyknavcha interpretatsiia yak khudozhnii fenomen suchasnoi hermenevtyky. [Performing musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics] *Muzychne mystetstvo i kultura*, Odesa, 35(1). 94-105. [in Ukrainian].
2. Melikhova Yu. (2021) Liubov Mandziuk: fenomen tvorchoho buttia osobystosti. [Liubov Mandziuk: The phenomenon of personal creative existence] *Aspekty istorychnoho muzyknavstva*, KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv, 22. 179-194. [in Ukrainian].

3. Oparyk L. (2023) Do pytannia stylovoi adekvatnosti fortepiano-vykonavskoi interpretatsii. [On the question of stylistic adequacy of piano-performing interpretation] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Drohobych, 61(3). 40-46. [in Ukrainian].

4. Yerhiiev I. (2022). Vykonavsko-muzykoznavcha interpretatsiia yak khudozhnii fenomen suchasnoi hermenevtyky. [Performing musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics] Muzychne mystetstvo i kultura, Odesa, 35(1). 94-105. [in Ukrainian].

5. Chzhao Zhun. (2023) Fenomen idiostyliu v evoliutsii fortepiano-vykonavskoho myslennia. [The phenomenon of idiostyle in the evolution of pianistic-performing thinking] (PhD diss.). ONMA im. A. V. Nezhdanovoi, Odesa, 199 p. [in Ukrainian].

6. Teilor Ch. (2005). Dzherela sebe: Tvorennia novochasnoi identychnosti. [Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Dukh i litera – Spirit and Letter, Kyiv. 696 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 785.1:785.7]:781.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-26>**Олена ЗАВЕРУХА,***orcid.org/0000-0002-8860-6335**кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) o.zaverukha@kubg.edu.ua***Тетяна СУХОМЛІНОВА,***orcid.org/0000-0002-7251-0793**кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) t.sukhomlina@kubg.edu.ua*

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОЇ РОБОТИ З ЕСТРАДНИМ ВОКАЛЬНИМ ТА КАМЕРНИМ ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ: СПІЛЬНІ ТА ВІДМІННІ РИСИ

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування технічного та художнього етапів роботи з естрадним вокальним та камерним вокальним ансамблем. Методологічну основу наукового доробку становлять порівняльний аналіз естрадного та камерного напрямків ансамблевого виконавства, конкретизація елементів технічного та художнього етапів роботи з виокремленням їх спільних і відмінних рис. Як відомо, камерний вокальний ансамбль орієнтується на академічну модель звукоутворення, темброву однорідність і природну акустичну проекцію голосу, тоді як естрадний вокальний ансамбль характеризується різноманітністю вокальних прийомів, імпровізаційністю, використанням звукопідсилювальної апаратури. У процесі дослідження розглянуто ключові елементи технічного етапу роботи з колективами, які є спільними для обох напрямків. До них належать: інтонаційна точність, вивірений стрій, темпо-ритмічна організація, особливості вокальної техніки, дихання, робота над дикцією, динамічний баланс, фразування та сценічна взаємодія. Доведено, що відмінності між зазначеними виконавськими моделями на технічному етапі роботи визначаються репертуаром, музичним стилем та його напрямками, особливостями сценічної реалізації та акустичними умовами концертного залу. Для обох напрямків ансамблевого виконавства головним завданням художнього етапу роботи є майстерне поєднання вокального виконавства зі сценічним втіленням. Практична значимість результатів полягає у можливості застосування сформованих принципів репетиційної роботи для організації діяльності ансамблю. Отримані результати дають уявлення про спільні та відмінні риси технічного та художнього етапів роботи з естрадним та камерним вокальним ансамблем, окреслюють перспективи подальшого впровадження теоретичних обґрунтувань в практичну площину ансамблевого виконавства.

Ключові слова: естрадний вокальний ансамбль, камерний вокальний ансамбль, технічний та художній етап роботи, інтонація, манера звукоутворення, тембровий баланс, сценічна майстерність.

Olena ZAVERUKHA,*orcid.org/0000-0002-8860-6335**PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Academic and Pop Vocal
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) o.zaverukha@kubg.edu.ua***Tetiana SUKHOMLINOVA,***orcid.org/0000-0002-7251-079**PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Academic and Pop Vocal
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) t.sukhomlina@kubg.edu.ua*

SPECIFICS OF VOCAL ENSEMBLE PRACTICE IN POP VOCAL AND CHAMBER VOCAL ENSEMBLES: COMMON AND DISTINCTIVE FEATURES

The purpose of this study is to provide a theoretical substantiation of the technical and artistic stages of working with pop vocal and chamber vocal ensembles. The methodological framework of the research is based on a comparative

analysis of pop and chamber directions of ensemble performance, as well as on the specification of the elements of the technical and artistic stages with the identification of their common and distinctive features. It is well known that a chamber vocal ensemble is oriented toward the academic model of sound production, timbral homogeneity, and natural acoustic projection of the voice, whereas a pop vocal ensemble is characterized by a diversity of vocal techniques, improvisational elements, and the use of sound amplification equipment. The study examines the key components of the technical stage of ensemble work that are common to both directions. These include intonational accuracy, precise tuning, tempo-rhythmic organization, vocal technique, breathing, diction, dynamic balance, phrasing, and stage interaction. It is argued that the differences between these performance models at the technical stage are determined by repertoire, musical style and its subgenres, specific features of stage realization, and the acoustic conditions of the concert venue. For both directions of ensemble performance, the primary objective of the artistic stage is the skillful integration of vocal performance with stage interpretation. The practical significance of the results lies in the possibility of applying the developed principles of rehearsal work to the organization of ensemble activity. The findings provide insight into the common and distinctive features of the technical and artistic stages in working with pop and chamber vocal ensembles and outline prospects for further implementation of theoretical approaches in the practical domain of ensemble performance.

Key words: pop vocal ensemble, chamber vocal ensemble, manner of sound production, timbre balance, intonation, artistic interpretation, stage skill.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток вокального мистецтва характеризується одночасним функціонуванням різних виконавських традицій, серед яких особливого значення набувають естрадний і камерний вокальні ансамблі. Естрадне ансамблеве виконавство характеризується різноманітністю вокальної техніки, імпровізаційністю та активно інтегрується в медіапростір і культурну індустрію, формуючи нові моделі сценічної комунікації. Камерний вокальний ансамбль, в свою чергу, зберігає академічну традицію, що ґрунтується на тембровій однорідності та акустичній природі звучання. Співіснування цих напрямів актуалізує потребу в теоретичному їх осмисленні як самостійних виконавсько-стильових моделей, що функціонують у різних художніх і акустичних умовах.

Попри наявність численних досліджень, присвячених розвитку вокально-ансамблевої техніки, проблема системного аналізу специфіки ансамблевого звучання залишається недостатньо розробленою. У науковому дискурсі напрями естрадного та камерного вокально-ансамблевого виконання розглядаються окремо один від одного. Варто зазначити, що естрадне вокально-ансамблеве виконавство розглядається частіше ніж камерно-вокальне. Камерне вокально-ансамблеве виконавство недостатньо апробоване щодо практичної роботи. Таким чином, виникає наукова потреба у комплексному аналізі спільних та відмінних рис технічного та художнього етапів в роботі з ансамблями естрадного та академічного напрямів.

Аналіз досліджень. Низка праць, що присвячені проблемам вокального ансамблю, мають різновекторне спрямування. У наукових доробках О. Заверухи, Т. Чернети (2022), А. Попової, О. Мирошніченка (2018) розглядаються методичні засади роботи з вокальним ансамблем. Л. Супрунова (2020) досліджує методичні зако-

номірності організації діяльності вокального колективу. Наукова праця О. Бондаренко (2020) присвячена специфіці роботи із жіночим складом естрадного ансамблю. Т. Ланіна акцентує увагу на теоретичних основах естрадного вокально-ансамблевого виконавства (2017). Т. Каблова та С. Румянцева (2018) розглядають вокальний ансамбль як форму музично-художньої комунікації. Питання вокально-ансамблевого репертуару, зокрема його добору, а також презентація нотного матеріалу висвітлено в працях О. Сіненко (2020), В. Сичевської (2019), О. Заверухи, Т. Чернети (2022). Розвитку виконавської майстерності співаків естрадного вокально-ансамблевого колективу присвячені праці О. Заверухи (2022), А. Зарицького, А. Зарицької, В. Мрочка, І. Кириченко, О. Гонтара (2022). Не менш важливими є наукові доробки про діяльність вокальних ансамблів: академічних – Т. Сідлецька (2017), естрадних – О. Сіненко (2023), В. Тормахова (2023).

Вищезазначені праці здебільшого спираються на дослідження практичної роботи естрадного вокального ансамблю, а наукові доробки щодо камерного вокального ансамблю – відсутні. Крім того, в науковому просторі не спостерігаємо досліджень, спрямованих на висвітлення відмінностей у роботі з естрадним і камерним вокальними колективами, що послугувало ідеєю написання даної статті.

Мета статті – визначити специфіку роботи з естрадним та камерним вокальним ансамблем з урахуванням її технічного та художнього етапів і виокремлення їх спільних та відмінних рис.

Виклад основного матеріалу. Специфіку вокально-ансамблевої роботи в естрадному та камерному вокальному ансамблі доцільно розглядати з точки зору виконавсько-стильових відмінностей цих двох напрямів вокального мистецтва, що пов'язані з манерою звукоутворення,

вокальними прийомами, стилістикою виконання, репертуаром і художньою інтерпретацією. При визначенні виконавських відмінностей цих двох напрямів, етапи репетиційної роботи (технічний та художній) є спільним інструментом як для естрадної, так і академічної виконавської моделі.

Ансамблевий формат вокального мистецтва відкриває широкі можливості для досягнення звукового об'єму, художньої інтерпретації та сценічного втілення творів. Вокально-ансамблеве виконавство являє собою творчу систему, що об'єднує співаків з індивідуальними властивостями голосу, темпераментом і власним виконавським досвідом. Ансамблевий спів пов'язаний з узгодженням манери виконання, досягнення тембрової єдності, напрацюванням гармонічного слуху та ансамблевого чуття. Основним завданням кожного учасника в колективному виконанні є гармонічне вплетення власної природи голосу до спільного звучання відповідно художніх завдань твору. Таким чином утворюється унікальний ансамбль індивідуальностей.

Репетиційний процес з вокальним ансамблем спирається на технічний та художній етап роботи. Технічний етап у роботі з обома виконавськими напрямами ансамблевого співу має як спільні, так і відмінні риси. До спільних належать: музично-теоретичний розбір (автор музики та слів, жанр, стиль, зміст, характер, настрій, засоби музичної виразності); робота над інтонацією, строем, темпоритмом з дотриманням внутрішньо-дольової пульсації; досягненням ансамблю вокальних партій між собою (частковий, загальний, тембровий, темпо-ритмічний, дикційний, динамічний); особливостями дихання; робота над досягненням ансамблю між учасниками колективу та інструментальної партії (фортепіано, музичних інструментів); робота над фразуванням, кульмінаціями. До відмінних рис технічного етапу роботи з естрадним та камерним вокальним ансамблем належать: репертуар та його доцільність у зв'язку з виконавськими можливостями учасників; робота над звукоутворенням та манерою виконання; робота з апаратурою та без неї в акустично різних приміщеннях.

До спільних рис художнього етапу роботи з естрадним та камерним вокальним ансамблем належать: робота над емоційністю втілення образів і змісту, здійсненням художнього плану, емоційною взаємодією всіх учасників, проведення генеральної репетиції.

Відмінні риси здебільшого пов'язані з музичним стилем в якому написаний твір. Так, робота над емоційністю та втіленням образів і змісту,

побудовою мізансцен постановки оперних номерів, сценічною постановкою естрадного концертного номеру, вибір костюмів – відбувається відповідно до стилістики обраного репертуару.

Музично-теоретичний аналіз є важливою складовою на технічному етапі роботи з ансамблем, оскільки саме з цього починається знайомство колективу з твором. Визначення музичного стилю, часу створення, індивідуальних ознак творчості композитора, жанру, змісту, характеру, засобів музичної виразності є необхідним для розуміння виконавцями особливостей твору в цілому та втілення музичної інтерпретації.

Окремої уваги потребує досягнення мелодичного і гармонічного строю. При роботі над чистотою інтонації мелодичної лінії партії необхідно приділяти увагу кожному учаснику ансамблю, відпрацьовуючи складні фрагменти, стрибки, хроматизми тощо в повільному темпі із зупинками на потрібному звуці. Наступним етапом є поєднання декількох голосів однієї партії для вирівнювання унісону. Сюди входить не тільки робота над інтонацією, а й над єдиною манерою звукоутворення та тембральним вирівнюванням. Ефективним прийомом є робота дуетами. Робота над гармонічним строем базується на досягненні чистоти виконання інтервальних співвідношень між партіями, стійкості тонального центру та відповідності до гармонічних функцій акордової вертикалі.

В естрадному ансамблі реалізація точного строю також залежить від роботи звукорежисера, де важливим є звуковий баланс фонограм і мікрофонів. У камерному вокальному ансамблі звучання розгортається в акустичному просторі без звукопідсилюючої апаратури, тому виконавці можуть самостійно контролювати чистоту інтонування та динамічний баланс в кожній партії.

У вокальних колективах різних напрямів велика увага приділяється роботі над розвитком темпоритму у співаків, досягнення якого сприяє вивіреності ансамблю та втіленню художньо-образного змісту твору (Заверуха, 2022: 30). В його основі лежить спільно-колективне відчуття часу та ритму, завдяки чому реалізується синхронне ансамблеве звучання. Належне місце серед прийомів розвитку темпоритму, відводиться напрацюванню відчуття внутрішньо-дольової пульсації, що формує єдиноансамблевий часовий вимір і, таки чином, запобігає розходженню голосів у колективному звучанні (Заверуха, 2022).

Не менш важливим в естрадному та камерному вокальному колективі є досягнення різних видів ансамблю, а саме тембрового, темпо-ритмічного, динамічного, дикційного, які в узгодженні формують цілісність звукообразу (Попова та Сіненко,

2020). Робота над тембровим ансамблем полягає у злитості та єдності забарвлення голосу кожного співака як в партії, так і в спільному звучанні. Темпо-ритмічний ансамбль досягається виваженим дотриманням темпу й ритму усіма учасниками колективу. В ансамблевому співі недотримання темпу призводить до порушення ритмічного малюнку та руйнує композиційну цілісність. Тому важливо розвивати у всіх співаків спільне відчуття темпоритму при виконанні творів у повільних, помірних, швидких темпах, що потребує тривалої роботи в колективі. Робота над динамічним ансамблем базується на досягненні врівноваженості голосів колективу за силою звучання та збалансованого виконання різноманітної динаміки, як рухливої, так і раптової. Виразне виконання динаміки співаками ансамблю спрямоване на розкриття художнього образу твору та свідчить про майстерність колективу. При роботі над дикційним ансамблем значна увага приділяється напрацюванню єдиної манери виконання та «логіки вимови тексту» (Заверуха, 2022: 25), що досягається завдяки одночасній та чіткій вимові приголосних і голосних. Голосні звуки у виконанні мають більш тривале звучання, тоді як приголосні вимовляються твердо та коротко, які у спільно-ансамблевому виконанні забезпечують чіткість вимови та зрозумілість тексту. Робота над дикцією є спільною для камерного й естрадного вокального ансамблю, де головним завданням є виразне та точне відтворення вербального тексту.

Частковий ансамбль є необхідним для досягнення унісону у вокальній партії, де учасники колективу мають відтворити однакову динаміку, досягти єдності атаки, звуковедення та тембру. Загальний ансамбль полягає у спільноколективному динамічному балансі усіх партій, співвідношенні темпоритму, тембрового злиття та однакової і виразної вимови слів під час співу.

В ансамблевому виконавстві особливості дихання залежать від кількісного складу колективу. Якщо партії менше трьох виконавців, використовується пофразове дихання, що забезпечує природну цілісність музичної лінії та збереження змістової завершеності фрази. У більшому складі виконавців (від дванадцяти учасників) застосовується ланцюгове дихання, яке дозволяє підтримувати безперервність звуку впродовж музичного речення, без відчутних перерв за рахунок дихання. При створенні музичної інтерпретації та досягненні драматургічних вершин використання ланцюгового дихання надає можливість втілення тривалого та нерозривного динамічного збільшення або зменшення звуку.

Важливим в досягненні звукового балансу є узгоджена робота учасників вокального ансамблю з інструментальною партією (фортепіано або групою інструментів). В ансамблі академічного спрямування фортепіанна партія зазвичай інтегрується в загальну акустичну тканину, підпорядковуючись вокальній партії. В естрадному напрямі взаємодія з інструментами або фонограмою передбачає балансування звукових рівнів, де превалує вокальна партія з урахуванням звукопідсилюючої апаратури, що безпосередньо впливає на загальний баланс ансамблю.

Завершальним елементом технічного етапу є робота над фразуванням і кульмінаційними вершинами, де важливим є розуміння логіки розвитку вербального тексту та музичного матеріалу. Виявлення змістовних слів та словосполучень є основою для визначення художньо-образного змісту, що разом із засобами музичної виразності, які використовує композитор надає можливість створити драматургію твору в цілому. Узгоджене виконання всіх складових технічного етапу роботи ансамблю створює цілісну форму концертного номеру.

До відмінних рис в технічному етапі належить питання репертуару. Естрадний вокальний ансамбль спирається на музичні стилі переважно XX та XXI ст. (поп, джаз та їх похідні напрями). Це можуть бути окремі вокальні твори перекладені для багатоголосного виконання, створені оригінальні аранжування (наприклад, Shmalgauzen «Джесіка», сл. та муз. А. Кузьменко «Старі фотографії», Антитіла «Бери своє», Н. Hubers, J. Fedryk, J. Williams, D. Kushner «Daylight» в аранжуванні Я. Карпіва) та ансамблеві номери з мюзиклів. Репертуар камерного вокального ансамблю базується на прикладах класичного музичного мистецтва, зокрема вокально-хорової музики. Можуть бути здійснені перекладення одноголосних вокальних творів на необхідний склад виконавців. Репертуар камерного вокального ансамблю може містити окремі сцени з опер (наприклад, фрагменти опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а також окремі номери з опери «На русалчин Великдень» М. Леонтовича). Головним завданням у виборі репертуару є його художньо-технічна доцільність, що спрямована на розвиток виконавської майстерності. В залежності від складу голосів та виконавських можливостей учасників колективу може постати необхідність у здійсненні перекладу партитури на потрібний склад виконавців і за потреби визначитись зі зручною тональністю. Для естрадного напрямку, відповідно, змінити тональність фонограми.

Естрадна вокальна музика відрізняється від академічної імпровізаційністю. В колективі даного напрямку імпровізацію виконує соліст, під час якої співак «добудовує» музичний матеріал, втілює свою майстерність та виражає власну індивідуальність й особисте бачення твору. В імпровізації відбувається модифікація мелодичної лінії, що супроводжується ритмічною та звуковисотною зміною. Основу імпровізації складає вільне виконання матеріалу. На відміну від академічного напрямку вокальні прийоми, які застосовуються в естрадному ансамблі досить різноманітні, серед них: белт, субтон, ретл, йодль, штробас, глісандо, вібрато, мелізми тощо. Всі вони потребують технічно точного та майстерного виконання для урізноманітнення музичного матеріалу та творчого експерименту у виконавській інтерпретації. Водночас, перелічені вище вокальні прийоми спрямовані на передачу емоції, художнього змісту твору та виразу експресії.

Звучання камерного вокального ансамблю формується переважно в акустичному просторі без технічного підсилення, що підвищує вимоги до ансамблевої злагодженості, природного тембрового злиття голосів та якісної дикції. Особлива увага зосереджується на нюансуванні, вивіреному балансі партій та стилістичній відповідності музичного матеріалу. В естрадному виконавстві при використанні звукопідсилюючої техніки баланс залежить не тільки від співаків, а і від роботи звукорежисера. Як для естрадного, так і для камерного вокального ансамблю окрему репетицію необхідно проводити в приміщенні, де буде відбуватись концертний виступ. Для камерного вокального ансамблю необхідно напрацювати узгодженість звучання в приміщенні з іншою акустикою ніж в репетиційній аудиторії, а естрадному – узгодити своє виконання зі звукорежисером, який має налаштувати мікрофони та іншу апаратуру.

Художній етап ансамблевої роботи в обох напрямках пов'язаний із втіленням музичної інтерпретації твору, створенням образу та досягненням цілісності звучання через узгодження інтонаційної точності, динамічного балансу і фразування. На цьому рівні компоненти технічного етапу набувають смислової функції, оскільки працюють на втілення драматургії твору та досягнення єдності виконавського задуму. До спільних рис художнього етапу роботи з естрадним та камерним вокальним ансамблем також належить робота над емоційністю втіленням образів та змісту твору в цілому.

Важливим для художнього етапу в створенні інтерпретації творів є робота над емоційною взає-

модією учасників між собою. Важливо донести до виконавців, що колектив як концертна одиниця має бути узгодженим та єдиним в емоційному настрої. Кожен з учасників має бути сміливим та вільним в індивідуальному прояві на сцені. Вираз обличчя має бути відповідним образу та характеру музики. Зоровий контакт виконавців є дієвим комунікативним інструментом як з учасниками колективу, так і з глядачем. Рухи тілом та пересування по сцені мають бути природними, логічними, послідовними та доречними сценічній ситуації. В передачі емоційного стану музичного твору важливим для всіх учасників колективу є чесність, щирість та природність донесення почуттів. Як засвідчує практика глядач тонко відчуває нещирість, а звідси невпевненість виконавців на сцені.

Завершальним у підготовці до виступу є генеральна репетиція, під час якої узгоджена художня інтерпретація творів та сценічна концепція виконавської програми втілюється від початку і до кінця. Генеральна репетиція проводиться за 3-4 дні до виступу. Основним завданням є прогон концертної програми без зупинок, в костюмах. При виступі естрадного вокального ансамблю на генеральній репетиції колектив має працювати з мікрофонами та зі звукорежисером.

Відмінні риси художнього етапу полягають в особливостях музичного стилю до якого належить вокальний твір. Від цього залежить робота над емоційним втіленням образів та змісту. Для камерного вокального ансамблю при постановці оперних номерів важливим є робота над побудовою мізансцен, для естрадного вокального ансамблю – робота над сценічною постановкою концертного номеру. Розбіжності стосуються і стилістики костюмів вибір яких пов'язаний зі сценічною ситуацією, музичним стилем та змістом вокального твору.

Для естрадного вокального ансамблю характерна організація шоу-програми, яка має розважальну функцію та базується на детально спланованому сценарії, творчому задумі, взаємодії співаків на сцені, залученні хореографів згідно концепції номеру, застосуванні технічного обладнання – світла та звукоапаратури, віджеїнгу, спецефектів (вогнів, серпантину, диму тощо) за наявності, а також костюмів і декорацій. Масова видовищна програма або її окремих номерів спрямовані на приваблення публіки до захоплюючого виступу. У вокальному ансамблі академічного спрямування здійснюється сценічна постановка фрагментів з опери/оперети або окремого вокального твору. Сценічна постановка базується на мізансценах із залученням учасників ансамблю, солістів, групи

балету, створюючи «живу» дію. Художні декорації, костюми, які застосовуються в постановці, відтворюють історичну епоху, сценічну ситуацію, що спрямовані на розкриття композиторського змісту. Крім того, в камерному ансамблевому напрямі колективи вдаються до театралізації концертної програми, яка є сучасним прийомом для втілення виконавської інтерпретації.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що естрадний і камерний вокальний ансамбль репрезентують дві відмінні виконавсько-стильові моделі ансамблевого звучання. При розгляді технічного та художнього етапів роботи з'ясувалося, що обидва напрями об'єднує спільна технічна основа, що ґрунтується на інтонаційній точності, злагодженості строю, узгодженості темпоритму, координації дихання, чіткій артикуляції, гнучкій динаміці, фразуванні та сценічній взаємодії. По-різному реалізуються

питання репертуару, музичного стилю, манери звукоутворення, вокальних прийомів, особливостей сценічного втілення, акустичних умов. З'ясовано, що в камерному вокальному ансамблі домінує відповідність класичному стилю академічного виконавства, природне акустичне звучання. Натомість естрадний вокальний ансамбль характеризується імпровізаційністю, різноманітністю вокальних прийомів та роботою зі звукоапаратурою. Отримані результати можуть бути впроваджені в практичну роботу керівників ансамблів академічного та естрадного напрямів. Перспективи подальших досліджень полягають у впровадженні наданих теоретичних обґрунтувань в практичну площину ансамблевого виконавства. Можливими є наступні наукові розвідки щодо виконавської інтерпретації вокально-ансамблевих творів, особливостей технічного та художнього етапів роботи на прикладі конкретної композиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Д. Специфіка роботи із жіночим вокальним ансамблем. Інноваційна педагогіка. 2020. Вип. 25. Т. 1. С. 45–48. URL: <https://surl.lu/rbdgol> (дата звернення: 16.03.2026)
2. Заверуха О., Чернета Т. Вокальний ансамбль: навч.-метод. посібник для студентів ЗВО. Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І. С., 2022. 116 с. URL: <https://surl.li/serbcv> (дата звернення: 16.03.2026)
3. Зарицький А., Зарицька А., Мрочко В., Кириченко І., Гонтар О. Вокальний ансамбль: теорія і практика [Електронне видання]: навчальний посібник для здобувачів освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». 2022. 170 с. URL: <https://surl.li/upveaw> (дата звернення: 16.03.2026).
4. Каблова Т., Румянцева С. Вокальний ансамбль як засіб комунікації. Молодий вчений. 2018. № 2 (54). С. 517–519. URL: <https://surl.lu/rdkwsp> (дата звернення: 16.03.2026)
5. Ланіна Т. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. № 2. С. 46–50. URL: <https://surl.li/msrfet> (дата звернення: 16.03.2026)
6. Мирошніченко О. Методика роботи з вокальним ансамблем: метод. рек. до практ. занять і сам. роботи студ. осв. рівня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Київ: НАККіМ, 2018. 32 с.
7. Попова О., Сіненко О. Сутність і специфіка роботи у вокальному естрадному ансамблі. Імідж сучасного педагога. 2020. № 3 (192). С. 98–101. URL: <https://surl.li/llebzq> (дата звернення: 16.03.2026)
8. Сичевська В. Вокальний ансамбль : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Житомир: Полісся, 2019. Ч. II. 166 с. URL: <https://surl.li/zzkkkp> (дата звернення: 16.03.2026)
9. Сідлецька Т. Творча діяльність жіночого вокального ансамблю «ПЕРЛИНА» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича: мистецтвознавчий дискурс. Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 37–44. URL: <https://surl.li/bjgwmh> (дата звернення: 16.03.2026)
10. Супрунова Л. Методичні рекомендації щодо організації роботи вокального ансамблю. Полтава, 2020. URL: <https://surl.li/hnoiaj> (дата звернення: 16.03.2026)
11. Сіненко О. Творчі візії українського вокального а cappella ансамблю “Concord”. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Том 3. С. 55–59. URL: <https://surl.li/rxkibx> (дата звернення: 16.03.2026)
12. Тормахова В. Специфіка українських естрадних вокальних ансамблів а cappella. Musical Art And Linguistic Thesaurus Of World Culture: Ukraine's Experience. Scientific monograph. Рига, Латвія: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2023. p. 237–249. URL: <https://surl.li/fcaugm> (дата звернення: 16.03.2026)

REFERENCES

1. Bondarenko, D. (2020). Spetsyfyka roboty iz zhinochym vokalnym ansamblem [Specifics of working with a female vocal ensemble]. *Innovatsiina pedahohika*, Issue 25, Vol. 1, pp. 45–48. <https://surl.lu/rbdgol> [in Ukrainian]
2. Zaverukha, O., & Cherneta, T. (2022). *Vokalnyi ansambl* [Vocal ensemble]. Educational and methodological manual for higher education students. FOP Maidachenko I. S. <https://surl.li/serbcv> [in Ukrainian]
3. Zarytskyi, A., Zarytska, A., Mrochko, V., Kyrychenko, I., & Hontar, O. (2022). *Vokalnyi ansambl: teoriia i praktyka* [Vocal ensemble: Theory and practice]. Educational manual for students of specialty 025 “Musical Art”. <https://surl.li/upveaw> [in Ukrainian]
4. Kablova, T., & Rumiantseva, S. (2018). Vokalnyi ansambl yak zasib komunikatsii [Vocal ensemble as a means of communication]. *Molodyi vchenyi*, No. 2 (54), pp. 517–519. <https://surl.lu/rdkwsp> [in Ukrainian]

5. Lanina, T. (2017). Teoretychni osnovy vokalnogo ansamblevoho vykonavstva [Theoretical foundations of vocal ensemble performance]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*, No. 2, pp. 46–50. <https://surl.li/msrfet> [in Ukrainian]
6. Myroshnychenko, O. (2018). Metodyka roboty z vokalnym ansamblem [Methods of working with a vocal ensemble]. Methodical recommendations for practical classes and independent work for Bachelor students in specialty 025 “Musical Art”. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian]
7. Popova, O., & Sinenko, O. (2020). Sutnist i spetsyfika roboty u vokalnomu estradnomu ansambli [Essence and specifics of work in a pop vocal ensemble]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, No. 3 (192), pp. 98–101. <https://surl.li/llebzq> [in Ukrainian]
8. Sychevska, V. (2019). *Vokalnyi ansambl* [Vocal ensemble]. Educational manual for higher education students. Part II. Zhytomir: Polissia. <https://surl.li/zzkkkp> [in Ukrainian]
9. Sidletska, T. (2017). Tvorchyia diialnist zhinochoho vokalnogo ansamblu “Perlyna” Vinnytskoho uchylyshcha kultury i mystetstv im. M. D. Leontovycha: mystetstvoznavchyi dyskurs [Creative activity of the female vocal ensemble “Perlyna” of Vinnytsia College of Culture and Arts named after M. D. Leontovych: art criticism discourse]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, Issue 31, pp. 37–44. <https://surl.li/bjgwmh> [in Ukrainian]
10. Suprunova, L. (2020). Metodychni rekomendatsii shchodo orhanizatsii roboty vokalnogo ansamblu [Methodological recommendations for organizing the work of a vocal ensemble]. Poltava. <https://surl.li/hnoiaj> [in Ukrainian]
11. Sinenko, O. (2023). Tvorchy vizio ukrainskoho vokalnogo a cappella ansamblu “Concord” [Creative visions of the Ukrainian vocal a cappella ensemble “Concord”]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Issue 59, Vol. 3, pp. 55–59. <https://surl.li/pxkibx> [in Ukrainian]
12. Tormakhova, V. (2023). Spetsyfika ukrainskykh estradnykh vokalnykh ansambliv a cappella [Specifics of Ukrainian pop a cappella vocal ensembles]. *Musical Art And Linguistic Thesaurus Of World Culture: Ukraine's Experience*. Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, pp. 237–249. <https://surl.li/fcaugm> [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 783.2"15/16"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-27>

Вікторія ЗІНЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-3743-270X

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *fita.ua@gmail.com*

ФІТА КУДРЯВАЯ В ПІСНЕСПІВАХ ОКТОЇХА КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ: ДОСВІД ТЕКСТОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

У статті розглядається звуковисотна організація фіти кудрявая в піснеспівах українського Октоїха кінця XVI – початку XVIII століть, розглядається специфіка її змін. Актуальність теми дослідження обумовлена зростанням інтересу до української традиції богослужбового церковного співу серед музикознавців та виконавців. Вивчення фітного розпішу як складової знаменного співу засвідчує посилену увагу сучасних виконавців до української богослужбової спадщини. Мета статті є виявлення звуковисотної організації міжгласової фіти кудрявая у піснеспівах 1-го та 7-го гласів українського Октоїха зазначеного періоду. У науковій розвідці дослідження висотного розташування міжгласової фіти кудрявая здійснюється із залученням методів: музично-джерелознавчого, текстологічного та порівняльного.

Наукова новизна отриманих результатів зумовлена дослідженням специфіки звуковисотності фіт українського Октоїха: відмінність висотного розташування міжгласової фіти кудрявая в піснеспівах українських Ірмологіонів кінця XVI – початку XVIII століть.

У Висновки охарактеризовано специфіку звуковисотної фіксації спільної для 1-го та 7-го гласів фіти кудрявая у піснеспівах українського Октоїха. За результатами текстологічного аналізу фіти кудрявая за нотолінійними списками було встановлено, що для ранньої форми київської нотації піснеспівів з фітами притаманно застосування різновисотних цефатних ключів у різних жанрах одного гласа Октоїха. Підтверджується жанрова диференціація піснеспівів, що може зумовити більш високу або нижчу теситуру піснеспівів і застосування відповідних цефатних ключів.

Подальша розробка теми сприятиме актуалізації фітного співу у новітній науковій та виконавській практиці, залученню ширшого кола науковців і виконавців до систематизації знань та вивченню церковно-співочої традиції.

Ключові слова: українська музична культура, жанр, спів, богослужбовий спів, фіта, текстологічний аналіз, Ірмологіон.

Viktoriia ZINCHENKO,

orcid.org/0000-0002-3743-270X

PhD in Art,

Senior Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *fita.ua@gmail.com*

THEŬTA KUDRYAVAYA IN THE CHANTS OF THE OCTOĖCHOS FROM THE LATE 16TH – EARLY 18TH CENTURIES: EXPERIENCE OF TEXTUAL ANALYSIS

This article examines the pitch structure of the Thētas melody in the hymns of the Ukrainian Octoechos from the late 16th to the early 18th centuries, and explores the specific nature of its variations. The relevance of the research topic stems from the growing interest in the Ukrainian tradition of liturgical church singing among musicologists and performers. The study of the fitna chant as a component of the znamenny chant attests to the increased attention contemporary performers are paying to the Ukrainian liturgical heritage. The aim of the article is to identify the pitch organization of the inter-voice Thēta “kudryavaya” in the chants of the 1st and 7th tones of the Ukrainian Octoechos of the specified period. In this scientific study, the investigation of the pitch placement of the inter-voice Thēta “kudryavaya” is carried out using the following methods: music-source studies, textual analysis, and comparative analysis.

The scientific novelty of the obtained results stems from the study of the specific pitch characteristics of the fita in the Ukrainian Octoechos: the difference in the pitch placement of the inter-tone Thēta “kudryavaya” in the chants of Ukrainian Heirmologia from the late 16th to the early 18th centuries.

The Conclusions characterize the specifics of the pitch notation of the Thēta “kudryavaya” phyton common to the 1st and 7th modes in the chants of the Ukrainian Octoechos. Based on the results of a textual analysis of the “kudryavaya” tone using musical manuscripts, it was established that the early form of Kyiv notation for chants with Thēta is characterized

by the use of different-pitch cephalic clefs in various genres within of a single tone of the Octoëchos. This confirms the genre differentiation of chants, which may determine a higher or lower tessitura of the chants and the use of corresponding cephalic clefs.

Further development of this topic will contribute to the revitalization of phyton singing in contemporary scholarly and performance practice, as well as to the involvement of a wider circle of scholars and performers in the systematization of knowledge and the study of the church singing tradition.

Key words: Ukrainian musical culture, genre, singing, liturgical singing, Thēta, textual analysis, Heirmologia.

«Спілкуйтеся між собою псалмами,
гімнами й духовними піснями.
Співайте й складайте в серцях своїх мелодію,
прославляючи Господа»
Послання Ап. Павла до Ефесян 5:19

Постановка проблеми. Одне з актуальних наукових напрямків новітнього музикознавства представлено науковими розвідками, які присвячені духовній спадщині української музичної культури із фокусуванням дослідницького інтересу на одному із найбільш знакових явищ – монодичній співочій традиції.

Актуальність теми полягає у необхідності вивчення фіт у контексті звуковисотної організації піснеспівів нотолінійного Октоїха за матеріалами нотованих Ірмологіонів (рукописних та стародрукованих) кінця XVI – початку XVIII ст., а також сприяє ревіталізації українського церковно-монодичного співу у виконавській та науковій практиці

Фіти є одним з структурних сегментів церковної монодії, акцентують засадничі теми і образи в піснеспівах з тих часів, коли принцип увиразнення мелізматичними формулами окремих складів тексту був запозичений з Візантії. Специфіка фіт проявляється у відсутності в них вербального тексту та самостійному значенні мелодичного начала. Фіти, що зафіксовані в українських богослужбових збірниках (знаменних та нотолінійних) кінця XVI – першої половини XVII століть є носіями змісту та стилістики церковно-монодичного співу на різних етапах його розвитку. Динаміку змін висотної організації фітних розспівів в піснеспівах Ірмологіонів зазначеного періоду саме текстологічний аналіз фітних мелодій.

Аналіз досліджень. В українській музичній медієвістиці характеристика фіт в нотолінійних Ірмологіонах розглядається переважно в джерелознавчому та герменевтико-семантичному аспектах. Основою вивчення української церковно-монодичної традиції є фундаментальні джерелознавчі дослідження Ірмологіона Ю. Ясиновським (Ясиновський, 1996), О. Цалай-Якименко (Цалай-Якименко, 2002), О. Шевчук (Шевчук, 2003: 36–48).

Наукова стаття М. Качмар присвячена фітам у піснеспівах циклу Тріоді за трьома списками –

Хіландарським стихирарем XII століття, невменним Ірмологіоном XVI століття та рукописним Межигірським Ірмологіоном 1649 року. Авторка атрибує чотири віднайдені фіти, висвітлює стилістичні та структурні особливості цих мелодій (Качмар, 2020: 25).

Гласовий тип структури Ірмологіону – з центральним розділом Октоїхом – характеризує Осмогласник цього співочого збірника як багатожанровий структурний розділ, за складом ширший, ніж Октоїх, що виявляє національну особливість українського Ірмологіону в цілому. В Осмогласнику переписувачами включені не тільки піснеспіви циклу Октоїха, а й ірмоси Мінеї та Тріоді.

У структурі півного Октоїху та знаменної монодії одним із визначальних є ладозвукорядний аспект. Значення *гласа* як засадничого чинника звуковисотної впорядкованості було реалізовано вже у ранньовізантійському Октоїху (Прилепа, 2016: 533). У кожному *гласі* система структурних одиниць східнослов'янського церковного співу (*поспівки*, *лиця* та *фіти*, *нефітні синтагми*) має свою ладозвукорядну основу.

У музичній медієвістиці та практиці знаменного співу поняття «*глас*» розглядається як синкретичне поняття в контексті християнської тематики та символіки, що пов'язане з двома позиціями: по-перше, з певним корпусом *поспівок*, *фіт* та *лиць* як характерних мелодичних синтагм; по-друге, з *висотною організацією монодії*. У нашій науковій розвідці розглядаємо *глас* як висотне розташування піснеспівів і корпусу фіт у церковному звукоряді.

Звуковисотна організація церковної монодії привертала увагу багатьох провідних українських медієвістів. У монографіях Ю. Ясиновського (Ясиновський, 1996) та О. Цалай-Якименко (Цалай-Якименко, 2002) характеристика звуковисотності ірмоложних піснеспівів зосереджується на функціонуванні та графіці цефатних ключів київської нотації в аспекті їх національно-стилістичних ознак.

У ґрунтовному дослідженні О. Шевчук (Шевчук, 2003) здійснено текстологічний аналіз звуковисотних ознак українського осмогласся. Авторка доводить, що в ранніх Ірмологіонах кінця XVI – першої половини XVII ст. висотне положення піснеспівів Октоїха мало свою специфіку і було відмінним в різних жанрах (догматики, богородичні, антифони степенні, сідальні) одного гласу і визначалось за допомогою різних цефавтних ключів. Застосування різних цефавтних ключів для нотолінійної фіксації текстів обумовлено відмінностями у семантичному статусі цих піснеспівів і, вірогідно, було пов'язано з різними регістрами їх виконання. Самим показовим кодексом ранньої київської нотації є унікальний Супрасльський Ірмологіон 1598–1601 рр., оскільки вміщує прямі переклади текстів на нотолінійну нотацію зі знаменного запису, що обумовило вибір ключів для фіксації піснеспівів (Шевчук, 2003: 38). В Ірмологіонах другої половини XVII–XVIII століть спостерігається уніфікація ключа – в переважній більшості цих збірників піснеспіви переписані в одному «альтовому» ключі. Дослідницею розглянуто відмінність звуковисотних параметрів піснеспівів Октоїха на прикладі двох примірників – Супрасльського Ірмологіона та Львівського стародрукованого нотолінійного Ірмологіона 1709 р., тому виникає необхідність дослідити звуковисотність в системі цефавтних ключів у XVII – поч. XVIII ст. та проаналізувати звуковисотне положення фіт у піснеспівах різних жанрів, гласів та різного часу фіксації.

Мета статті – здійснити текстологічний аналіз міжгласової фіти кудрявая у піснеспівах нотованого українського Октоїха кінця XVI – початку XVIII століть, а також окреслити специфіку змін її висотної організації.

Виклад основного матеріалу дослідження. У нотованих примірниках українського Октоїха кінця XVI – початку XVIII століть нами віднайдено вісімнадцять фітних мелодій, які розміщено у п'ятидесяти п'яти піснеспівах Ірмологіона.

З вісімнадцяти фіт – тринадцять одного гласу, чотири фіти виписані у піснеспівах двох гласів, одна фіта – спільна для трьох гласів. Десять розглянутих фіт Осмогласника є «одножанровими» і включені в піснеспіви одного гласа (всі парні гласи і сьомий). Кожна з цих фіт пов'язана з одним жанровим циклом Октоїха та має індивідуальну семантику.

В піснеспівах Октоїха найбільша частотність розміщення фіт унаочнюють три: кудрявая, чудесная, двоєчельная. Означені фіти виписані в піснеспівах різних жанрів і гласів.

Розглянемо специфіку висотної організації фіт на прикладі міжгласової фіти кудрявая.

Фіта кудрявая є спільною для чотирьох центон-композицій 1-го та 7-го гласів, а саме:

- богородичен на стиховне¹ 1-го гласа «Се исполнися Ісаїно прореченіє»;
- богородичен на стиховне 7-го гласа «Под кров Твої Владичице»;
- антифон степенни 2.3 7-го гласа «Святим духом»;
- ірмос 7-го гласа канона Святкової Мінеї на Зішестя Святого Духа 5-ї пісні «Страха ради Твоєго».

У піснеспівах Октоїха 1-го і 7-го гласів висотну позицію піснеспівів з фітою кудрявая визначає цефавтний ключ у трьох позиціях: «дискантовий», «альтовий», «теноровий».

Перша висотна версія фіти кудрявая в «дискантовому» ключі віднайдена в богородичен на стиховне 1-го гласа «Се исполнися Ісаїно прореченіє» та нотована в Супрасльському Ірмологіоні, який репрезентує точку відліку в текстологічному порівнянні та відрізняється різноманітністю цефавтних ключів (див. приклад 1).

Мелодія фіти кудрявая (з амбітусом « f^1-d^2 », фіналіс фіти – g^1) достатньо розгорнута, «замкнута» – розспів починається і завершується на висоті g^1 . Розспів фіти починається з висхідного ходу «кварта + секунда» з наступним заповненням та «спаданням» до кінцевого звороту фіналісу фіти. Вихідна інтонація вступного розділу фіти « $g^1-c^2-d^2$ » (« $G-c-d$ ») з ритмом «половинна-ціла-половинна» є *initio* для подальшого розгортання її мелодії.

У розспіві фіти можна виділити дві хвилі розгортання, що відокремлюються нотою « b^1 » (« B ») цілої тривалості. Перший сегмент інтонаційного розгортання фіти заснований на заповненні висхідного квартового ходу, оспівуванні секунди, терції, другий сегмент – на плавному низхідному та висхідному русі по звуках сегмента « $c^2-b^1-a^1-g^1$ ». Мелодія фіти розгортається не навколо одного звука, а в межах діапазона « $g^1-a^1-b^1$ » (G-A-B).

Нижня межа амбітуса фіти є субсекунда f^1 і розташована на тон нижче фіналіса g^1 (« $g^1-f^1-g^1$ ») у заключному розділі фіти. Така особливість амбітуса фітної мелодії збігається з характеристикою

¹Зазначимо, що в богослужбовому співі жанри богородичні на стиховне та антифонів степенні є одними з найважливіших в Октоїху. Богородичні на стиховне співаються в суботу ввечері на недільній Службі, коли починається седмичне коло чергового гласа Октоїха; антифони степенні своїм аскетичним змістом налаштовують вірян до слухання Євангелія.

амбітуса автентичних ладів григоріанського співа (у 1-му, 3-му та 7-му ладах), в яких субфіналіс, розташований тоном нижче фіналіса, був нижньою межею амбітуса «панівних», основних ладів.

Висотна версія фіти *кудрявая* 1-го гласа в «дискантовому» ключі не набула сталого поширення в нотованому Октоїху та розміщена, окрім Супрасльського, ще у двох Ірмологіонах: Жировицькому другої чверті XVII ст. та Межигірському 1640-х років. Натомість у рукописах другої половини XVII–XVIII ст. фіту *кудрявая* в «дискантовому» ключі нами не виявлено.

Версія фіти *кудрявая* 1-го гласа висотну позицію якої визначає «альтовий» ключ (дуральний звукоряд, амбітус « c^1 – a^1 », фіналіс фіти d^1) – так само виявлено в ранніх рукописах: вперше викладено у Львівському Ірмолої кінця XVI – початку XVII ст. та в західно-волинському Турійському другої чверті XVII ст. (див. приклад 2).

Пізніше, висотна версія в «альтовому» ключі була віднайдена і атрибутована в Львівських стародрукованих Ірмологіонах 1700 р. (див. приклад 3) та 1709 р.

У рукописах другої половини XVII – XVIII століть висотна версія фіти *кудрявая* в «альтовому» ключі стала домінуючою. Зазначимо, що серед розглянутих нами рукописів мелодичний рельєф фіти *кудрявая* у Жировицькому Ірмологіоні відрізняє незначне розширення кадансового сегмента, але опорні тони заключного розділа фіти та її

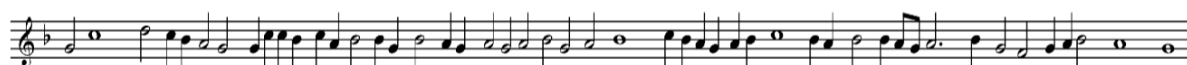
фіналіса g^1 зберігаються. Цей же варіант розспіву є ідентичним версії фіти *кудрявая* у 7-му гласі раннього Супрасльського Ірмологіона.

Третя висотна версія фіти *кудрявая* розміщена у трьох піснеспівах 7-го гласа : богородичному на стиховне, антифон степенни 2.3, ірмосі канона Святкової Мінеї на Зішестя Святого Духа.

У богородичному на стиховне «Под кров Твої Владичице» фіта *кудрявая* є останньою з чотирьох фіт, які прикрашають піснеспів. У нотованих Ірмологіях кінця XVI–XVIII ст. висотне розташування богородична, а відповідно і всього комплексу фіт, визначає цефатний ключ у трьох позиціях: «дискантовий», «альтовий» та «теноровий».

Єдиний приклад розташування фіти *кудрявая* (амбітус « f – d^1 », фіналіс фіти g) в «теноровому» ключі віднайдено у піснеспівах 7-го гласа Супрасльського Ірмологіона. Означена версія фіти *кудрявая* виписана у богородичному, степенни антифоні 2.3, ірмосі 7-го гласа октавою нижче запису цієї ж фіти в 1-му гласі є рідкісним зразком такого висотним співвідношення (див. приклад 4). Окрім Супрасльського Ірмологіона в інших рукописах висотна версія фіти *кудрявая* в «теноровому» ключі не виявлена.

Висотна версія фіти *кудрявая* в богородичном «Под кров Твої Владичице» 7-го гласа у високому «дискантовому» ключі зустрічається у двох Ірмологіонах : Жировицькому 2-ї чв. XVII ст. та західноволинському рукопису середини XVII ст.



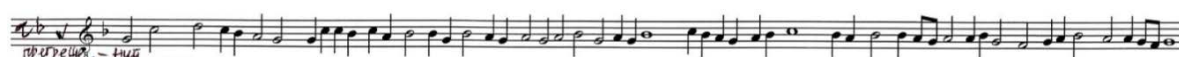
Приклад 1. Фіта *кудрявая*, богородичен «Сє исполнися Ісаино прореченіє», 1-й глас, Супрасльський Ірмологіон 1598-1601 рр.



Приклад 2. Фіта *кудрявая*, богородичен «Сє исполнися Ісаино прореченіє», 1-й глас, Львівський Ірмолой к. XVI – поч. XVII ст., Турійський Ірмологіон др. чв. XVII ст.



Приклад 3. Фіта *кудрявая*, богородичен «Сє исполнися Ісаино прореченіє», 1-й глас, Львівський стародрукований Ірмологіон 1700 р.



Приклад 4. Фіта *кудрявая*, богородичен «Под кров Твої Владичице», 7-й глас, Супрасльський Ірмологіон 1598-1601 рр.

У порівнянні з висотною версією в «теноровому» ключі Супрасльського Ірмологіона відбувається за записом зміщення піснеспіву на октаву.

Висотна версія зазначеного богородична «Под кров Твої Владичице» з 4 фітами, одна з яких фіта кудрявая, викладена в «альтовому» ключі. Висотне розташування – квінтою вище версії фіти у «теноровому» ключі, але квартою нижче у «дискантовому». В Ірмологіонах XVII – XVIII ст. таке висотне розташування фіт є переважаючим і для висотної позиція фіти кудрявая в антифоні степенні 2.3 7-го гласа «Святим духом» та ірмосі 7-го гласа канона на Зішестя Святого Духа 5-ї пісні «Страха ради Твоего».

Висновки. Текстологічний аналіз списків кінця XVI ст. унаочнив, що у ранніх Ірмологіонах висотний рівень піснеспівів з фітою кудрявая у різних гласах та жанрах визначають три різні положення цефавного ключа:

– у богородичному на стиховні 1-го гласа – «дискантовий»

(бемулярний звукоряд) та «альтовий» (дуральний звукоряд);

– у 7-му гласі, крім висотних версій фіти кудрявая у «дискантовому» і

«альтовому» ключах, віднайдена висотна версія у «теноровому» ключі (бемулярний звукоряд), яка представлена одиничним прикладом у Супрасльському Ірмологіоні.

Порівняння висотних позицій фіти кудрявая в 1-му та 7-му гласах виявило, що цефавні ключі вказують у них на різні сегменти обіходного звукоряду. Висотна версія фіти кудрявая з амбітусом «*f-d¹*» у богородичні на стиховні 7-го гласа виписана в низькій позиції – суголосся «*просте*» і «*похмуре*» (на октаву нижче, ніж у богородичні 1-го гласа – у суголоссях «*світлому*» і «*тресвітлому*»). Також змінюється і співвідношення фіналіса фіти і кінцевого тона у піснеспівах 7-го гласа. Таким чином, у цьому випадку підтверджується різницю між висотними позиціями піснеспівів у першій (1-4) і другій (5-8) четвірках гласів.

В Ірмологіонах поч. XVIII століття фіта кудрявая втрачає висотну диференціацію в піснеспівах 1-го та 7-го гласів і нотується тільки в «альтовому» ключі.

У Супрасльському Ірмологіоні кінця XVI – поч. XVII ст. розміщено фіту кудрявая у двох висотних позиціях, які є рівноправними версіями її розспіву, прийнятими у співочій практиці цього монастиря. Одна висотна версія в «дискантовому» ключі (бемулярний звукоряд з бемолем, розташованим септимою вище ключа) виписана в богородичні на стихівні 1-го гласа. Інша висотна версія – у «тено-

ровому» ключі (бемулярний звукоряд із бемолем, розташованим секундою нижче ключа) – розміщена в 7-му гласі (у богородичні на стиховні, степенному антифоні 2.3 та ірмосі). У 7-му гласі Супрасльського Ірмологіона фіта кудрявая (з амбітусом «*f-d¹*» і ФФ *g*) нотована в «теноровому» ключі (звукоряд бемулярний, з бемолем, розташованим секундою нижче ключа) і викладена октава нижче висотної версії 1-го гласа в «дискантовому» ключі. Висловимо припущення про те, що розміщення двох різновисотних версій фіти кудрявая у 1-му гласі двох ранніх Ірмологіонів – Супрасльському та Львівському – є, ймовірно, відмінною регіональною особливістю ранньої київської нотації в піснеспівах української традиції.

У стародрукованому Львівському Ірмологіоні 1709 р. висотна позиція піснеспівів з фітою кудрявая в 1-му та 7-му гласах визначається одним ключем – «альтовим» (дуральний звукоряд). У богородичні на стиховні 7-го гласа висотна позиція фіти збігається з її висотним розташуванням богородичні на стиховні 1-го гласа. У степенних антифонах та ірмосах 7-го гласа фіта кудрявая викладена в тому ж цефавному ключі, але на кварту нижче – з амбітусом «*g-e¹*» та ФФ *a*.

За результатами текстологічного аналізу фіти кудрявая за нотолінійними списками було встановлено, що для ранньої форми київської нотації піснеспівів з фітами притаманно застосування різновисотних цефавних ключів у різних жанрах одного гласа Октоїха. Висотна позиція фіти визначається тим ключем, в якому нотовано відповідний піснеспів; на вибір того чи іншого цефавного ключа в ранніх Ірмологіонах впливає жанр співу. Вибірковий підхід переписувачів до вибору ключів проявився у тому, що з можливих (чотирьох) позицій цефавних ключів у піснеспівах з фітою застосовані три: «дискантовий» (на 1-й лінійці), «альтовий» (на 3-й) та «теноровий» (на 4-й). У ранніх Ірмологіонах висотну позицію піснеспівів і фіти диференціюється за двома четвірках гласів, але є і винятки. Протягом XVII ст. у розвитку київської нотації спостерігається спрощення системи ключів та її заміна ключем однієї висотної позиції – «альтовим». До кінця XVII – початку XVIII ст. «альтовий» ключ дурального звукоряду (без бемоля) стає єдино застосовним, та нотування піснеспівів Октоїха різних жанрів у висотному плані уніфікується.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із затребуваністю вивчення української фітної традиції у піснеспівах інших жанрів Ірмологіона, враховуючи історичні принципи її становлення та тяглість традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Качмар М. Фіта у піснеспівах часів Царських Великої п'ятниці. *КАЛОФОНІА: науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії*. Львів, 2020. Число 10 [25]. С. 22–31.
2. Прилепа О. П. Осмогласся. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 4. С. 532–539.
3. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ, Львів, Полтава : Наук. товариство ім. Шевченка, 2002. 491 с.
4. Шевчук О. Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півчих книг XVI–XVIII ст.). *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДІК*. Київ, 1995. С. 86–107.
5. Шевчук О. Ю. Глас. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 466–467.
6. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся (за нотолінійними Ірмологіями кінця XVI – початку XVIII ст.). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2003. Вип. 4. С. 36–48.
7. Ясинівський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : Каталог і кодиколог-палеограф. дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 621 с.

REFERENCES

1. Kachmar, M. (2020). Fita u pisnespivakh chasiv Tsarskykh Velykoi piatnytsi. [Thetas in the chants of the time of Tsarsky Good Friday]. *Kalofonia: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*. 10[25]. 22–31 [in Ukrainian].
2. Prilepa, O. P. (2016). Osmohlassia. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv, V. 4. 532–539 [in Ukrainian].
3. Shevchuk, O. (1995). Kyivskyi naspiv u konteksti bahatorozspivnosti (za materialamy pivchych knyh XVI–XVIII st.). [Kyiv chant in the context of multi-singing (based on the materials of singing books of the 16th–18th centuries)]. *Zbirnyk naukovykh ta naukovo-metodychnykh prats kafedry folkloru ta etnografii KDIK*. 86–107 [in Ukrainian].
4. Shevchuk, O. (2003). *Strukturni oznaky systemy osmoglasia (za notoliniinymy Irmolohionamy kintsia XVI – pochatku XVIII st.)*. [Structural features of the osmoglasia system (staff-notated Heirmologia of the late 16th–18th centuries)]. *Studii mystetstvoznavchi*. 4. 36–48 [in Ukrainian].
5. Shevchuk, O. (2016). Hlas. [Hlas]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv, V. 1. 466–467 [in Ukrainian].
6. Tsalai-Yakimenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky XVII stolittia [Kyiv school of music of the 17th century]. Kyiv, Lviv, Poltava [in Ukrainian].
7. Yasynovskiy, Yu. (1996). Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit : Kataloh i kodykologh-paleohraf. Doslidzhennia [Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the 16th–18th centuries: Catalogue and codicologist-paleographic research]. Lviv [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Alina KAHALO,

orcid.org/0009-0009-7322-6602

PhD student at the Theory and History of Culture Department

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) alina_kahalo@outlook.com

THE LONG NINETEENTH CENTURY AS AN EVENT: ITS INTERPRETATION AND MEANING

The paper proposes to consider the long nineteenth century not as a period in history, but as an event, that is, something that happens to a human being and thus informs the world picture and the image of the human. As far as culture studies are concerned with researching the specifically human ways of realisation of the image of the human being within the world picture, this approach to the long nineteenth century appears to be justified. To see the long nineteenth century as an event one must reveal and research the basic intuitions that hold the event together and make it whole. The author looks for these basic intuitions that makes the nineteenth century an event of the European culture-forming process in the semantics of grounding meanings, actual and potential, which are being explicated within the cultural dynamics of the century. Using the Eric Hobsbawm's idea of the long nineteenth century, the author shows that the period, understood as the event, closely resembles the Axial Age of Karl Jaspers. It is so because the new reality of the human universe had been discovered. This new reality is the reality of emotions, something that we now call an emotional life. This reality differs from the Baroque affects in being not the reaction to the external stimuli but a result of inner, subjective developments that arise to meet the burden of authorship. Subjectivity as the authoring of one's Being appears in the beginning of the long nineteenth century. It manifests itself fully in the Romantic era. The task of the Romantics is to give voice to this new emotional reality, to make it a matter of a creative text. The author emphasizes the presence of a kenotic, going-down process the Romantic ideology enters the public consciousness. This kenosis explains the premature decay of Romanticism, with the remnants of form and content becoming the performatives of the masses. Romanticism, therefore, should be viewed as yet another "incomplete project". The Romantic kenosis is, therefore, the basic meaning of the long nineteenth century that makes the period an event, giving to it the ground for the wholeness. The event made this way informs the future of the culture-forming process and is responsible for the dangers in connection with the Romantic remnants.

Key words: long nineteenth century, Romanticism, subjectivity, emotion, kenosis.

Аліна КАГАЛО,

orcid.org/0009-0009-7322-6602

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) alina_kahalo@outlook.com

ДОВГЕ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ПОДІЯ: ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ЗНАЧЕННЯ

У статті пропонується розглядати «довге дев'ятнадцяте століття» не як історичний період, а як подію, тобто як те, що відбувається з людиною і, таким чином, формує світогляд та образ людини. Оскільки культурологія займається дослідженням суто людських способів втілення образу людини у світогляді, такий підхід до «довгого дев'ятнадцятого століття» видається обґрунтованим. Щоб розглядати «довге дев'ятнадцяте століття» як подію, необхідно виявити та дослідити основні інтуїції, що утримують цю подію разом і роблять її цілісною. Автор шукає ці основні інтуїції, які роблять дев'ятнадцяте століття подією європейського процесу формування культури, у семантиці заснованих значень – актуальних та потенційних, що розкриваються в рамках культурної динаміки століття. Використовуючи ідею Еріка Гобсбаума про «довге дев'ятнадцяте століття», автор показує, що цей період, якщо його розуміти як подію, дуже нагадує «осьову епоху» Карла Ясперса. Це тому, що було відкрито нову реальність людського всесвіту. Ця нова реальність – це реальність емоцій, те, що ми зараз називаємо емоційним життям. Ця реальність відрізняється від барокових афектів тим, що є не реакцією на зовнішні подразники, а результатом внутрішніх, суб'єктивних процесів, що виникають для того, щоб витримати тягар авторства. Суб'єктивність як авторство власного буття з'являється на початку довгого дев'ятнадцятого століття. Вона повною мірою проявляється в епоху романтизму. Завдання романтиків полягає в тому, щоб надати голос цій новій емоційній реальності, перетворити її на предмет творчого тексту. Автор підкреслює наявність кенотичного, низхідного процесу, за допомогою якого романтична ідеологія проникає у суспільну свідомість. Ця кеноза пояснює передчасний занепад романтизму, коли залишки форми та змісту стають перформативами мас. Отже, романтизм слід розглядати як ще один «незавершений проєкт». Отже, романтична кеноза є основним змістом «довгого дев'ятнадцятого століття», що робить цей період подією, надаючи йому основу для цілісності. Подія, сформована таким чином, визначає майбутнє процесу формування культури та є причиною небезпек, пов'язаних із залишками романтизму.

Ключові слова: довге дев'ятнадцяте століття, романтизм, суб'єктивність, емоція, кеноза.

Introduction. The nineteenth century is undoubtedly among the most important and interesting periods in the history of culture, and the fact seems to be universally acknowledged. It appears to be more important, though, that the century, for all the multifaceted developments that took place within the period, is perceived as a coherent and meaningful whole. It is more than only one in a series of consecutive centuries but a distinct cultural phenomenon in its own right, which is held together by a certain intuition beyond chronology. When Eric Hobsbawm dates the long nineteenth century (Hobsbawm, 1996), he not only transcends its chronological boundaries; wishing “to understand how and why the world has come to be what it is today” (Hobsbawm, 1996: ix), he rather attempts to grasp the particular impression of the century’s wholeness. Thus, the century’s boundaries are extended; and the nineteenth century ceases to be a period of time; it becomes a sort of novel, *ein Roman*, – that is, an interpretative space, a semantic realm in which a certain specific and fundamental sense pertaining to this realm is preserved, despite the shifting variety of meanings that replace one another. It is obviously clear that this fundamental sense is something that is not readily accessible to a researcher; it is not something that is readily accessible to the contemporaries either. It is something to be searched for and revealed in the process of interpretation.

Statement of the problem. It is probably this very semantic nature of the century that baffles historians, who are accustomed to viewing historical time as the time of facts. Thus, the nineteenth century is usually described through a collection of period facts – through a collection of achievements and accomplishments (see, for a short instance, (Boyd, 1901), (Hanson, 1900), (Laver, 1966), (Marvin, 1921), (Northrop, 1901)). Indeed, in terms of factual density, the nineteenth century may well be one of the most crowded periods in world history. However, the cultural researcher is interested not so much in the *fact* as in the *act* as something pertaining to human existence, which is always and to the highest degree a meaningful human (“subjective”) activity. Such subjective human activity is always pregnant with potential meanings and is therefore a semantic entity, rather than merely a factual and a sensory one. In the semantic realm of culture, the cultural researcher is interested not so much in the efficiency of rail transport and the length of telegraph lines under the Industrial Revolution, but rather in the train ticket and the telegram announcing the arrival. It means, *inter alia*, that the nineteenth century is to be treated not as a period, but as an event, that is, something that builds the human life.

However, the causes of historical facts are usually sought in the interplay of economic and political fac-

tors¹, and it is precisely because of this general disposition that historians can be sometimes perplexed by semantics – that is, by meaning – and even more so by the potential sense of events.

Perhaps it is precisely this stance taken by historians that explains why Karl Jaspers’s concept of the Axial Age, *Achsenzeit* (Jaspers, 1963), although frequently cited, appears to be falling out of fashion. Axial Age (approximately 800–300 BCE) is the period when humanity undergoes a decisive turn towards the attempts to conceive the non-sensory realm of the humane. We should perhaps be thinking neither the individual nor human-kind, but the humane as a quality that can be roughly interpreted by the idiom ‘human nature’. The humane, the human nature constitutes an invariant that enables us to identify phenomena pertaining to human existence as distinct from all the rest. This invariant, however, possesses a particular characteristic: it is revealed, that is, realised over the course of history through a series of approximations. The concept of Axial Age is therefore an attempt to give meaning to and to humanize history, since, within this concept, history is viewed as a space of meanings of human existence.

The concept of Axial Age has been criticised for failing to address the factors that lead humanity to the cultural turning point it describes². However, the absence of external factors bringing forth a cultural turning point implies that we should look for internal causes inherent in the culture-forming process itself, rather than investigate its factual entourage. Similarly, none of the factors determining biological growth of a human being is sufficient to explain the intrapsychic changes that indeed bring about the transition, for example, from childhood to adulthood³. External factors are of decisive importance to human development, and to culture as well, but they are not determining. They can slow down the development, even bring it to a complete halt; however, it is practically impossible to determine the development of person or culture solely in terms of external factors, just as it is impossible to decide the fable and features of a modernist novel solely from the mechanics of a fountain pen⁴.

¹ Marx had said about this: “I am not a Marxist” (see Friedrich Engels’ letter to Konrad Schmidt, 5 August 1890). It is not a Marxism, though; it is more of a cognitive custom with a positivist flair.

² «...Jaspers’s interest in spiritual or immaterial factors makes his approach to history rather peculiar» (Smith 2015: 317).

³ Of course, the author does not seek to deny the influence of the environment on psychological development. Rather, she seeks to counter efforts to reduce psychological processes to the influence of the environment.

⁴ Of from any other medium for that matter. The medium is the message only when the message lacks its own content entirely.

In precisely the same way, the advent of the steam locomotive is nothing more than a fact of industrial history. The point is that, entirely in line with Marx, the history of industry opens up a path for us to understanding human psychology: “Man sieht, wie die Geschichte der Industrie und das gewordene gegenständliche Dasein der Industrie das aufgeschlagene Buch der menschlichen Wesenskräfte, die sinnlich vorliegende menschliche Psychologie – We see that the history of industry and the material reality of industry as it has come into being are an open book revealing the essential forces of humanity, vividly presented to us through human psychology” (Marx, 2008: 94).

For a cultural researcher, therefore, every historical fact is of interest in terms of how it expresses the way humans see and build their world. From this perspective, a historical period, as a coherent cultural phenomenon, is an event that defines worldview, and it is precisely this worldview that would give to the historical period its unity as an event.

To approach the (long) nineteenth century from this perspective, one needs a certain conception of the history of culture-making, one that differs from Rankian *wie es eigentlich gewesen war* in that the logical and axiological emphasis shifts from the mere facts of existence to their subjective truth. In other words, neither a positivist conception of history as a facts sequence, nor an objectivist construct that, with mechanical inevitability, leads humanity into yet another historical impasse, will fail to be sufficiently effective. We need a structurally relevant metaphor that is free from these drawbacks.

Results. Oswald Spengler, being an organicist, would compare the history of culture to the natural history of an organism; this is a decent metaphor, but it does not fully take into account that what we are interested in is not history in and of itself, however we might understand it, but the history of the human world and the ways in which it is created.

Still, there is perhaps the theoretical metaphor that allows us to view a historical period as a single event without compromising the human-centred nature of the tasks undertaken by the cultural researcher. We will be looking at the idea that personality development is structurally and dynamically the same as the development of culture.

Generally, psychologists choose to talk about the development of the psyche, thereby mechanising⁵ our understanding; however, in a more practically orientated psychological tradition, one can also speak of

the development of personality⁶. Personality, just like culture, is a process; it is not innate but acquired; both culture and personality, in their development, pass through various qualitatively defined stages, which take up certain periods of time, without losing their qualitative distinctiveness in the process. Thus, a period in the history of culture can be viewed as an event by analogy with a period of personality development.

In fact, the metaphor is not new. Heraclitus said that “A man, when he gets drunk, is led by a beardless lad, tripping, knowing not where he steps, having his soul moist (B117 DK)”. That fragment suggests that a grown-up drunkard is more distant from being a cultured human being, than the child who shows him his way. Consequently, it suggests that different levels of individual development are used as a metaphorical measure for being a cultured Greek. Georg Wilhelm Friedrich Hegel easily compares history to stages of human development (see Hegel, 1961: 316 ff). Marx muses that, unlike many others, the Greeks were normal children, thereby describing Greek civilisation as the childhood of humanity: «Es giebt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie. Normale Kinder waren die Griechen – There are naughty children and children who have grown up too quickly. Many ancient peoples fall into this category. The Greeks were normal children» (Marx, 2006: 45, 18–34). The examples are numerous, but the thing is that the widespread use of this metaphor suggests that it is something more than a commonality and that it reflects a certain truth⁷. Of course, this is not to suggest that a one-to-one cor-

⁶ General psychologists tend to understand personality as a combination of measurable traits; the closer to clinics, the less statistically minded psychologists are. While there certainly are clinical typologies of personality, clinicians know well enough that each personality is a unique thing which largely defies classifying. We need a novel to describe a personality; clinicians can do this in a vignette. For the purposes of this paper, we understand personality as an organizing principle for the whole of mental experience. To put it more elegantly, one can borrow from Jean Piaget: “The personality is the submission of the ego to an ideal which it embodies but which goes beyond it and subordinates it...” (Inhelder and Piaget, 1958: 349).

⁷ It should be noted that we are not going to resort to the so-called “recapitulation theory”. We do not deal with biological processes. Besides, and not in the least, what we are interested in is a structural parallel between the life story of an individual mind and a history of culture. Dynamics of the mind, either individual or cultural, is not a biological phenomenon, for the mind itself is informed with culture and vice versa.

⁵ The psyche is a mechanism, after all.

respondence can be established between the stages of personal development and those of cultural development (if only because the periods of psychological development are quite varied, whilst attempts to introduce periods in the history of culture will bring the necessity to speak of 'long' and 'short' historical intervals as a sort of semantic adjustment of a chronological scale). And still, certain coincidences do come to mind.

Jean Piaget says: «We shall no doubt come across analogies between the child and the primitive at every step; this will be, however, in the course of studying the child himself without any preconceived ideas, rather than because we are deliberately seeking such analogies» (Piaget, 1929: 88). In Piaget, we find that one of the characteristics of the child's mind is a tendency to believe without explanation, that is, without rational confirmation of the truth. Truth in Greek is called *Aletheia*, something that is always already present and never covered; truth does not hide itself, nor does one need to seek it out. In a sense, it is 'right here'; one need only listen and look to see and hear everything. A child's world is structured in exactly the same way. A child simply needs an effort of paying attention in order to 'know everything'. In Ancient Greece, this effort to pay attention was required of *theoroi*, the theorists. Accounts of what was observed were called *theoria*. In this sense, antiquity is truly the childhood of humanity. It belongs to Jaspers's Axial Age, for it is here that the observation of physical things gives way to the exploration of the metaphysical, that is, the unobservable.

From the perspective of personality development, the most significant event of childhood is the period of the original ("empty") self⁸, original and empty in much the same sense as geometers speak of the so-called «empty point», the origin. It is precisely this event that defines the wholeness and integrity of the period of childhood. The (child's) self in this pronominal exterior appears to exist, but only *in potentia*, and not yet *in actu*. It only indicates the subject, grammatically but not culturally. As it functions indicatively, it is still a mere sign that does not belong to the child itself. «The consciousness of self arises in fact from the dissociation of reality as conceived by the primitive mind and not from the association of particular contents. That the child shows a keen interest in himself, a logical, and no doubt a moral, egocentricity, does not prove that he is conscious of his

self, but suggests, on the contrary, that he confuses his self with the universe, in other words that he is unconscious of his self» (Piaget, 1929: 125). But surely we remember: «...*Ich denke* muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches eben so viel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein – ...*I think* must be capable of accompanying all my ideas; for otherwise something would be conceived in me that could not possibly be conceived, which amounts to saying that an idea would either be impossible, or at any rate be nothing to me (B132 5-8)» (Kant, 1998: 178). This passage shows that the original self does not yet belong. It is indeed an empty point at the centre of the child's world, which is being filled with impressions from the surroundings; the world, as it were, runs into it like water into a funnel⁹. Therefore, a child's world is centripetal, the child's position is receptive, and the child's actions are reactive.

Historical and cultural analogue of this psychological event is the Socrates' daemon. It is impossible to speak of the personality in the ancient world prior to Socrates. However, Socrates' personality is not yet complete: he speaks of the daemon as something he can sense, therefrom he still requires sensory reinforcement for his thinking. He is still wavering between the visualised ideas and sculptured ideals of the Antiquity and his own path of self-reflection.

This Socratic journey towards the emergence of subjectivity, something the human being is entirely entitled to, runs through the reflection on one's own capacity to be that very self, through the act of appropriating the status of a subject. The empty origin of the self must become a fulfilled starting point of authoring the world; *potentia* must be transformed into *actus*.

From this point onwards in the history of the creative process, it is impossible not to speak of the personality, of the self as the author¹⁰. Here, the world must become centrifugal rather than centripetal. A person's position within this world must become creative rather than receptive, and acts must become proactive, thus becoming deeds. This second great event in the history of an individual happens during adolescence, when personality becomes a life-changing reality. Withing the cultural history the analogous event appears to occur during the Romantic era. It marks the beginning of the long nineteenth century.

⁸ Children usually start using the first-person singular subject pronoun at the age of 2½ to 3 years. From this point onwards, personality development begins. It is impossible to speak of personality before this stage – neither in a psychological sense nor indeed in any other sense.

⁹ Perhaps this is just what Locke meant when he had been speaking of *tabula rasa*, although he was most likely referring to the intellect rather than subjectivity.

^{10As} Fichte put it: 'I' posits 'not-I'; the subject (pre)supposes the object.

Hobsbawm struggles to define Romanticism. “As a style, a school, an era in the arts, nothing is harder to define or even to describe in terms of formal analysis...” (Hobsbawm, 1996: 257). The observation is correct. It is precisely because of these difficulties that we should look into another sort of interpretation.

Romantics grew out of Kant’s critique in a certain, culturally and psychologically ‘natural’ way. In the Third Antinomy antithesis Kant states: “Es ist keine Freiheit, sondern alles in der Welt geschieht lediglich nach Gesetzen der Natur – There is no freedom; instead, everything in the world happens solely in accordance with the laws of nature (A445=B473 3-5)” (Kant, 1998: 549). It means that while nature itself was rendered inaccessible¹¹ by the concept of *Ding an sich selbst*, we can find freedom only outside nature. Freedom, (or “spontaneity”, which is more attractive to the young generation¹² of Romantics) is not at all a ‘natural’ thing but can be legitimately thought of as of both the source and the result of culture which is, by its own nature, specifically human. Thus, culture is a “natural” result of a subjective culture-creating effort. It so appears that Kant had introduced the topic of subjectivity, the subject, and, eventually, the self as the closest introspective counterpart to the concept of subjectivity as the problem(s) that led, explicitly or implicitly, the charge of Romantic thought. It is likely that this very theme lends coherence and unity to the

Romantic movement, bringing together its diverse perspectives and traditions.

The Romantic self requires, however, just like Socrates’ self-reflection, an external anchor. As it is with every adolescent, Romantics wanted some big things to support their emotion-infused imagery, and big ideas to ground their idealised aspiration: one can remember Novalis equating his beloved to abbreviation of the Universe (“Meine Geliebte ist die Abkürzung des Universums”). The awakening subjectivity wants to root itself in a certain external, ‘natural’ environment, in order to recapture the sense of lost childhood comfort that goes alongside the newly gained freedom. This is exactly how teenagers feel when they find themselves at the centre of a centrifugal, scattering world, a world that now conceals its truths *per specula et aenigmata*. The teenagers’ desire to find an authority of their own in order to make something of the world, which is yet out of reach translates into Romantic desire to regain the objective world one can conceive, and thus to transform the thing-in-itself into a thing-for-themselves. Friedrich Hölderlin had been writing a play *Der Tod des Empedokles*: but Empedocles had said in his poem: “I go about among you an immortal god, no longer a mortal... (On Purifications 352)” (Fairbanks 1898: 203). This desire for complete control over objectivity¹³ is always implicit already in the Romantics’ quest to circumvent the logical constraints imposed by Kant on epistemology. It inevitably gives rise to a mystical-magical mindset: for the mystic, knowledge is attained through non-logical means, whilst the magician transcends physical limitations. Such Romantic mythologisation of thought is akin to routine ‘mystical-magical intoxication’ of adolescents. Romantic appeal to nature (the very same nature which, according to Kant, stands in opposition to freedom and culture), to folk sources of meaning, even to a natural science – to all that exist objectively in relation to creative subjectivity – works to the same effect. These circumvention manoeuvres are designed to restore the Absolute as a legitimate object of knowledge. Hegel’s project is, in a sense, a brilliant Romantic demonstration.

A teenager’s life is so short. The turbulent period subjectivity’s coming out gives way to melancholy (Søren Kierkegaard says that “Subjektiviteten er Sandheden” – subjectivity is truth. This is a disheartening realisation: it literally means that there can be no other, referential truth; everything depends on the author and on no one else) and to a kind of coming

¹¹ In 1872, summarising the century’s scientific progress, Emil du Bois-Reymond tells his colleagues, nature scientists and physicians: “Unser Naturerkennen ist also eingeschlossen zwischen den beiden Grenzen, welche einerseits die Unfähigkeit, Materie und Kraft, andererseits das Unvermögen, geistige Vorgänge aus materiellen Bedingungen zu begreifen, ihm ewig stecken. Innerhalb dieser Grenzen ist der Naturforscher Herr und Meister, zergliedert er und baut er auf, und Niemand weiss, wo die Schranke seines Wissens und seiner Macht liegt; über diese Grenzen hinaus kann er nicht, und wird er niemals können – Our knowledge of Nature is thus stuck in between of the two barriers: on the one hand, it is our incapacity to understand matter and force, and on the other hand, it is our inability to tell the processes of mind from their material grounds, that would hinder us eternally. In between of these barriers the natural scientist is lord and master; he dissects and builds up, and no one knows where there lies the roadblock for his knowledge and power; <but> he cannot go over these barriers and never will do” (du Bois-Reymond, 1884: 40).

¹² Rudolf Haym specifically underlines the generational aspect (Haym, 1961: 10 ff). Hobsbawm also thinks it is important to see the “There had never been a period for young artists, living or dying, like the romantic...” (Hobsbawm, 1996: 260). Even Jacques Barzun quotes, incidentally, Harry Overstreet (see Overstreet, 1927: 43) to hint that romanticism is, at least in a sense, at adolescent stage (Barzun, 1945: 180).

¹³ «...the adolescent goes through a phase in which he attributes an unlimited power to his own thoughts so that the dream of a glorious future or of transforming the world through Ideas (even if this idealism takes a materialistic form) seems to be not only fantasy but also an effective action which in itself modifies the empirical world» (Inhelder and Piaget, 1958: 345-346)

to terms with that very 'natural', 'objective', 'social' reality in which the teenager seeks to find a foothold (In Hermann Hesse's *Der Steppenwolf* we read about «...das Geheimnis vom Untergang der Person in der Menge... Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz im Wasser – ...the mystery of a person's disappearance within the crowd... I was no longer myself; my personality had dissolved in the festive frenzy like salt in water» (Hesse, 1955: 182)). Hegel, who began his career with *The Tree of Liberty*, ended his life as a full professor and rector of the Berlin University, in whose philosophy the Absolute Idea had already been cognised in its necessity. Yet the circumstances of his death are, in themselves, very reminiscent of a Romantic gesture worth of young Werther ("In 1831 a cholera epidemic broke out in Berlin; both Hegel and Schopenhauer fled, but Hegel returned prematurely, caught the infection, and died in a few days" (Durant, 1933: 333)). Romanticism, as befits, ended with the death of the hero¹⁴. In fact, every teenager is a romantic hero. And vice versa.

¹⁴ To threat Hegel romantically is a tricky task. It seems very natural that Hegel should belong to German classics in philosophy which is not to the mixt into the romantic medley. And still Hegel is an ambivalent figure. On the one hand, "Die moderne Zeit interpretiert er als Anfang eines Zeitalters, indem der Mensch (der Humanus) als neuer höchster und letzter ‚Heiliger‘ gilt und die Möglichkeit hat, sich dazu zu formieren – die Moderne als Chance auf den Beginn human gestalteter, freier Existenz – He interprets the modern era as the dawn of an age in which the man (the Humanus) is regarded as a new, supreme and ultimate 'saint' and has the opportunity to shape itself accordingly – modernity oneself as an opportunity for the dawn of a humanly shaped, free existence" (Vieweg, 2023: 7). It looks like an outward Romanticism, not only because of the theme of freedom, but also in Hegels stylistic choices. On the other hand, Hegels adherence to the objective Idea and negligent disposition towards the individual human life suggests strongly his totalitarian tendencies. Those tendencies, though, are not alien to Romanticism, because of the Romantic infatuation with an Absolut. Actually, Hegel did express the contradiction ingrained in Romanticism that is the contradiction between the idea of the Subjective and the ideal of Volksgeist. Anyway, Haym states about Hegel that: "...in ihrem *Princip* ist diese Philosophie *romantisch* geblieben, in ihrer *Ausführung* ist sie der schlechtlsten Reflexion und der dürrsten Scholastik verfallen – in its *principle* this philosophy remains Romantic, in its *design* it deteriorates into the worst ill-conceived reflection and the driest scholastics" (Haym, 1962: 230). All those things said, Hegel is the best sample of the inner contradictions of Romanticism; maybe that explains why his philosophy fell out of grace almost immediately after his death.

The significance of adolescence for the person lies in the fact that in this period an adolescent establishes – an excessively stark and always not quite rational, yet entirely distinct ethical and aesthetic criteria of one's own to fully realise the potential of freedom and thus to survive the burden of authorship. The newly discovered space of the subjective is abundant with emotions. These are not the school affects of the Enlightenment: they are complex, irrational and raw. Moreover, they look very natural: the Nature itself appears within the subjective space as if to root the self in something real. That is why emotional life are the most cherished Romantic phenomenon. Perhaps emotions (we could well have said "passions") are the most important driver of every Romantic mind and the Romantic Age as a whole. Romantics discovered the new reality of emotions; here lies the great cultural significance of Romanticism. Emotions claim to be expressed, it is a part of experiencing emotions; Romantics provided metaphors, lexicon and style to make emotions matter¹⁵, make them subject of conversation. Here comes the novel, *der Roman*: the (semantic) space to express the subjective meanings, but also to ground the self; the place to belong.

However, it is this desire to belong, to become grounded, that provoked a sort of kenotic movement, a move down to the lay public, which caused the premature decline of Romanticism. Through the century we can witness the romantic *membra disjecta* saturating everyday consciousness¹⁶. The highest tension of the reflective attempts of the few¹⁷ has turned into widespread interest in private life; philosophy gave a broad way to psychology, and logic as a universal science¹⁸ surrendered to ethnography. Thus, a romanticised reserve has emerged and entrenched in

¹⁵ What Romantics did not happen to do is to make emotions the matter of reflection, to realise the identity of freedom and responsibility. Modernists would attempt that.

¹⁶ "... und auch Caroline schüttelte den Kopf über "die Jungen Offiziere, die in der Garnison dichten – ...and even Caroline (Schelling) shook her head at the „young officers who wrote their barrack poetry" (Haym, 1961: 861).

¹⁷ "... a small minority in society can still echo the thunder of the earthquake which shake all humanity" (Hobsbawn, 1996: 257).

¹⁸ "Alfred Roseneberg, einer der Chefideologen der Nazis, strafte den weltbürgerlichen Denker Hegel gerade wegen dessen Universalismus ab: „kosmopolitischer, unvölkischer Narr" – Alfred Rosenberg, one of the leading ideologues of the Nazis, disparaged the world-citizen thinker Hegel precisely because of his universalism, calling him "a cosmopolitan, unpatriotic lunatic" (Vieweg, 2023: 6).

everyday worldview, which is more than enough for us¹⁹. Romantic *membra disjecta* constantly appear in any given sphere of the human mind. Even those in the twentieth century who were quite comfortable to criticise the Enlightenment, did it from the Romantic standpoint²⁰.

Conclusion. In this sense, what makes the long nineteenth century a distinct event in the history of cultural creativity is this kenosis of Romanticism, with the resulting romanticised reserve having infused the ideological fabric of the nineteenth century. Romantic lexicon, style and themes constitute yet another

“incomplete project” that still wants reflection. The axiological dynamism of the nineteenth century is ambivalent. The values Romanticism had brought to the fore – namely subjectivity, freedom, the new reality of emotion – were the tasks to be resolved within the culture-forming process. The decomposed elements of romantic form and content had been appropriated instead, primarily as a performative instrument for securing the social subject’s affiliation²¹. It is an example of a disheartening axiological dynamic that now, “in the new age of unreason”²² we must take into account.

BIBLIOGRAPHY

1. Barzun, J. *Romanticism and the Modern Ego*. Boston: Little, Brown and Co. 1945. 359 p.
2. Boyd, J. P. *Wonderful Progress of the 19th Century, its Triumphs and Achievements*. Philadelphia: A.J. Holman and Co., 1901. 720 p.
3. Du Bois-Reymond, E. *Über die Grenzen des Naturerkennens. Die sieben Welträthsel*. Leipzig: Von Veit & Co. 1884. 111 p.
4. Durant, W. *The Story of Philosophy*. New York: Garden City Publishing Co., Inc., 1933. 592 p.
5. Fairbanks, A. (Ed. and transl.) *The First Philosophers of Greece*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1898. 300 p.
6. Hanson, J.W. *Wonders of the Nineteenth Century. A Panoramic Review of the Inventions and Discoveries of the Past Hundred Years*. Chicago: W. B. Conkey, 1900. 641 p.
7. Haym, R. *Hegel und seine Zeit: Vorlesungen*. Hildesheim: Georg Olms, 1962. 512 p.
8. Haym, R. *Die Romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes*. Hildesheim: Georg Olms, 1961. 951 p.
9. Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1961. 612 p.
10. Hesse, H. *Der Steppenwolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1955. 234 p.
11. Hobsbawm, E. J. *The Age of Revolution 1789–1848*, New York: Vintage Books, 1996. 356 p.
12. Inhelder, B., Piaget, J. *The Growth of Logical Thinking from Childhood to Adolescence*. (Transl.) Parsons A. and Milgram, S. New York: Basic Books, Inc., 1958. 356 p. DOI: 10.1037/10034-000.
13. Jaspers, K. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. München: R. Piper & Co Verlag, 1963. 349 p.
14. Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1998. 995 p.
15. Laver, J. *The Age of Optimism: Manners and Morals 1848–1914*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1966. 272 p.
16. Marvin, F. S. *The Century of Hope. A Sketch of Western Progress from 1815 to the Great War*. Oxford: The Clarendon Press, 1921. 358 p.
17. Marx K. *Ökonomische Manuskripte 1857/58 (Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie)*, (Manuscript 1857–58, MEGA II/1) URL: https://telota.bbaw.de/mega/#?doc=MEGA_A2_B001-01_ETX.xml&book=1&part=1&pageNr=45&startPage=&endPage=&startLine=&endLine=&startTerm=&endTerm= (date of access: 15.03.2026).
18. Marx, K. *Ökonomisch-philosophische manuskripte*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2008. 210 p. DOI: 10.28937/978-3-7873-2079-0.
19. Northrop, H. D. *The Marvelous Story of One Hundred Years. History, Achievements and Progress*. Philadelphia: National Publishing Co., 1901. 625 p.
20. Overstreet, H. *About Ourselves. Psychology for Normal People*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1927. 300 p.
21. Piaget, J. *The Child’s Conception of the World*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1929. 397 p.
22. Roberts, D. and Murphy, P. *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. London: Continuum, 2004. 236 p. DOI: 10.5040/9781472545565.
23. Smith A. *Between facts and myth: Karl Jaspers and the actuality of the Axial Age*. *International Journal of Philosophy and Theology*. 76.4. 2015. DOI: 10.1080/21692327.2015.1136794.

¹⁹ “In a yet wider sense the approach to art and artists characteristic of romanticism became the standard approach of nineteenth-century middle class society, and still retain much of its influence” (Hobsbawm, 1996: 258-259).

²⁰ ...Horkheimer and Adorno unmask enlightenment ideas as dangerous myths, they appeal to romantic dream of reconciliation with a nature that is at once innocent, archaic and redemptive. (Roberts and Murphy, 2006: ix). Further: “Romanticism’s redemptive myths celebrating original genius and archaic origins, aesthetic politics and aesthetic gods provide justification for retrograde totalitarian fantasies” (Roberts and Murphy, 2006: x).

²¹ Occasionally, Oscar Wilde had said something that sounds very close: “Death and vulgarity are the only two facts in the nineteenth century that one cannot explain away” (Wilde, 1926: 235).

²² See (The Guardian Editorial).

24. The Guardian Editorial. The Guardian view on the legacy of Jürgen Habermas: philosophical sustenance for illiberal times. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2026/mar/18/the-guardian-view-on-the-legacy-of-jurgen-habermas-philosophical-sustenance-for-illiberal-times> (date of access: 18.03.2026).
25. Vieweg, K. Das Beste von Hegel – The Best of Hegel. Berlin: Dunker & Humblot, 2023. 326 p. DOI: 10.3790/978-3-428-58415-4.
26. Wilde, O. The Picture of Dorian Gray. New York: Random House, 1926. 357 p.

REFERENCES

1. Barzun, J. (1945). Romanticism and the Modern Ego. Boston: Little, Brown and Co., 359 p.
2. Boyd, J. P. (1901) Wonderful Progress of the 19th Century, its Triumphs and Achievements. Philadelphia: A.J. Holman and Co., 720 p.
3. Du Bois-Reymond, E. (1884). Über die Grenzen des Naturerkennens. Die sieben Welträthsel [On the Limits of the Natural Science. The Seven World Puzzles]. Leipzig: Von Veit & Co., 111 p. [in German].
4. Durant, W. (1933) The Story of Philosophy. New York: Garden City Publishing Co., Inc., 592 p.
5. Fairbanks, A. (Ed. and transl.) (1898). The First Philosophers of Greece. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. 300 p.
6. Hanson, J.W. (1900). Wonders of the Nineteenth Century. A Panoramic Review of the Inventions and Discoveries of the Past Hundred Years. Chicago: W. B. Conkey, 641 p.
7. Haym, R. (1962). Hegel und seine Zeit: Vorlesungen. [Hegel and his Time: Lectures]. Hildesheim: Georg Olms, 512 p. [in German].
8. Haym, R. (1961). Die Romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes. [The Romantic School: An Introduction to the History of German Mind] Hildesheim: Georg Olms, 951 p. [in German].
9. Hegel, G. W. F. (1961) Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte [Lectures on the Philosophy of History]. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 612 p. [in German].
10. Hesse, H. (1955). Der Steppenwolf. [Steppenwolf]. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 234 p. [in German].
11. Hobsbawm, E. J. (1996). The Age of Revolution 1789–1848, New York: Vintage Books, 356 p.
12. Inhelder, B., Piaget, J. (1958). The Growth of Logical Thinking from Childhood to Adolescence. (Transl.) Parsons A. and Milgram, S. Basic Books, Inc., 356 p. DOI: 10.1037/10034-000.
13. Jaspers, K. (1963). Vom Ursprung und Ziel der Geschichte [Origin and Goal of History]. München: R. Piper & Co Verlag, 349 p. [in German].
14. Kant, I. (1998). Kritik der reinen Vernunft [The Critique of Pure Reason]. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 995 p. [in German].
15. Laver, J. (1966). The Age of Optimism: Manners and Morals 1848–1914, London: Weidenfeld & Nicolson, 272 p.
16. Marvin, F. S. (1921). The Century of Hope. A Sketch of Western Progress from 1815 to the Great War. Oxford: The Clarendon Press, 358 p.
17. Marx K. Ökonomische Manuskripte 1857/58 (Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie) [Economic Manuscripts of 1857/58 (Outlines of the Critique of Political Economy (Rough Draft))]. (Manuscript 1857–58, MEGA II/1) URL: https://telota.bbaw.de/mega/#?doc=MEGA_A2_B001-01_ETX.xml&book=1&part=1&pageNr=45&startPage=&endPage=&startLine=&endLine=&startTerm=&endTerm= (date of access: 15.03.2026). [in German].
18. Marx, K. (2008). Ökonomisch-philosophische manuskripte [The Economic and Philosophic Manuscripts]. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 210 p. DOI: 10.28937/978-3-7873-2079-0. [in German].
19. Northrop, H. D. (1901). The Marvelous Story of One Hundred Years. History, Achievements and Progress. Philadelphia: National Publishing Co., 625 p.
20. Overstreet, H. (1927). About Ourselves. Psychology for Normal People. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 300 p.
21. Piaget, J. (1929.) The Child's Conception of the World. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 397 p.
22. Roberts, D. and Murphy, P. (2004). Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism. London: Continuum, 236 p. DOI: 10.5040/9781472545565.
23. Smith A. Between facts and myth: Karl Jaspers and the actuality of the Axial Age. International Journal of Philosophy and Theology. 76.4. 2015. DOI: 10.1080/21692327.2015.1136794.
24. The Guardian Editorial. The Guardian view on the legacy of Jürgen Habermas: philosophical sustenance for illiberal times. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2026/mar/18/the-guardian-view-on-the-legacy-of-jurgen-habermas-philosophical-sustenance-for-illiberal-times> (date of access: 18.03.2026).
25. Vieweg, K. (2023). Das Beste von Hegel – The Best of Hegel. Berlin: Dunker & Humblot, 326 p. DOI: 10.3790/978-3-428-58415-4.
26. Wilde, O. (1926). The Picture of Dorian Gray. New York: Random House, 357 p.

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-29>

Тетяна КАЗНАЧЕЄВА,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) *itaniamusic@gmail.com*

ФОРМУВАННЯ ПРОГРАМНОЇ СЮІТИ В КОНТЕКСТІ КЛАВІРНОЇ ТРАДИЦІЇ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Стаття присвячена дослідженню програмної інструментальної сюїти як феномену у процесі становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть, у якому кожна її частина виступає узагальненим носієм художнього образу або ідеї. Простежено витоки програмності у творчості англійських вірджиналістів кінця XVII століття, зокрема Вільяма Берда, Джона Булла, Орlando Гіббонса та інших, які започаткували формування самостійного клавірного стилю. Підкреслено значення варіаційності, остинатності, орнаменталізації та поліфонічного мислення як основних засобів інструментального розвитку, а також звернення до танцювальних і народно-пісенних джерел. У роботі висвітлено подальший розвиток сюїтного жанру у французькій клавесинній традиції XVII–XVIII століть, представлений творчістю Жака Шамбоньєра, Луї та Франсуа Куперенів, Жана-Філіпа Рамо та інших. Обґрунтовано, що саме у французькому мистецькому середовищі сюїта досягає своєї завершеної форми, трансформуючись із послідовності танців у витончений художній цикл, позначений рисами естетики рококо – декоративністю, граційністю, індивідуалізованою образністю та інтелектуальною грою. Танцювальність при цьому втрачає суто прикладну функцію і постає як семантичний код музичного мислення. Окремо розглянуто специфіку фактурної організації французької клавірної музики, зокрема домінування лінійного мислення, прозорої поліфонії, орнаментальної виразності та впливу лютьневого стилю. Проаналізовано роль програмності у творчості Франсуа Куперена, де сюїта набуває рис інструментальної «повісті», а також нові принципи драматургії у творах Жана-Філіпа Рамо, що поєднують раціональну структурованість і емоційну насиченість. Узагальнено, що розвиток програмної інструментальної сюїти відображає глибинні зміни художнього мислення епохи: від тілесно-танцювального до асоціативно-образного, де танцювальні ритмоформули трансформуються у засоби музичної драматургії. Таким чином, сюїта постає не лише як жанрова форма, а як важливий культурно-естетичний феномен, що репрезентує новий тип музичного мислення європейської традиції.

Ключові слова: інструментальна сюїта, програмність, танцювальність, клавесинна музика, французька клавірна традиція, стиль рококо, варіаційний розвиток.

Tetiana KAZNACHEIEVA,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

PhD in Arts, Assistant Professor;

Head of the Department of General and Specialised Piano

The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *itaniamusic@gmail.com*

THE DEVELOPMENT OF A PROGRAMME SUITE IN THE CONTEXT OF THE 17TH–18TH CENTURY KEYBOARD TRADITION

The article is devoted to the study of the programmatic instrumental suite as a phenomenon in the process of the formation of the instrumental cycle in European music of the 17th–18th centuries, in which each piece functions as a generalized bearer of an artistic image or idea. The origins of programmability are traced in the works of the English virginalists of the late 17th century, in particular William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons and others, who initiated the formation of an independent keyboard style. The importance of variation, ostinato, ornamentation, and polyphonic thinking as the main means of instrumental development is emphasized, along with the use of dance and folk-song sources.

The paper highlights the further development of the suite genre in the French harpsichord tradition of the 17th–18th centuries, represented by the works of Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, François Couperin, Jean-Philippe Rameau and others. It is substantiated that it was within the French artistic environment that the suite reached its completed form, transforming from a sequence of dances into an elegant artistic cycle marked by the aesthetics of Rococo – decorativeness, grace, individualized imagery, and intellectual play. Dance elements thus lose their purely applied function and emerge as a semantic code of musical thinking. Special attention is given to the specific features of the textural organization of French keyboard music, particularly the dominance of linear thinking, transparent polyphony,

ornamental expressiveness, and the influence of the lute style. The role of programmability in the works of François Couperin is analyzed, where the suite acquires the features of an instrumental «narrative», as well as new principles of dramaturgy in the works of Jean-Philippe Rameau, combining rational structure with emotional richness. It is concluded that the development of the programmatic instrumental suite reflects profound changes in the artistic thinking of the era: from corporeal dance-based expression to associative imagery, where dance rhythmic formulas are transformed into means of musical dramaturgy. Thus, the suite appears not only as a genre form but also as an important cultural and aesthetic phenomenon representing a new type of musical thinking in the European tradition.

Key words: *instrumental suite, programmability, danceability, harpsichord music, French keyboard tradition, Rococo style, variation development.*

Постановка проблеми. У процесі становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть сформувалися два провідні типи сюїти, які, попри відмінність принципів образного мислення та тематичної організації, знаходились у стані естетичної рівноваги та взаємодоповнення: танцювальний і програмний.

Сучасні вимоги виконавської інтерпретації та педагогічної практики передбачають глибоке розуміння змістових і стилістичних особливостей клавірних творів, заснованих на програмних принципах. У музичному мистецтві XVII–XVIII століть програмність постає важливим чинником формування нової образної та драматургічної моделі музичного тексту. Програмні п'єси виступають як носії узагальнених художніх образів, здатні репрезентувати як цілісні ідеї, так і окремі аспекти багатовимірного змісту. У межах програмного типу сюїти кожна п'єса функціонує як концентрований носій узагальнених вражень і характерних рис значно ширшої художньої реальності, в межах якої діє принцип естетичного узагальнення, що зумовлює необхідність їх комплексного наукового осмислення.

Аналіз досліджень. Дослідження процесів становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть досить часто постає у фокусі уваги науковців, що можна пояснити зростаючим інтересом сучасного музикознавства до проблем історії інструментального мислення та жанрової еволюції клавірної музики. Н. Ревенко аналізує певні аспекти творчості вірджиналістів (Ревенко, 2018). Становлення та розквіт французького клавірного мистецтва, професійні школи виконавців і композиторів, їх найвидатніших представників, що вплинули на розвиток музичного мистецтва Європи розглядає Н. Лисіна (Лисіна, 2016). Важливу роль Ж. Шамбоньєра та його учнів у становленні французької клавесинної школи доводить у дослідженні О. Шадріна-Личак (Шадріна-Личак, 2024). Також дослідники зауважують на досить типовому для XVII–XVIII століть поєднанні в одній особі митця композитора та виконавця (Лі Цзюй, 2024). Разом з тим, дослідження програмної інструментальної

сюїти, що є ключовим для розуміння стилістичних змін епох бароко і рококо, й дозволить глибше осмислити процес переходу від танцювально-прикладної музики до автономного художнього висловлювання, лишається актуальним музикознавчим завданням.

Виклад основного матеріалу. Важливими витоками програмного типу танцювальної сюїти вважається творчість англійських вірджиналістів¹ кінця XVII століття, яка була тісно пов'язана з танцювальними формами, що були адаптовані для клавірних інструментів. Вільям Берд, Джон Булл, Орландо Гіббонс, Джайлз Фарнабі та ін., на думку багатьох дослідників, утворили першу школу клавірної музики, у якій зародився клавірний стиль письма і було покладено початок творам спеціального (неперекладного) репертуару для клавірно-струнних інструментів. Як зазначає А. Черноіваненко, це – прелюдії і фантазії (з органної традиції), програмні твори ситуативного або портретного планів, а також – обробки церковних наспівів, мадригалів та народних пісень або танців, збагачені мовно-інструментальними (секвенції, незалежність голосоведення, фігураційне письмо, розробка кадансових ритмічних формул, техніка фактурного варіювання і створення інструментальних «прикрас») і композиційно-жанровими (остинатність, варіювання, додавання до традиційних павани і гальярди «нових» алеманди і куранти, введення народних – хорнпайп, жига, раунд, маска і світських – сарабанда, менует, гавот, ригодон, буре – танців) прийомами (Черноіваненко, 2021: 384-385).

Саме такого типу твори склали зміст першої збірки, що була опублікована в Англії у 1611 році та мала назву «Парфенія». Збереглися також «Fitzwilliam Virginal Book» – унікальна колекція з 300 творів, з яких 72 – клавірні твори В. Берда та інші збірки, що базувались на європейських танцювальних традиціях, адаптованих до англійського стилю. У них переважають п'єси, що є

¹ Вірджинал (англ. – virginal, від лат. – virgule, що в перекладі, «паличка, стрижень») – менший за розміром різновид клавесину

варіаціями на популярні народно-побутові пісенні мелодії і танці. Характерно, що таким чином типізуються деякі жанри, що власним походженням зобов'язані танцю, але мають чисто музичний розвиток: сарабанда, чакона, пасакалія.

Вірджиналісти тяжіли до образотворчості: композитори давали своїм п'єсам програмні назви («Труби», «Барабан і флейта», «Танок солдат») (Ревенко, 2018: 36-37). У їх творчості танцювальність унаочнювалась завдяки ритмічним фігурам, що імітували кроки та рухи реальних танців, але були насичені віртуозними елементами. У поліфонічній фактурі збірок поєднувались танцювальні ритми з багатоголоссям, натхненним вокальною музикою, але з елементами стилю лютністів, завдяки арпеджованим акордам, які створювали об'ємність звучання кількох голосів і додавали легкості. Емоційна виразність зберігала танцювальні корені, водночас, звучання було ясным, ритмічно виразним, збагаченим орнаментациєю, що відображало еволюцію від вокальної музики до незалежної інструментальної.

Показовою у цьому спрямуванні стала збірка «*My Ladye Nevells Booke*» з 42 клавірних творів композитора В. Берда, складена наприкінці XVI століття. Цикл містить десять пар паван та гальярд, що демонструє перетворення танцювальних форм на масштабні варіаційні структури. Кульмінацією твору є дев'ята пара, у якій жанрова структура павана – гальярда втілюється у більш узагальненому вигляді: тема павани починається з простого викладу басу з імітаційними вступами у верхніх голосах, еволюціонуючи до складних поліфонічних поєднань. Композитор розширює форму павани до шести варіацій, де варіації 2, 4 і 6 не є просто орнаментованими повторами 1, 3 і 5 (як у строгій формі), а незалежними розробками, що відображає перехід від ренесансної поліфонії до барокових варіацій. Гальярда, що має переважно акордову фактуру, представляє тему популярної народної пісні «Свисток візника», додаючи твору фольклорний колорит. Вона вирізняється енергійним ритмом, синкопами, що імітують характерні стрибки танцю, але, разом з тим, у гальярді присутні й віртуозні пасажі, хроматизми. Загалом, у цій парі танців зберігаються традиційні жанрові ознаки, контраст вільного та швидкого темпів, але танцювальні елементи еволюціонують вже у бік суто інструментального звучання, синтезуючи поліфонічні елементи з віртуозними, фольклорними, майже з програмними рисами, засвідчуючи розвиток та трансформацію сюїтного циклу.

Програмна танцювальна сюїта набуває особливого розвитку у творчості провідних композито-

рів XVII–XVIII століть, чий твори були призначені для клавесину – Жака Шамбоньєра, Луї Куперена, Франсуа Куперена, Жана-Анрі Д'Англебера, Ніколя-Антуана Лебега, Жана-Філіпа Рамо та ін. Сюїти клавесиністів були достатньо тісно пов'язані з танцювальними традиціями, але на відміну від англійських вірджиналістів та німецького різновиду жанру, французький стиль більше фокусувався на елегантності, застосуванні насиченої орнаментациї та особливий виразності, що була здатна відтворити певних персонажів, настрої, спогади, почуття.

Французькі сюїти мають коріння, що пов'язане з музикою, призначеною для виконання на лютні, яка стала беззаперечним фаворитом епохи. Як універсальний інструмент з широким спектром можливостей, лютня «була активно затребувана в різних сферах музичної діяльності та відчутно вплинула на становлення клавесинного виконавства» (Шадріна-Личак, 2024: 145).

У творах Ж. Шамбоньєра знаходить відображення *stile brisé* – «розбитий стиль», що був успадкований від лютністів – арпеджовані акорди та ноти, що створювали ілюзію кількох голосів і легкості, підкреслюючи ритмічний рух. У 1670 році було видано дві збірки клавесинних творів композитора, що став засновником французької клавесинної школи. Як зазначають дослідники, учнями та представниками школи Шамбоньєра² було закладено композиційні та драматургічні принципи сюїти, які знаходились ще у стадії формування. Для цього відбирались танці, що пізніше складатимуть кістяк сюїти, та факультативні, їх порядок, повторюваність тощо (Шадріна-Личак, 2024: 147).

Французька школа клавесиністів формується у другій половині XVII та на початку XVIII століть у Франції, у період правління Людовіка XIV, під час якого склалися сприятливі умови для розвитку музичного мистецтва, оскільки «багато музики створюється саме для аристократичних заходів, де стали необхідними невеликі танцювальні п'єси, що були обрамленням світських подій» (Медведнікова, Калиновська, 2019: 167).

У цьому ракурсі французька клавірна традиція доби виступає унікальним культурно-естетичним феноменом, що віддзеркалює світовідчуття епохи рококо. У центрі цього мистецького дискурсу – клавесин як інструмент не лише музичний, а й естетично-інтелектуальний, здатний передавати тонкі нюанси чуттєвості, грації, художнього

² До них належали вищезгадані Л. Куперен, Ж.-А. д'Англебер та Н.-А. Лебег

образу, що стали характерними рисами доби. Особливе місце у цьому контексті посідає жанр сюїти: як явище він поєднує елементи танцювальності, програмності та самобутнього стилю клавірної музики, що виник у Франції й набув там завершеної форми. Саме французька сюїта стає тим музичним текстом, у якому найповніше проявляються естетичні модуси рококо – витонченість, контраст, декоративність і внутрішня рефлексія. Епоха рококо відзначається відходом від драматичного напруження бароко, увагою до тонкої емоційності, граційності, індивідуального стилю, прагненням до асоціативної образності та інтелектуальної гри. У музиці це проявляється не лише у гармонічних або мелодичних інноваціях, а й у новому способі організації музичного часу та визначенні ролі виконавця-композитора.

Формування клавірної сюїти у Франції відбулося під впливом танцювальної традиції XVII століття, але вирізнялось принциповими видозмінами. Первісна функція сюїти була трансформована у струнку послідовність стилізованих танцювальних образів. Танець не був кінцевою метою, він став жанровою формулою для вираження почуттів. Клавесин, у свою чергу, виступив засобом втілення образності та драматургії музичного тексту.

На думку О. Шадріної-Личак, Ж. Шамбоньєром та його учнями була «створена абсолютно нова, особлива музична мова, яка в подальшому стане не просто фундаментом та своєрідним обличчям французької клавірної музики, а й визначатиме риси національного стилю в музиці – клавесинний лютневий стиль» (Шадріна-Личак, 2024: 146). Зазначимо, що у цьому феномені не спостерігається проявів яскравого національного колориту, втілення французьких національних ідей. Французький клавесинний лютневий стиль розвивається зовсім у іншому ракурсі.

У французькій клавірній сюїті XVIII століття він постає як унікальний музичний текст, у якому проявляється світовідчуття рококо – грація, елегантність, тонка чуттєвість і образність. У творчості французьких клавесиністів сюїта розгортається як образно-програмний, логічно побудований цикл, де танцювальні жанри служать засобом драматургічного розвитку. Підкреслимо, що у французькій клавірній традиції провідним є лінійний тип музичного мислення, що відображає принципи рококо. Це – горизонтальність сюїтного простору, де провідну роль має мелодична лінія та орнаментальна виразність. Поліфонія не панує як формотворчий принцип, а функціонує як засіб викладення. З точки зору фактури

це виявляється у прозорих поліфонічних поєднаннях, витонченій імітації, що узгоджує розвиток думки з програмним змістом кожної частини твору, а також у чіткій, але делікатно врівноваженій мелодично-гармонічній організації. Французька клавірна традиція не лише переосмислює жанр сюїти, а й стає музичним виявом епохи, у якій мистецтво розвивалося як гра форм, образів і почуттів. Аналіз творчості провідних майстрів доби засвідчує, що клавесин як інструмент і сюїта як жанр були ключовими середовищами втілення цього світовідчуття.

Традиційна структура циклу з чотирма основними танцями (алеманда, куранта, сарабанда, жига) доповнюється такими типовими французькими жанровими різновидами як менует, гавот, бурре тощо. Танцювальність проявляється завдяки типовим ритмоформулам, що імітують певні види кроків, але звучання, завдяки значній кількості орнаментики та більш вільному виконанню з точки зору агогіки, стає більш поетичним, ніж призначеним для танцю.

Програмні сюїтні п'єси з назвами досить часто складались у «набори» (фр. – «orders»), а їх кількість досить часто становила декілька десятків творів. Значного розквіту програмний вид сюїти отримав у творчості Франсуа Куперена, який є автором понад двохсот творів для клавесину. Композитор називав свої твори «портретами» (portraits), що були натхненні придворним життям Людовика XIV. Естетика численних рондо і програмних мініатюр пов'язана з певними умовами придворного етикету часів рококо, світовідчуття якого народилося у Франції на початку XVIII століття і було пов'язане з аристократичним середовищем.

У творчості Ф. Куперена сюїтний цикл, відповідно до традицій французьких клавесиністів, розгортається переважно в горизонтальній площині. Це зумовлює специфіку фактурної організації та особливості використання поліфонії. У ранніх сюїтах поліфонія не виконує формотворчої ролі й не визначає стиль у цілому, а застосовується як засіб викладу окремих фрагментів матеріалу, як фактурний прийом. Найчастіше використовується імітація, що узгоджується з програмним змістом п'єси та сприяє його виразнішому розкриттю. У творчості Ф. Куперена жанрові прототипи є визначальними у розвитку музичного мелосу в його клавірному сюїтному втіленні. За будовою і прийомами розвитку програмні номери підпорядковані принципу танцю. У них – традиційна витриманість заданого руху і ритму, танцювальна основа без особливих зусиль розпізнається навіть

у тих п'єсах, назви яких виходять за рамки звичних жанрово-танцювальних найменувань. У сюїтній творчості композитора також проявляється нова естетична функція остигати як фактурно-стилістичного прийому: виражаючи головну «думку» циклу – постійне повернення до початку, колоподібне замикання розвитку, воно веде до феномену відкритої форми (Лі Цзюй, 2024: 54).

Загалом, у творчості Ф. Куперена французька сюїта стає своєрідною інструментальною повістю, де окремі частини є музичними мініатюрами з назвою, що вказує на конкретний образ чи стан. Сюїта набуває програмної спрямованості, музичний матеріал організовано як образний цикл. Імітаційні прийоми, контрасти різних типів викладення і тональностей стають важливими складовими внутрішнього драматургічного розвитку. Легкість та елегантність звучання, графічна декоративність орнаменталії, виразність тембру та регістрового розділення відтворюють світовідчуття рококо, яке у композитора втілене через призму образної мови клавесину. На відміну від німецької традиції, у Ф. Куперена танцювальна жанровість поступається місцем індивідуалізованій програмності. Наприклад, в *Ordre* № 6 окремі п'єси з промовистими назвами («*Les Langueurs tendres*», «*Les Barricades mystérieuses*») формують асоціативний ланцюг образів, де кожна мініатюра є самостійним психологічним етюдом. Тут відсутня жорстка танцювальна схема, а єдність циклу досягається через тонку інтонаційну спорідненість, фактурну вишуканість і спільний художній задум.

Здобутки Жана-Філіппа Рамо у розвитку сюїтного структурованого музичного циклу зумовлюють виникнення характерної пізнаваної жанрової форми, у якій семантика танцювальності поєднана з естетикою чуттєвого виразу. Фактура сюїт часто містить контрапунктичні елементи, але завжди орієнтована на ясність і логічність розвитку теми. У творчості композитора зберігається типова для рококо взаємодія розумового порядку та емоційності, що знаходить відгук у балансі форми і вираження. Особливо показовими є сарказм та

іронія, що проявляються в імітаційних повторях п'єс, складному ритмі, що постає як засіб тонкої емоційної диференціації, та наявності такого виразного семантичного елементу як декоративна орнаменталія.

Водночас розквіт французького клавесинного мистецтва виявився не лише у створенні високохудожнього репертуару, а й у формуванні цілісної виконавсько-педагогічної системи. Важливими джерелами осмислення цієї традиції поряд із музичними текстами є авторські методичні праці, що фіксують естетичні та технічні засади виконання. Особливе значення має трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» (1716), у якому систематизовано принципи орнаменталії, артикуляції, аплікатури та стилістичної інтерпретації, характерні для французької школи. Не менш показовим є педагогічний розділ Ж.-Ф. Рамо «Метод пальцевої механіки» (1724), що міститься у другому зошиті його клавесинних п'єс, де акцентовано увагу на раціоналізації технічної підготовки виконавця. Обидві праці демонструють нерозривність творчої, виконавської й педагогічної сфер у культурі рококо.

Висновки. Загалом, розвиток програмної інструментальної сюїти в європейській музиці XVII–XVIII століть не тільки сприяє розвитку інструментального циклу, але й унаочнює певну модель художнього мислення, що втілює певний образ завдяки індивідуалізованому тематизму, у якому танцювальні ритмоформули хоч і втрачають тілесний компонент, але стають засобом драматургічного розвитку. Витоки програмності простежуються у творчості англійських вірджиналістів, де закладаються основи самостійного клавірного стилю та формується тенденція до образної конкретизації музичного змісту. У французькій клавесинній традиції сюїта набуває завершеної форми, трансформуючись з послідовності танців у цілісний художній цикл із виразною програмною спрямованістю. Танцювальність при цьому втрачає суто прикладну функцію і постає як семантичний код музичного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисіна Н. Розквіт французької клавірної школи. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 21. Київ, 2016. С. 97–104.
2. Лі Цзюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дисертація, Одеса, 2024. 204 с.
3. Медведнікова Т.О. Калиновська К.О. Франсуа Куперен – вершина французької клавірної школи. Особливості виконання. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 163–173.
4. Ревенко Н. Інструментальне виконавство (Фортепіано) Частина I: навчально-методичний посібник. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 316 с.
5. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

6. Шадріна-Личак О. Роль Ж. Ш. де Шамбоньєра та його учнів в становленні французької клавесинної школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 77, том 3, 2024. С. 143-150.

REFERENCES

1. Lysina N. (2016). Rozkvit frantsuzkoi klavirnoi shkoly. [The rise of the French piano school] *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Serii 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*. Vyp. 21. Kyiv. 97-104. [in Ukrainian].
2. Li Tsyiui (2024). Yevropeiska fortepianna tradytsiia yak istorychna ta lohiko-semantychna osnova suchasnoho pianizmu. [The European piano tradition as the historical and logical-semantic foundation of contemporary pianism]. *Dysertatsiia*. Odesa. 204. [in Ukrainian].
3. Medvednikova T.O. Kalynovska K.O. (2019). Fransua Kuperen – vershyna frantsuzkoi klavirnoi shkoly. Osoblyvosti vykonannia. [François Couperin – the pinnacle of the French harpsichord school. Performance considerations]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: Zbirnyk nauk. statei*. Dnipro: HRANI. Vyp. 16. 163-173. [in Ukrainian].
4. Revenko N. (2018). Instrumentalne vykonavstvo (Fortepiano) Chastyna I: navchalno-metodychnyi posibnyk. [Instrumental Performance (Piano) Part I: Teaching Guide]. Mykolaiv: RAL-polihrafiia. 316. [in Ukrainian].
5. Chernoiivanenko A.D. (2021). Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoi systemolohii: monohrafiia. [Academic musical-instrumental mysticism as a subject of musicological systemology]. Odesa: Helvetica. 704. [in Ukrainian].
6. Shadrina-Lychak O. (2024). Rol Zh. Sh. de Shamboniera ta yoho uchniv v stanovlenni frantsuzkoi klavesynnoi shkoly [The role of Chambonnières and his students in the formation of the French Harpsichord School] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 77, tom 3, 143-150. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 792.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-30>

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-2412-9154

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри театрознавства*

*Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) onkalenich@ukr.net*

ТИПОЛОГІЯ ВИДІВ ПРОДОВЖЕНЬ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» НА СЦЕНАХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРІВ

В статті розглядаються типи вистав-сиквелів та вистав-спін-офів сучасних європейських режисерів, які є продовженнями шекспірівської трагедії «Ромео і Джульєтта», а також уточнюються їхні ознаки.

Аналіз показав, що режисери і сценаристи, відштовхуючись від умовно нового, щасливого фіналу претексту, пропонують глядачам вистави-сиквели, в яких події розгортаються або відразу після завершення п'єси Шекспіра, або через кілька десятиліть. Зрозуміло, що в першому типі таких вистав є намагання пояснити, які можливі шляхи подальшого життя відкриваються не тільки перед Джульєттою, яка залишається живою, але й перед її друзями, які вирушають за пригодами у Париж. Відкритий фінал мюзиклу Л. Шеппарда «& Juliet» розрахований на те, що цей сюжет, головною героїнею якого залишиться Джульєтта, можна буде продовжувати у наступних виставах. Другий тип вистав-сиквелів, не дивлячись на те, що і в них змінюється жанр трагедії на жанр комедії, підіймає важливі питання, що пов'язані з осмисленням, чому навіть така пара романтично закоханих молодят не змогла зберегти своє кохання протягом десятиліть і чи можливо допомогти їм повернути їхні забуті почуття. Правда, якщо у виставі «Ромео і Джульєтта: Без смерті немає щасливого кінця» режисерки А. М. дель Йерро, події якої відбуваються у добу Відродження, акцент робиться на смішних чи безглуздіх ситуаціях, то у постановці «Ромео і Джульєтта в музичному автоматі» режисера Ф. М. Відмаєра загострюються проблеми, причиною яких стало об'єднання Німеччини у 1990 році.

Дослідження показало, що до першого типу вистав-спін-офів можна віднести мюзикл «Нянька», режисери Ф. Куропка і Л. Нимшек. Особливість цієї постановки полягає у тому, що другорядна персонажка розповідає про події шекспірівської трагедії вже після того, як вони завершилися. Це дає змогу по-новому їх осмислити, а також зрозуміти справжню роль няньки в історії кохання Ромео і Джульєтти. Другий тип вистав-спін-офів, в яких події «Ромео і Джульєтти» подаються з погляду Меркуціо, дозволяє режисерам підняти питання сексуальної орієнтації та гендерної ідентичності молодих людей і, таким чином, підтримати їх світобачення.

У висновках не тільки узагальнюються результати дослідження, але і уточнюються ознаки вистав-сиквелів та вистав-спін-офів.

Ключові слова: вистави-сиквели, вистави-спін-офи, сценографія, типологія, теорія драми, трагедія «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра.

Olga KALENICHENKO,

orcid.org/0000-0002-2412-9154

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Department of Theater Studies
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) onkalenich@ukr.net*

TYPOLOGY OF THE AFTERLIVES OF SHAKESPEARE'S "ROMEO AND JULIET" ON THE EUROPEAN STAGE

The article examines the types of sequel performances and spin-off performances by modern European directors, which are continuations of Shakespeare's tragedy "Romeo and Juliet", and also clarifies their features.

The analysis showed that directors and screenwriters, starting from a conditionally new, happy ending of the pretext, offer the audience sequel performances in which events unfold either immediately after the end of Shakespeare's play, or after several decades. It is clear that in the first type of such performances there is an attempt to explain what possible paths of further life open up not only to Juliet, who remains alive, but also to her friends who go on adventures to Paris. The open ending of L. Sheppard's musical "& Juliet" is designed so that this plot, the main character of which will remain Juliet, can be continued in subsequent performances. The second type of sequel performances, despite the fact that in them the genre of tragedy changes to the genre of comedy, raises important questions related to the understanding of why even such a pair of romantically in love newlyweds could not maintain their love for decades and whether it is possible to

help them return their forgotten feelings. True, if in the performance "Romeo and Juliet: There is no happy ending without death" directed by A. M. del Hierro, the events of which take place during the Renaissance, the emphasis is on funny or absurd situations, then in the production of "Romeo and Juliet in the Jukebox" directed by F. M. Widmaier, the problems caused by the unification of Germany in 1990 are exacerbated.

The study showed that the first type of spin-off performances includes the musical "The Nurse", directed by F. Kuropka and L. Nimscheck. The peculiarity of this production is that the secondary character tells about the events of Shakespeare's tragedy after they have ended. This allows us to reinterpret them in a new way, as well as to understand the true role of the Nurse in the love story of Romeo and Juliet. The second type of spin-off performances, in which the events of "Romeo and Juliet" are presented from the point of view of Mercutio, allows directors to raise issues of sexual orientation and gender identity of young people and, thus, support their worldview.

The conclusions not only summarize the results of the study, but also specify the features of sequel performances and spin-off performances.

Key words: sequel plays, spin-off plays, scenography, typology, drama theory, tragedy "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare.

Постановка проблеми. В ХХІ столітті з'явилися перші приклади театральних постановок, в яких режисери почали створювати продовження трагедій В. Шекспіра, спираючись на цікавий досвід кіномистецтва ХХ століття, коли той чи інший фільм, завдяки своїй популярності та касовому успіху, достатньо швидко обростав римейками, приквелами, сиквелами, спін-офами та іншими видами оновлень та доповнень. У той же час, якщо дослідники активно вивчають, наприклад, «концепцію кіносиквелів від їхніх витоків у німому кіно до феноменальної популярності в сучасному Голлівуді та за його межами» (Jess-Cooke, 2009: VI), то додаткові історії, які з'являються навколо театральних вистав за п'єсами Шекспіра загалом і зокрема «Ромео і Джульєтти», насамперед це сиквели і спін-офи, оцінюються поки тільки на рівні рецензій (тут і далі переклад мій. – О. К.).

Аналіз досліджень. Треба зазначити, що останнім часом з'явилися дослідження, в яких послідовно доводиться, що першовідкривачами сиквелів були давньогрецькі драматурги (Staff Writer, 2008), а у добу Відродження завдяки приквелам і сиквелам розширилося коло історичних п'єс та римських трагедій В. Шекспіра (Тен, 2023). Також до продовжень п'єс у добу Відродження зверталися Бен Джонсон та Джон Флетчер (Tichenor, 2019).

Що стосується визначення терміну сиквел, то тут виникають деякі розбіжності, що пов'язані або з широким чи вузьким трактуванням цього поняття, або з видом мистецтва, з погляду якого воно розглядається. Так, А. Левін, говорячи про види сиквелів, відносить до них приквели, спін-офи, римейки, перезапуски, мідквели, інтирквели та інші продовження початкової історії. Разом з тим, дослідник визначає, що простий сиквел – це «пригода, в якій ті самі персонажі вирушають у нову подорож, що продовжує їх історію» (Levine, 2025).

К. Джесс-Кук у монографії «Сиквели фільмів: теорія та практика від Голлівуду до Боллівуду» визначає сиквел як «структуру, в рамках якої формулювання повторення, відмінності, історії, ностальгії, пам'яті та взаємодії з аудиторією породжують серію діалогів та взаємин між текстовим попередником та його продовженням, між аудиторією та текстом, а також між історією та спогадом» (Jess-Cooke, 2009: VI). В монографії дослідниця дає і більш конкретне визначення сиквелу: «Походячи від латинського дієслова sequi, що означає "слідувати", сиквел зазвичай є лінійним продовженням оповідання, позначаючи текст, з якого він походить, як "оригінальний", укорінений у "наступності"» (Jess-Cooke, 2009: 3). На думку письменниці Л. Пейдж, сиквел «повинен просувати сюжет уперед, повинен сприйматися як свіжий новий підхід і повинен функціонувати як самостійний роман, незалежно від оригіналу» (Page, 2024). Для літературознавця Є. Васильєва сиквел у драмі – це «постсюжет, заснований на іронічній грі з класикою, на діалозі насамперед з відомими, навіть міфологізованими текстами світової культури» (Васильєв, 2017: 385).

К. Джесс-Кук виокремила ряд рис, які, як вважає дослідниця, є характерними для кіносиквелу і, на наш погляд, є важливими для уточнення категоріального апарату теорії драми: «сиквел задіює особливу культурну потребу в увічненні минулого, взаємодії з ним і, можливо, його зміні»; «у сиквела немає кінця; це вічна дієгеа, з якою споживачі можуть взаємодіяти стільки разів і стількома способами, скільки їм необхідно»; «сиквел... повністю змінює кінцівку оригіналу» (Jess-Cooke, 2009: 9, 8, 9).

Є. Васильєв називає такі жанрові ознаки драми-сиквелу, що теж є важливими для уточнення понятійного апарату теорії драми: «сиквел апелює як до класичних, або принаймні знакових для певної епохи текстів світової драматургії і літератури у цілому»; «обов'язковий безпосередній лінійний

сюжетно-фабульний зв'язок із першотвором»; «нерідко дія драми-сиквелу розпочинається з тих подій, якими завершується дія вихідного тексту», але «між ними можливий і певний часовий проміжок»; «хронотоп драми-сиквелу відповідає часу та простору пов'язаної із ним базової п'єси»; «персоносфера драми-сиквелу здебільшого дублює світ дійових осіб вихідної драми», але «автор сиквелу нерідко вводить нових оригінальних персонажів, відсутніх у прототексті, які взаємодіють із запозиченими дійовими особами»; «автори сиквелу вільно поводяться у збереженні жанрових ознак першотексту» (Васильєв, 2017: 394).

Важливим питанням для театрознавців залишається питання, чому сиквели в театрі зустрічаються зрідка. Так, К. Рампелл зазначає, що «коли фільм стає хітом, практично гарантовано за ним слідує сиквел – продовження оригінального сюжету, як правило, з тими самими персонажами, акторами та темами. <...> Проте сиквели до театральних блокбастерів ... практично невідомі. <...> То в чому ж різниця між театром та кіно?» (Rampell, 2009). Дослідниця пояснює таку ситуацію кількома причинами: «кіноглядачі, що зацікавлені у продовженні, можуть взяти напрокат оригінал, щоб ознайомитись із сюжетом»; «у маркетингу блокбастерів, особливо сиквелів, більше уваги приділяється зіркам»; «різниця може бути пов'язана з жанрами, які сприяють створенню сиквелів, зазвичай (хоча і не виключно) це комедії та бойовики. Багато великих п'єс ХХ століття були драмами. <...> Можливо, саме тому багато сучасних театральних постановок, які мали продовження, були безтурботними мюзиклами» (Rampell, 2009).

Через чотирнадцять років після статті К. Рампелл Д. Робінсон продовжує констатувати, що «в одній області, де сиквели помітно відсутні, це театральна індустрія. У світі музичного театру сиквели – велика рідкість, і, озирнувшись на попередні спроби, можна зрозуміти чому. Будь-кому, хто вивчає сиквели мюзиклів, буде важко знайти приклад успішного твору; як правило, всі вони провалювалися і відтоді були значною мірою забуті» (Robinson, 2013).

Що стосується терміну спін-оф, то цей вид розширення претексту значно менше привертав увагу дослідників. У той же час є кілька визначень цього терміну.

На думку А. Левіна, «спін-оф розвиває сюжет з нового погляду, часто з зовсім іншим тоном та стилем» (Levine, 2025). Дж. Ласкі вважає, що «у медіаіндустрії спін-оф – це новий твір, створений на основі існуючого фільму, телесеріалу або літературного твору, що часто фокусується на

конкретних персонажах або елементах оригіналу. <...> Спін-оф також надає творцям можливість глибше вивчити певні теми або сюжетні лінії персонажів, які могли бути не повністю розкриті в оригіналі» (Lasky, 2025).

В останні десятиліття на сценах європейських театрів з'явилися цікаві сиквели та спін-офи за трагедією В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», але їх типологія й ознаки поки ще не виявлені. Цим і визначається актуальність нашої статті.

Мета статті – виявити типи вистав-сиквелів та вистав-спін-офів сучасних європейських режисерів, що продовжують шекспірівську трагедію «Ромео і Джульєтта», а також уточнити їхні ознаки.

Виклад основного матеріалу. До першого типу вистав-сиквелів, які продовжують сюжет «Ромео і Джульєтти», відштовхуючись від умовно переробленого фіналу п'єси, і події яких відбуваються відразу після її завершення, можна віднести мюзикл режисера Люка Шеппарда «& Juliet» (2019), прем'єра якого відбулася на сцені Манчестерського оперного театру.

Задавшись питанням, що може відбутися, якщо після смерті Ромео Джульєтта продовжить жити, Девід Вест Рід зорієнтував свій сценарій на підлітків. Дійсно, веселі пригоди Джульєтти зі своїми друзями та нянькою у Парижі дають можливість молодому поколінню глядачів позитивно сприйняти фінал вистави, який залишає сюжетну лінію головної героїні відкритою. Разом з тим у постановці підіймаються важливі для підлітків проблеми фемінізму та гендерної ідентичності. Мюзикл-джукбокс вибудовується на низці відомих пісень шведського композитора Макса Мартіна, які стали хітами у 1990 – 2000-х роках.

Не зважаючи на захоплення глядачів мюзиклом, англійські рецензенти поставилися до нього достатньо критично. Так, М. Біллінгтон висловлював думку, що «бек-каталог ... Макса Мартіна є втиснутим у безглузду історію, засновану на п'єсі Шекспіра», вистава затягнута, і якщо «вдається уникнути нудьги, то значною мірою завдяки галасливій енергії постановки Люка Шеппарда та грі Міріам-Тік Лі в ролі Джульєтти, що прагне до свободи» (Billington, 2019). Завершив рецензію мистецтвознавець риторичним питанням: «Я досі не розумію сенсу такого шоу: якщо публіка хоче почути лише пісні, чому б не представити їх у концертному форматі? Здається безпідставним пов'язувати їх із сюжетом, який у своєму відчайдушному прагненні звучати правильними феміністичними нотками стає майже болісно хіпстерським» (Billington, 2019).

Д. Бенедікт також вважав, що «гіперактивна постановка часом швидше втомлює, ніж захоплює, але сумніви розвіюються завдяки грі головних акторів» (Benedict, 2019). Звертав увагу рецензент і на те, що, «незважаючи на всі спроби догодити публіці, органічно вплітаючи сучасні погляди на кохання та ідентичність в історію XVI століття, є проблема. Пісні Мартіна – це заяви, а не історії, і їхня головна функція – не драма, а вираження однієї-єдиної емоції за допомогою потужних вокальних вправ» (Benedict, 2019).

Побачив недолік Д. Бенедікт і у тому, що, «немов боячись, що нам набридне один номер за іншим, режисер Люк Шеппард створив масштабну постановку для покоління людей з СДУГ (синдром дефіциту уваги та гіперактивності. – О. К.). Зображення, буквальні та метафоричні, історичні та позачасові, заповнюють гігантські відеоекрани на задньому плані декорацій Сутри Гілмор, що являють собою суміш однієї частини елізаветинських мандрівних акторів та двох частин блиску» (Benedict, 2019).

У той же час рецензент знайшов у виставі і позитивні моменти: «Пристрасть у голосах протягом усієї вистави, особливо у другій, більш енергійній половині, рятує становище. Завдяки першокласному звуковому оформленню Гарета Оуена, що поєднує в собі міць та справжню чіткість, актори постійно піднімають не просто температуру, а справжній фурор» (Benedict, 2019). А завершилася рецензія доброзичливою оцінкою мюзиклу: «" & Джульєтта " одночасно і дурна, і серйозна... Однак, незважаючи на численні недоліки, важко не піддатися її прагненню додати трохи глибини до її, безперечно, позитивного настрою» (Benedict, 2019).

Зазначимо, що рецензії на мюзикл «& Джульєтта» під час його світового турне мають більш компліментарний характер. Так, для К. Льюїса «& Джульєтта» – «це саме те шоу, яке зараз потрібне Бродвею: веселе, енергійне, неймовірно радісне, привабливе і чудово сповнене талановитого та різнобічного акторського складу» (Lewis, 2022), а К. Ламберт звертає увагу на те, що у мюзиклі «творчість, наповнена радістю та натхненням, постає у зовсім новому світлі. В австралійському театральному середовищі ніколи раніше не було таких спонтанних оплесків, розмахувань руками та овацій, але саме в цьому й полягає сила цього шоу» (Lambert, 2024).

До другого типу сиквелів, які змінюють фінал «Ромео і Джульєтти» Шекспіра, але події в них розгортаються вже через десятиліття, можна віднести дві німецькі вистави – «Ромео і Джульєтта:

Без смерті немає щасливого кінця» (2016), режисерка Ана Мартін дель Йерро, та «Ромео і Джульєтта в музичному автоматі» (2025), режисер Френк Мартін Відмаєр. Безумовно, ці вистави об'єднує одне питання – «Чи зможуть пронести кохання через десятиліття навіть такі романтично закохані, як Ромео і Джульєтта»? Кожен з режисерів у співавторстві зі сценаристом намагається дати свою відповідь на це питання.

«Ромео і Джульєтта: Без смерті немає щасливого кінця», прем'єра якої відбулася у Віденському театрі «Глобус» за п'єсою Міхаеля Ніаравані – це комедія положень, події якої розгортаються протягом трьох днів після 20 років нудного сімейного життя веронських закоханих (Romeo, 2016). Саме протягом цих днів Джульєтта дізнається про непоодинокі зради чоловіка і захоплюється капітаном корабля, Ромео, що закоханий у молоду Беатріче, зустрічає суперника в особі свого сина, а Парис у цей же час намагається звернути на себе увагу Джульєтти.

Ніаравані знижує соціальний статус своїх героїв: у виставі, як і в п'єсі, Ромео та Парис стали купцями, які заради торговельних справ змушені доволі часто плавати на кораблях, а Ромео-молодший – актором.

Костюми (Тереза Ебнер-Лазек) у постановці стилізовані під добу Відродження.

Водночас у виставі є багато жартів «нижче поясу», які Т. Гіндльштрассер назвала «чисельними мовними хитрощами, які вдихають нове життя в давно розказану історію» (Gindlstrasser, 2016), і які загалом сприймаються глядачами на підйомі.

Не дивлячись на те, що за жанром «Ромео і Джульєтта в музичному автоматі» теж комедія, прем'єра якої відбулася в театрі «Айслебен» за сценарієм К. О. Шуберта, режисер ставив собі за мету акцентувати в ньому «реальні взаємини» між героями, і щоб «гумор був переплетений зі справжніми конфліктами» (Prüwer, 2025).

Вистава Френка Мартіна Відмаєра розрахована на двох виконавців – акторку і актора, але їм доводиться перевілюватися і в «інші ролі, використовуючи невеликі аксесуари, такі як пов'язка на голову, капелюх або подушка... Вони переконливо передають ці ролі за допомогою міміки, жестів та поз» (Prüwer, 2025).

Відстань між першою зустріччю Клауса (Олівер Бек) і Жаклін (Аннет Балдін), які влітку 1990 року, під час возз'єднання Німеччини (він – з Заходу, вона – зі Сходу країни. – О. К.), закохалися одне в одного як Ромео і Джульєтта, і подіями, що відбуваються на сцені – 35 років. За цей час романтична захопленість молодих людей переросла у відчуженість між чоловіком і дружиною, але Клаус за допомогою музичних композицій, що лунають з музичного автомата, сподівається нага-

дати Жаклін про початок їхніх стосунків і, таким чином, врятувати їхнє кохання.

Привертає увагу сценографія вистави: «Загалом зміна яв відбувається швидко на маленькій сцені у вітальні (сценографія Ервіна Боде). Сходи перетворюються на намет за допомогою ручки мітли та ковдри, кутова лава, що поставлена вертикально – у будиночок на дереві. З уявної імпровізації виходить легкість, що відбиває безтурботний дух молодості. Таким чином, трагедія Шекспіра про романтичне кохання перетворюється на комедію про реалії взаємин, перевернуту з ніг на голову і чарівно переосмислену» (Prüwer, 2025).

Тепер розглянемо три вистави-спін-офи, в яких головними героями стають другорядні персонажі шекспірівської п'єси «Ромео і Джульєтта».

До першого типу вистави-спін-офу можна віднести мюзикл «Нянька» (2025), режисерами і авторами лібрето якого є Франциска Куропка і Лукас Нимшек, а музику і слова до нього написали Петер Плате, Ульф Лео Зоммер і Джошуа Ланге, прем'єра постановки відбулася в берлінському театрі «Театер дес Вестенс».

Штеффі Ірмен (сопрано) у цьому мюзиклі грає головну і єдину роль Няньки, яка «розповідає про трагедію та її передісторію, іноді з гумором, іноді з зворушливістю. Вона розкажує, як влаштувалася служницею до Капулетті, як дізналася про причини ворожнечі з Монтеккі – це були гомосексуальні нахили колишніх друзів, як стала свідком кохання, що зароджується між Ромео і Джульєттою, і як їй довелося шукати нову роботу після їх смерті. Тепер вона офіціантка в таверні і оповідає якомусь Вільяму Шекспіру історію, яку він збирається використати у своїй наступній п'єсі» (Coper, 2025). Тобто в мюзиклі Нянька розповідає про події, які вже завершилися, і їй залишається тільки їх пригадати.

К. Класен в рецензії розглядає сценографію вистави, яка «проста, але сповнена винахідливості. Дивно, як креативне та продумане використання столів, стільців та скатертин викликає у свідомості глядачів сильні образи, історії та емоції. Світлове оформлення також відіграє важливу роль у цьому спектаклі» (Klasen, 2025). Звертає рецензентка увагу і на акторську майстерність виконавиці головної ролі: «Завдяки своєму акторському таланту Штеффі Ірмен змушує глядачів забути, що вона одна на сцені. Хоча фізично вона присутня "тільки" в ролі няньки, вона вдихає життя в інших персонажів і взаємодіє з ними так, ніби Ромео, Джульєтта, лорд і леді Капулетті та Вільям Шекспір справді перебували на сцені. На осо-

бливу увагу заслуговує її інтерпретація знаменитої сцени на балконі, яку вона грайливо висміює» (Klasen, 2025).

В наступних двох постановках, які відносяться до другого типу вистав-спін-офів, головним героєм стає Меркуціо. Дослідники вже відзначили, що Меркуціо за цинічним гумором приховує, скоріше, «пригнічений гомоеротизм» (Bloom, 1998: 97). Вистави-спін-офи, в яких події трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта» подаються очима саме Меркуціо, як раз і зосереджуються на виявленні сексуальної орієнтації героя.

У центрі уваги постановки «Зоряне кохання» за п'єсою Рейчел Гарнет, англійська прем'єра якої відбулася в лондонському театрі Мюзик-хол Уїлтона (2022), режисер Філіп Уїлсон, «виявляється пристрасна історія гей-любів» (Coats-Dennis, 2022) між Меркуціо і Тібальтом. У виставі задіяні три талановиті актори. Р. Бек так характеризує гру Коннора Делвса (Меркуціо) і Томмі Сімаана (Тібальта): «Делвс без проблем демонструє гомосексуальність Меркуціо. Він часом кокетливий, манірний, дотепний і спокусливий, і завжди прагне завоювати любов Тібальта, який раптово предстає у світлі вагань і невпевненості, які ставлять під сумнів саме його існування. Сімаан точно передає болісний стан цієї людини, і обидва вони розкривають труднощі та необхідну скритність, які пов'язані з тим, що їх поглинає "любов, яка не сміє вимовити своє ім'я"» (Beck, 2022).

Не менш важлива роль у постановці у Гетіна Олдермана, який в програмці названий «Гравцем», бо саме він виконує у виставі всі інші ролі. С. Коутс-Денніс зауважує, що «похвали заслуговують як чудове почуття гумору Олдермана, так і його спритні, швидкі перевтілення з одного персонажа в іншого залежно від сцени. Однак, можливо, його кульмінацією є справді зловісний момент. У ролі жебрака Сальваторе він свідомо вирішує зруйнувати щастя свого сина, розкривши таємне життя Тібальта тому, хто запропонує найвищу ціну» (Coats-Dennis, 2022).

Актори під час вистави співають, грають на музичних інструментах і фехтують. Разом з тим рецензенти відмічають і недоліки вистави: «Враховуючи значні акторські досягнення, здавалося б, вистава мала мати успіх, проте змішання трагедії та комедії, що часом наближається до фарсу, стилізована мова та спотворення оригіналу роблять її незадовільною. Тьмяні декорації Руарі Мурчисона – дерев'яна стіна з дощок і дверей – анітрохи не пожвавлюють, а швидкоплинні проблески кольору в костюмах навряд чи розряджають атмосферу банальності» (Beck, 2022).

Прем'єра вистави «Меркуціо», сценарист і режисер Кевін Олів'є Саллес, відбулася на Авіньйонському фестивалі OFF у 2023 році. Колектив запрошувався на Авіньйонський фестиваль OFF з цією виставою також у 2024 та 2025 роках.

Рецензенти зазначають, що «у цьому вибуховому переосмисленні знаменитої п'єси Шекспіра очима Меркуціо колектив Nox представляє свого роду вестерн у стилі дрэг-квін, де, крім іншого, Меркуціо закохується в Ромео, а кузен Джульєтти, Тібальт, перетворюється на розпорядника плотських оргій» (Barland, 2025). Окрім Меркуціо (Лукас Бергер), Ромео (Тудуал Галлік), Бенволіо (Кевін Абгралл), Тібальта (Бокай Се) і брата Лоренцо (Саймон Давалос) у постановку вводиться «уособлення королеви Меб, досить ексцентричної феї снів, яка в образі Діани Реньє набуває вигляду «злої королеви», трансвеститу... Це прихована сторона Меркуціо, яка нерозривно пов'язана з ним і дає деякі підказки про його характер» (Escalier, 2024).

У постановці увагу глядачів привертають барвисті та оригінальні костюми акторів, яскрава атмосфера кабаре, а музичні номери та танці «створюють химерний, казковий та бурлескний світ, що пронизаний фантазією» (Escalier, 2024).

Висновки. На нашу думку, активне звернення режисерів до сиквелів та спін-офів, що продовжують трагедію Шекспіра «Ромео і Джульєтта», пов'язано з тим, що вони не потребують додаткового знання претексту. У той же час розглянуті вистави не є «іронічною грою з класикою» і хронотоп вистави може не відповідати хронотопу претексту (Васильєв, 2017: 385, 394), а «персонажі вирушають у нову подорож» (Levine, 2025) тільки в мюзиклі «& Джульєтта», в якому події відбуваються від-

разу по закінченню трагедії Шекспіра, завдяки зміні фіналу претексту.

Аналіз показав, що якщо сиквел джукбокс-мюзикл «& Джульєтта» орієнтований на молодь, яка позитивно сприймає відомі популярні пісні, то вистави-сиквели «Ромео і Джульєтта: Без смерті немає щасливого кінця» та «Ромео і Джульєтта в музичному автоматі» розраховані на дорослих глядачів, які вже по-іншому (філософські чи з ностальгією) сприймають тезу про вічне кохання, але з задоволенням слідкують за цікавими перипетіями, які відбуваються з героями постановок. Разом з тим вистава режисера Френка Мартіна Відмаєра торкається і складного питання відновлення єдності Німеччини у 1990 році.

Спін-оф джукбокс-мюзикл «Нянька», більша частина музичних номерів якого пов'язана з діяльністю дуєту Розенстольц, а також завдяки харизмі і чудовому голосу співачки Штеффі Ірмен, буде ще довго залишатися в репертуарі «Театер дес Вестенс». Спін-офи, які розкривають погляд Меркуціо на події, що відбуваються в шекспірівській трагедії – «Зіркове кохання» і «Меркуціо» – торкаються важливого для західноєвропейських глядачів питання про сексуальну орієнтацію молодих людей.

Водночас при достатньо великій кількості вистав-сиквелів та вистав-спін-офів, що були створені за «Ромео і Джульєттою», можна говорити про обмеженість запропонованих глядачам сюжетів, що продовжують чи розширюють претекст Шекспіра. У той же час зрозуміло, що треба і далі вести дослідження вистав-сиквелів та вистав-спін-офів за п'єсами Шекспіра для того, щоб краще розуміти загальну картину розвитку цих видів продовжень, що додають нові сенси шекспірівським творам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васильєв Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532с.
2. Barland J.-R. OFF d'Avignon: «Mercutio» de Kévin Olivier Salles un western théâtral et musical déjanté d'après Shakespeare. *Destimed*. URL: <https://www.destimed.fr/off-davignon-mercuto-de-de-kevin-olivier-salles-un-western-theatral-et-musical-dejante-dapres-shakespeare/>
3. Beck R. Starcrossed. *BroadwayBaby*. URL: <https://broadwaybaby.com/shows/starcrossed/757299>
4. Benedict D. West End Review: ' & Juliet '. *Variety*. URL: <https://variety.com/2019/legit/reviews/juliet-review-musical-max-martin-1203411861/>
5. Billington M. & Juliet review – pop mogul Max Martin's bizarre jukebox bonanza. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2019/nov/20/and-juliet-review-pop-mogul-max-martin-musical>
6. Bloom H. Shakespeare: The invention of the human. New York: Riverhead Books a member of Penguin Putnam Inc., 1998. 745 p.
7. Coats-Dennis S. Starcrossed. *The Recs*. URL: <https://therecs.co.uk/starcrossed/>
8. Coper K. Ammenmärchen. *Klassik.com*. URL: <https://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=8330>
9. Escalier Ph. «Mercutio»: un Shakespeare survitaminé au Rouge-Gorge. *Sensitif*. URL: <https://sensitif.org/2024/06/25/mercuto-un-shakespeare-survitamine-au-rouge-gorge/>
10. Gindlstrasser Th. Tschüss mit ü, Tschau mit au, Pfiati mit pf. *FALTER*. URL: <https://www.falter.at/zeitung/20160824/ttschuess-mit-ue-tschau-mit-au-pfiati-mit-pf>

11. Jess-Cooke C. Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood. *Dokumen.PUB*. URL: <https://dokumen.pub/film-sequels-theory-and-practice-from-hollywood-to-bollywood-9780748631339.html>
12. Klasen K. Die Amme. *Musicalzentrale*. URL: <https://musicalzentrale.de/126610/die-amme/>
13. Lambert C. ' & Juliet': Theatre Review. *Variety Australia*. URL: <https://au.variety.com/2024/more/reviews/and-juliet-theatre-review-9037/>
14. Lasky J. Spin-off (media). *EBSCO*. URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/communication-and-mass-media/spin-media>
15. Levine A. Every Kind Of Sequel Explained. *Looper*. URL: <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/>
16. Lewis Ch. ' & Juliet' Review: Shakespearean Jukebox Musical is Like a Shot of Pure Gold. *Variety*. URL: <https://variety.com/2022/legit/reviews/amp-juliet-review-musical-broadway-1235435481/>
17. Page L. How to Write a Sequel. *The novelry*. URL: <https://www.thenovelry.com/blog/how-to-write-a-sequel>
18. Prüwer T. Romeo und Julia an der Jukebox. *Die deutsche Bühne*. URL: <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/theater-eisleben-romeo-julia-widmaier/>
19. Rampell C. Theater Economics: Why Are There So Few Sequels? *The New York Times / Archive*. URL: <https://archive.nytimes.com/economix.blogs.nytimes.com/2009/01/23/theater-economics-why-are-there-so-few-theatrical-sequels/>
20. Robinson J. Musical sequels: Is theatre just for one-hit wonders? *LondonTheatre1*. URL: <https://www.londontheatre1.com/theatre-news/musical-sequels-is-theatre-just-for-one-hit-wonders/>
21. Romeo & Julia – Ohne Tod kein Happy End. *Michael Niavarani*. URL: <https://www.niavarani.at/theater/romeo-julia>
22. Ten R. William Shakespeare's Sequels and Prequels. *Medium*. URL: <https://medium.com/@netofyarn/william-shakespeares-sequels-and-prequels-eb474ab5eedb>
23. Theater sequels: From Oedipus to Escanaba. *The Columbus Dispatch*. URL: <https://www.dispatch.com/story/news/2008/10/24/theater-sequels-from-oedipus-to/24056207007/>
24. Tichenor A. 'Our humble author will continue the story': Shakespearean prequels and sequels. *Folger Shakespeare Library*. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/shakespeare-sequels-prequels-hamlet/>

REFERENCES

1. Vasyliiev, Ye.M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii. [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]. Lutsk: PVD "Tverdynia". 532 p. [in Ukrainian].
2. Barland, J.-R. (2025). OFF d'Avignon: «Mercutio» de Kévin Olivier Salles un western théâtral et musical déjanté d'après Shakespeare. [Avignon OFF Festival: "Mercutio" by Kévin Olivier Salles, a wacky theatrical and musical western based on Shakespeare]. *Destimed*. Retrieved from <https://www.destimed.fr/off-davignon-mercutio-de-de-kevin-olivier-salles-un-western-theatral-et-musical-dejante-dapres-shakespeare/> [in French].
3. Beck, R. (2022). Starcrossed. *BroadwayBaby*. Retrieved from <https://broadwaybaby.com/shows/starcrossed/757299>
4. Benedict, D. (2019). West End Review: ' & Juliet'. *Variety*. Retrieved from <https://variety.com/2019/legit/reviews/juliet-review-musical-max-martin-1203411861/>
5. Billington, M. (2019). & Juliet review – pop mogul Max Martin's bizarre jukebox bonanza. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2019/nov/20/and-juliet-review-pop-mogul-max-martin-musical>
6. Bloom, H. (1998). *Shakespeare: The invention of the human*. New York: Riverhead Books a member of Penguin Putnam Inc. 745 p.
7. Coats-Dennis, S. (2022). Starcrossed. *The Recs*. Retrieved from <https://therecs.co.uk/starcrossed/>
8. Coper, K. (2025) Ammenmärchen. [Old wives' tales]. *Klassik.com*. Retrieved from <https://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=8330> [in German].
9. Escalier, Ph. (2024). «Mercutio»: un Shakespeare survitaminé au Rouge-Gorge. ["Mercutio": A supercharged Shakespeare at the Rouge-Gorge]. *Sensitif*. Retrieved from <https://sensitif.org/2024/06/25/mercutio-un-shakespeare-survitamine-au-rouge-gorge/> [in French].
10. Gindlstrasser, Th. (2016). Tschüss mit ü, Tschau mit au, Pfiati mit pf. [Goodbye with ü, bye with au, farewell with pf]. *FALTER*. Retrieved from <https://www.falter.at/zeitung/20160824/tschuess-mit-ue-tschau-mit-au-pfiati-mit-pf> [in German].
11. Jess-Cooke, C. (2009). Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood. *Dokumen.PUB*. Retrieved from <https://dokumen.pub/film-sequels-theory-and-practice-from-hollywood-to-bollywood-9780748631339.html>
12. Klasen, K. (2025). Die Amme. [The Nurse]. *Musicalzentrale*. Retrieved from <https://musicalzentrale.de/126610/die-amme/> [in German].
13. Lambert, C. (2024). ' & Juliet': Theatre Review. *Variety Australia*. Retrieved from <https://au.variety.com/2024/more/reviews/and-juliet-theatre-review-9037/>
14. Lasky, J. (2025). Spin-off (media). *EBSCO*. Retrieved from <https://www.ebsco.com/research-starters/communication-and-mass-media/spin-media>
15. Levine, A. (2025). Every Kind Of Sequel Explained. *Looper*. Retrieved from <https://www.looper.com/945058/every-kind-of-sequel-explained/>
16. Lewis, Ch. (2022). ' & Juliet' Review: Shakespearean Jukebox Musical is Like a Shot of Pure Gold. *Variety*. Retrieved from <https://variety.com/2022/legit/reviews/amp-juliet-review-musical-broadway-1235435481/>
17. Page, L. (2024). How to Write a Sequel. *The novelry*. Retrieved from <https://www.thenovelry.com/blog/how-to-write-a-sequel>

18. Prüwer, T. (2025). Romeo und Julia an der Jukebox. [Romeo and Juliet at the Jukebox]. *Die deutsche Bühne*. Retrieved from <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/theater-eisleben-romeo-julia-widmaier/> [in German].
19. Rampell, C. (2009). Theater Economics: Why Are There So Few Sequels? *The New York Times / Archive*. Retrieved from <https://archive.nytimes.com/economix.blogs.nytimes.com/2009/01/23/theater-economics-why-are-there-so-few-theatrical-sequels/>
20. Robinson, J. (2013). Musical sequels: Is theatre just for one-hit wonders? *LondonTheatre1*. Retrieved from <https://www.londontheatre1.com/theatre-news/musical-sequels-is-theatre-just-for-one-hit-wonders/>
21. Romeo & Julia – Ohne Tod kein Happy End. (2016). *Michael Niavarani*. Retrieved from <https://www.niavarani.at/theater/romeo-julia>
22. Staff Writer. (2008). Theater sequels: From Oedipus to Escanaba. *The Columbus Dispatch*. Retrieved from <https://www.dispatch.com/story/news/2008/10/24/theater-sequels-from-oedipus-to/24056207007/>
23. Ten, R. (2023). William Shakespeare's Sequels and Prequels. *Medium*. Retrieved from <https://medium.com/@netofyarn/william-shakespeares-sequels-and-prequels-eb474ab5eedb>
24. Tichenor, A. (2019). 'Our humble author will continue the story': Shakespearean prequels and sequels. *Folger Shakespeare Library*. Retrieved from <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/shakespeare-sequels-prequels-hamlet/>

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Лариса АЗАРОВА,

orcid.org/0000-0002-2631-8151

доктор філологічних наук, професор,

завідувач кафедри мовознавства

Вінницького національного технічного університету

(Вінниця, Україна) *azarova.larusa@gmail.com*

Тетяна ПУСТОВІТ,

orcid.org/0000-0001-9343-3240

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри мовознавства

Вінницького національного технічного університету

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

Людмила ГОРЧИНСЬКА,

orcid.org/0000-0002-4614-4371

старший викладач кафедри мовознавства

Вінницького національного технічного університету

(Вінниця, Україна) *amila5@ukr.net*

ДІЄПРИСЛІВНИК В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СИНТАКСИСІ: ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ

У статті проаналізовано функціональний потенціал дієприслівника в сучасному українському синтаксисі з урахуванням його подвійної природи, що поєднує дієслівні предикативні та адвербіальні обставинні характеристики. Актуальність дослідження зумовлена потребою уточнення синтаксичного статусу дієприслівника, зокрема співвідношення його предикативних і обставинних властивостей, ступенів адвербіалізації та умов реалізації синтаксичних функцій у структурі речення. Метою статті є встановлення закономірностей синтаксичної реалізації дієприслівника в сучасній українській мові з урахуванням взаємодії з дієсловом-присудком, типом речення та контекстуальними чинниками. Виявлено, що дієприслівник реалізує широкий спектр семантико-синтаксичних відношень, зокрема обставинних (причини, мети, умови, допустовості, способу дії) та напівпредикативних, що забезпечують синтаксичну компресію висловлення й підвищення його інформативності. Встановлено, що дієприслівник характеризується двовекторною залежністю: функціонально пов'язаний із дієсловом-присудком і водночас семантично співвідноситься із суб'єктом дії, що визначає його проміжний статус у системі синтаксичних одиниць; синтаксична функція дієприслівника не має формально закріпленого характеру й визначається контекстом, семантикою дієслова-присудка та типом синтаксичної конструкції. Обґрунтовано, що дієприслівникові конструкції за своїм змістом можуть бути співвіднесені з підрядними обставинними реченнями, проте не мають їхніх формальних ознак, що засвідчує специфіку їхнього функціонування в межах простого ускладненого речення. Визначено, що ступінь адвербіалізації впливає на характер синтаксичної реалізації дієприслівника: зі зростанням адвербіальності послаблюється предикативність і посилюється обставинне значення. Узагальнено, що дієприслівник виступає засобом вираження вторинної предикації та забезпечує реалізацію складних логіко-синтаксичних відношень у структурі висловлення. Отримані результати поглиблюють теоретичні засади сучасної української граматики й уточнюють місце дієприслівника в системі синтаксичних одиниць.

Ключові слова: дієприслівник, сучасний український синтаксис, семантико-синтаксичні відношення, вторинна предикація, структура висловлювання.

Larisa AZAROVA,
 orcid.org/0000-0002-2631-8151
 Doctor of Philological Sciences, Professor;
 Head of the Department of Linguistics
 Vinnytsia National Technical University
 (Vinnytsia, Ukraine) azarova.larusa@gmail.com

Tetyana PUSTOVIT,
 orcid.org/0000-0001-9343-3240
 Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
 Associate Professor at the Department of Linguistics
 Vinnytsia National Technical University
 (Vinnytsia, Ukraine) tetyanatuleneva@gmail.com

Lyudmyla HORCHYNSA,
 orcid.org/0000-0002-4614-4371
 Senior Lecturer at the Department of Linguistics
 Vinnytsia National Technical University
 (Vinnytsia, Ukraine) amila5@ukr.net

THE ADVERBIAL PARTICIPLE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN SYNTAX: FUNCTIONAL POTENTIAL AND FEATURES OF SYNTACTIC REALISATION

The article examines the functional potential of the adverbial participle in contemporary Ukrainian syntax, taking into account its dual nature combining verbal predicative and adverbial circumstantial features. The relevance of the study is determined by the need to clarify the syntactic status of the adverbial participle, in particular the correlation between its predicative and circumstantial properties, the degree of its adverbialisation, and the conditions of its syntactic realisation within the sentence structure. The aim of the paper is to identify the regularities of the syntactic realisation of the adverbial participle in modern Ukrainian, considering its interaction with the predicate verb, sentence type, and contextual factors. It has been established that the adverbial participle expresses a wide range of semantic-syntactic relations, including circumstantial meanings of cause, purpose, condition, concession, and manner, as well as semi-predicative relations, which contribute to syntactic compression and increase the informational density of the utterance. The adverbial participle is characterised by a twofold dependency: it is functionally connected with the predicate verb and, at the same time, semantically correlated with the subject, which determines its intermediate status within the system of syntactic units. It has been demonstrated that its syntactic function is not formally fixed but is determined by context, the semantics of the predicate verb, and the type of syntactic construction.

It is substantiated that adverbial participial constructions may correspond in meaning to subordinate adverbial clauses, although they lack their formal features, which indicates their specific functioning within the simple extended sentence. It is also shown that the degree of adverbialisation influences the character of syntactic realisation: with the increase of adverbial features, predicativity weakens while circumstantial meaning becomes more prominent. It is generalised that the adverbial participle functions as a means of expressing secondary predication and ensures the realisation of complex logical and syntactic relations within the utterance. The obtained results contribute to the development of modern Ukrainian grammatical theory and clarify the place of the adverbial participle in the system of syntactic units.

Key words: adverbial participle, contemporary Ukrainian syntax, semantic-syntactic relations, secondary predication, utterance structure.

Постановка проблеми. У сучасному українському мовознавстві дієприслівник посідає особливе місце як граматична одиниця, що поєднує ознаки дієслова та прислівника, репрезентуючи складні взаємозв'язки між предикативністю та обставинністю. Проте, попри значну кількість досліджень, що присвячені морфологічному статусу, походженню та словотвірним особливостям дієприслівника, питання його функціонування в синтаксичній структурі речення (зокрема характеру реалізації синтаксичних функцій і семантико-синтаксичних відношень) все ще є недостатньо систематизованими.

Традиційні підходи до вивчення дієприслівника здебільшого зосереджені на його визначенні як незмінної дієслівної форми або як віддієслівного прислівника, що призводить до певної однобічності в трактуванні його синтаксичного статусу. Водночас у сучасних функціонально-категорійних дослідженнях простежується тенденція до розгляду дієприслівника як складної синтаксичної одиниці, здатної реалізовувати різні типи відношень від обставинних до напівпредикативних, і ця тенденція відчутно актуалізує потребу в комплексному аналізі синтаксичного функціонального потенціалу дієприслівника.

Особливої уваги потребує проблема співвідношення предикативності та адвербіальності дієприслівника, ступенів його адвербіалізації, а також умов, за яких він зберігає або втрачає дієслівні властивості в синтаксичній структурі висловлювання. Окрім цього недостатньо дослідженими залишаються й питання обумовленості синтаксичної «поведінки» дієприслівника семантикою дієслова-присудка, типом речення та контекстуальними чинниками. Отже, актуальність нашого дослідження зумовлена потребою поглиблення теоретичних засад сучасної української граматики в аспекті функційно-синтаксичного опису дієприслівника, уточнення його статусу в системі синтаксичних одиниць і виявлення закономірностей реалізації його функційного потенціалу в мовленні. Комплексне вивчення цих питань сприятиме систематизації наукових підходів до аналізу дієприслівника та розширенню уявлень про механізми організації синтаксичної структури українського речення.

Аналіз досліджень. У сучасному українському мовознавстві дієприслівник залишається однією з дискусійних граматичних категорій, що перебуває на перетині морфології та синтаксису. Попри тривалу традицію його вивчення, у новітніх дослідженнях простежується тенденція до переосмислення його статусу з позицій функційно-категорійної граматики та синтаксичної семантики. Особливу увагу зосереджено на уточненні граматичної природи дієприслівника, його місця в системі частин мови та співвідношення з іншими віддієслівними утвореннями. Зокрема, у дослідженнях К. Городенської (2017) обґрунтовано сучасні підходи до класифікації граматичних одиниць української мови, у межах яких дієприслівник розглядається як форма з перехідним статусом, що поєднує дієслівні й прислівникові ознаки. Подібні ідеї розвинуто й в працях А. Загнітка (2022), де акцентовано саме на функціональній багатоплановості дієприслівникових форм та їхній ролі в організації синтаксичної структури речення.

Певну увагу функціонально-синтаксичному аспекту дієприслівника приділено в дослідженнях щодо актуальних питань сучасної української граматики. Скажімо, у працях О. Кульбабської (2020) та С. Соколової (2021) проаналізовано участь дієприслівників у формуванні напівпредикативних структур, а також окреслено умови їхньої взаємодії з предикативним центром речення. Обидві дослідниці наголошують на необхідності розмежування власне обставинних та предикативно ускладнених функцій дієприслівника.

Важливим напрямом сучасних лінгвістичних досліджень є аналіз процесів адвербіалізації дієприслівника та ступенів втрати ним дієслівних властивостей. Так, у розвідках Т. Довгої (2020), а також у низці публікацій, де розглянуто функціональну деривацію, дієприслівник постає як динамічна одиниця, здатна переходити до класу прислівників за умов ослаблення предикативності та зміни семантичної структури, і, таким чином, тут актуалізовано проблему градуальності між дієслівними та адвербіальними характеристиками.

Загалом, у сучасних лінгвістичних підходах (й функційно-категорійному, й у когнітивному, й у текстоцентричному) дієприслівник усе частіше інтерпретують як маркер вторинної предикації, що забезпечує семантичне ущільнення висловлення та реалізує додаткові обставинно-предикативні відношення. Такі підходи наявно простежуються в студіях українських синтаксистів, у яких акцент – на ролі дієприслівника в організації складних синтаксичних структур та тексту (Ярошевич, 2010; Гінзбург, 2021). Однак, попри значну увагу до різних аспектів функціонування дієприслівника, низка питань залишається недостатньо вивченою. Зокрема, потребують подальшого уточнення функціональний потенціал дієприслівника в сучасному українському синтаксисі, специфіка співвідношення його предикативних й обставинних властивостей, а також умови реалізації різних синтаксичних функцій залежно від семантики дієслова-присудка та контексту. Саме це й визначає напрям та наукову перспективу пропонованої розвідки.

Мета нашої розвідки – комплексний аналіз функціонального потенціалу дієприслівника в сучасному українському синтаксисі та встановленні закономірностей його синтаксичної реалізації з урахуванням співвідношення предикативних й обставинних властивостей, ступенів адвербіалізації та впливу семантики дієслова-присудка.

Виклад основного матеріалу. Функціональний потенціал дієприслівника зумовлений подвійною природою, виявленою у взаємодії предикативних та обставинних характеристик. У мовленнєвій структурі це виявляється у здатності дієприслівника виконувати як власне обставинну функцію, так і формувати напівпредикативні конструкції, які за своїм змістом можуть бути співвіднесені з підрядними обставинними реченнями, і така синтаксична компресія сприяє економії мовних засобів й підвищенню інформативної насиченості висловлення.

Подвійна природа дієприслівника зумовлює також його особливе місце в системі синтаксичних відношень: дієприслівник перебуває в тісному зв'язку з

присудком, визначаючи спосіб, умови або причини реалізації основної дії, але водночас семантично співвідноситься з підметом, оскільки позначає дію того самого суб'єкта. Така двовекторна залежність визначає його специфічний статус як одиниці, що поєднує риси предиката та другорядного члена речення.

Отже, функціональний потенціал дієприслівника в сучасному українському синтаксисі полягає у здатності реалізовувати широкий спектр семантико-синтаксичних відношень на основі поєднання дієслівної предикативності та адвербіальної обставинності. Це призводить до того, що синтаксична роль дієприслівників у реченні відмінна від синтаксичної ролі тих слів, з якими дієприслівники виявляють (до певної міри) семантичну та морфологічну спільність: особових дієслів і прислівників. Синтаксична функція дієприслівників визначається всіма граматичними та лексичними значеннями як дієприслівника, так і дієслова-присудка, до якого вони відносяться, а також всіма змістовими зв'язками дієприслівника з іншими словами в реченні, тобто є визначеною з контексту.

Через подібність дієприслівників до прислівників стосовно до присудка основною їхньою функцією вважають обставинну, у той час, як взяті окремо, ізольовані дієприслівники, що є назвою дії або стану, не сприймаються як обставини, хоча можуть бути обставинами в реченні за певних умов.

Здебільшого, вживані дієприслівники визначаються такими відношеннями до оточувальних слів у реченні, що не характерні для типових обставин. Окрім того, виявлення синтаксичних функцій дієприслівників у таких випадках ускладнюється тим, що вони є морфологічно незмінними формами. Адже, якщо змінюване слово або форма має закріплену за собою певну основну функцію (наприклад, функцію присудка, означення тощо), і це виражається відповідними категоріями (особа, спосіб, рід, число, словозміна), що характеризує визначене слово й поза контекстом, то за дієприслівником (незмінною формою) такої виразної синтаксичної функції з граматичними показниками її реалізації – не виявляється. Таким чином, через незмінюваність дієприслівника його функції встановлюються за змістовими відношеннями в реченні.

Функції дієприслівників у реченні мають різноманітні функціонально-синтаксичні відтінки. Прикладом вияву такого функціонально-синтаксичного відтінку є дієприслівники, що називають дії та виражають обставинні відношення причини, мети, допустовості. Такі дієприслівники можуть бути розташовані як перед дієсловом-присудком, так і після нього. Наприклад: ... *І мати плакали, не маючи й жмені пшеничного борошна* (Яновський,

1983: 258). *Мотря, дивлячись на його та згадавши давнє, тихо плакала...* (Мирний Панас, 2012: 64).

Дієприслівники, що називають причину іншої дії, частіше виражають не конкретні фізичні дії, а інтелектуальні, моральні, внутрішні: *Притихла Марійка, занепокоєно подивилась на Свирида Яковича, не знаючи, що робиться з ним ...* (Стельмах, 1966: 24).

Дієприслівники, що виявляють відношення причинності, часто мають при собі підрядне речення: *Відчувши, що всі втомилися, перегорнув газету, одкрив сторінку «Селянське життя»* (Головко, 1983: 73).

Ті дієприслівники зі значенням причини, яких стосується підрядне речення, можна перетворити на особове дієслово. Проте, переважно, дієприслівник, що виражає обставинні відношення причини, замінюється підрядним реченням:.

– *То не беріть, як не хоче!* – *відрізав Мірошніченко; він зрозумів усю гру обережного Мирона, якого зараз мовчки підтримував не один бідняк, бо (через те, що) боявся дукачів* (Стельмах, 1966: 20).

У низці випадків дієприслівники, що називають дію чи стан предмета як причину дії присудка, виявляють також відчутний відтінок часових відношень між діями: – *Ти що тут робиш?* – *поспитала вона її, але глянувши на Гафійку, Маланка так і зомліла* (Коцюбинський, 2020: 21). *Але, помітивши сльози в Гафійчиних очах, вона замовкала, жаль сповняв її серце...* (Коцюбинський, 2020: 26).

Серед випадків вживання дієприслівників, що виявляють причинні відношення, можна помітити такі, де відтінок причини менш виразний, оскільки поєднується з відтінком обставинних відношень способу дії: *Посеред вулиці Січка, заточився, про всякий випадок вдаючи з себе п'яного, загорланув...* (Стельмах, 1966: 38).

При називанні дієприслівниками внутрішнього стану предмета до причинно-обставинних відношень може приєднуватися відтінок умови: *Та вийшло, що людина не гинула, вона од холоду втратила була свідомість і почала, очунявши, щосили вигрібатися до берега* (Яновський, 1983: 66).

Широко вживаються дієприслівники для називання таких дій предмета, що є метою здійснення іншої його дії, як наприклад, в реченнях: ... *А він усе гукає та все пірнає, шукаючи мене ...* (Яновський, 1983: 268). *Купки босих дітей порпалися в теплій землі, знаходячи всякі уламки та дрібні речі, напівзомлілі* (Коцюбинський, 2020: 82).

Дієприслівники із відтінком мети найчастіше виступають при дієсловах-присудках зі значенням руху. Коли такі дієприслівники стоять при дієсловах-присудках, що визначають стан, внутрішні дії

предмета, то до обставинних відношень мети приєднується відтінок причини, наприклад: *А поруч із ним стояла його покірня, з протертими боками шкапина, яка теж мучилась не менше селянина, добуваючи йому і його дітям чорний, сурілкою згірчений і потом промоклий хліб* (Стельмах, 1966: 51).

Якщо дія дієприслівника є такою, що впливає з прояву дії, названої в присудку, то до відношення мети між названими діями приєднується відтінок наслідку: *Мірошниченко ставить каганець на дворянський стіл, поправляє свою «польку», що нависає на очі, кладає руку на груди, закриваючи нею кучері матроської кралі* (Стельмах, 1966: 13).

Коли дієприслівник вжитий в реченні з однорідними присудками, то відносно однієї дії він може виражати мету, а відносно іншої – причину: *Деся на далеких порогах і біля покорежених війною вишневих садів, десь біля червоних калин і на чорних пожарищах покинули хлопці своїх милих дівчат, посідали на панські і казенні коні, постарішали в боях, добиваючись і до синього моря і до каламутної Вісли* (Стельмах, 1966: 26).

Відтінок мети проявляється й при відношеннях способу дії, наприклад: *Козацтво чхало і обтрушувалось, коні іржали, із-за ліска висkochили вершиники з чорним прапором, розгорнулися, пропустивши наперед тачанки...* (Яновський, 1983: 250).

Зрозуміти вживання дієприслівників у сучасній мові можливо лише на основі аналізу семантики, зв'язків і відношень цих форм у системі дієслова і у типових за структурою і змістом реченнях. Такий аналіз показує, що дієприслівники вживаються як замінні, стилістично співвідносні з присудками форми дієслова, що їм властива предикативність і вираження обставинних відношень між діями. Разом із тим, адвербіалізовані в більшій мірі дієприслівники виражають обставини в реченні.

При зіставленні обставини, вираженої прислівником, і обставинної одиниці, яку утворює в реченні дієприслівник, виявляється, що вони не рівнозначні. Одиниця, виражена в реченні дієприслівником чи дієприслівниковим зворотом, роз'яснює виявлення дії присудка і належить і до підмета, як його дія, тобто вже цим відношенням до предмета дії відрізняється від звичайного члена речення – обставини. До того ж така обставинна одиниця за змістом близька до підрядного обставинного речення. Відмінність від підрядного речення полягає в тому, що дієприслівник чи дієприслівниковий зворот не має конструктивних ознак речення. Та й предикативність речення виражена незалежно від будь-яких інших відношень між словами, а предикативність дієприслівника завжди залежна від семантики дієслова-присудка і не сприймається поза основною предикативною лінією речення.

Вияв обставинних відношень мети, причини, умови, допустовості в поєднанні з предикативними відношеннями характеризує дієприслівник як своєрідну синтаксичну одиницю в реченні. Навіть визначення функції відокремленого другорядного присудка і відокремленої обставини теж не розв'язує остаточно питання про роль дієприслівників у реченні. Адже виражений дієприслівниками і дієприслівниковими зворотами зміст дорівнює не лише змістові однорідного присудка, а змістові цілого підрядного речення, при цьому виражаються такі відношення, які можуть передаватися сполучниками і сполучними словами.

Висновки. Отже, елемент вислову, виражений дієприслівником чи дієприслівниковим зворотом, має певні ознаки члена речення – граматичний зв'язок із присудком, і деякі ознаки речення – відношення до суб'єкта-підмета, відповідність із присудковою формою, предикативність. Тому на сучасному етапі розвитку науки про просте і складне речення поняття про функцію відокремленої обставини і другорядного присудка найбільшою мірою відповідають фактичним даним, хоч повного уявлення про роль, значення, взаємодію дієприслівників з іншими елементами в реченні не дають. Очевидно, більш повне і правильне уявлення про функцію дієприслівників у сучасній українській мові складеться на основі вивчення відношень між простим і складним реченням, між логічними і граматичними категоріями при детальнішому спостереженні різних структурних типів речення. Специфіку дієприслівників у порівнянні з іншими формами дієслова становить те, що вони виражають обставинні відношення між названими в реченні діями предмета. А при порівнянні з прислівниками-обставинами дієприслівник характеризує те, що вони називають дію як активний процес діяльності предмета, що може бути причиною, метою, наслідком інших його дій.

Саме в цих випадках вживання спостерігаються такі відношення між дією, вираженою присудком, і дією, вираженою дієприслівником, які мають місце між присудками головного і підрядного речення, а в деяких випадках між однорідними присудками у простому реченні.

Відмінки, що виявляються при вживанні дієприслівників, залежать від того, що дієприслівники разом із граматичним поняттям дії передають і абстракцію логічних відношень між діями, виступаючи як різносторонньо доповнювальний, конкретизувальний елемент повідомлення. Відмінки функціонально-синтаксичного значення не повинні розглядатися у відриві від їхнього прояву, відокремлення, що виражає властиві дієприслівнику дієслівні значення і зв'язки в реченні, як не має протиставлятися загальне і часткове.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Городенська К. Г. Українська грамати́ка: морфоло́гія. Київ: Ін-т укр. мови НАН України, 2017. 584 с.
2. Загнітко А. П. Функційно-категорійна грамати́ка: теоретичні засади й перспективи розвитку. *Лінгвістичні студії*. 2022. Вип. 44. С. 5–18.
3. Кульбабська О. В. Дієприслівник у структурі простого ускладненого речення. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету: Філологічні науки*. 2020. Вип. 52. С. 112–116.
4. Соколова С. О. Напівпредикативні структури в сучасній українській мові. *Лінгвістичні студії*. 2021. Вип. 42. С. 45–52.
5. Довга Т. М. Адвербіалізація дієприслівника в сучасній українській мові: структурно-семантичний аспект. *Українська мова*. 2020. № 4. С. 25–36.
6. Ярошевич І. Дієприкметник і дієприслівник в українській мові: поняттєво-термінологічний аспект. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2010. № 676. С. 86–89.
7. Гінзбург М. Пропозиції щодо запровадження в українське мовознавство концепції мішаних частин мови. *LANGUAGE: Codification, Competence, Communication*. 2021. № 1(4). С. 7–29. DOI: [https://doi.org/10.24025/2707-0573.1\(4\).2021.231684](https://doi.org/10.24025/2707-0573.1(4).2021.231684)

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

1. Яновський Ю. Твори: у 5 т. Київ: Дніпро, 1982–1983. Т. 2. 421 с.
2. Мирний П. Хіба ревуть воли, як ясла повні? : роман / вступ. ст. М. Бондар. Харків: Фоліо, 2012. 794 с. (Шкільна бібліотека української та світової літератури).
3. Стельмах М. О. Кров людська – не водиця : роман. Київ: Дніпро, 1966. 293 с.
4. Головка А. Пилипко. Червона хустина : оповідання; Бур'ян : роман. Київ: Дніпро, 1983. 296 с.
5. Коцюбинський М. Фата Моргана. Київ: Центр навчальної літератури, 2020. 112 с. (Класика української літератури).

REFERENCES

1. Horodenska K. H. (2017). *Ukrainska hramatyka: morfolohiia* [Ukrainian grammar: morphology]. Kyiv: Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy. [in Ukrainian].
2. Zahnitko A. P. (2022). *Funktsiino-katehoriina hramatyka: teoretychni zasady y perspektyvy rozvytku* [Functional-categorical grammar: theoretical foundations and development prospects]. *Linhvistychni studii*, 44, 5–18. [in Ukrainian].
3. Kulbabska O. V. (2020). *Diiepryslivnyk u strukturi prostoho uskladnenoho rechennia* [The adverbial participle in the structure of a simple complicated sentence]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskyi natsionalnyi universytet: Filolohichni nauky*, 52, 112–116. [in Ukrainian].
4. Sokolova S. O. (2021). *Napivpredykatyvni struktury v suchasni ukrainskii movi* [Semi-predicative structures in modern Ukrainian]. *Linhvistychni studii*, 42, 45–52. [in Ukrainian].
5. Dovha T. M. (2020). *Adverbializatsiia diiepryslivnyka v suchasni ukrainskii movi: strukturno-semantychnyi aspekt* [Adverbialization of the adverbial participle in modern Ukrainian: structural-semantic aspect]. *Ukrainska mova*, 4, 25–36. [in Ukrainian].
6. Yaroshevych I. (2010). *Diiepryketnyk i diiepryslivnyk v ukrainskii movi: poniattievo-terminolohichni aspekt* [Participle and adverbial participle in Ukrainian: conceptual and terminological aspect]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politehnika". Serii: Problemy ukrainskoi terminolohii*, 676, 86–89. [in Ukrainian].
7. Hinzburh M. (2021). *Proponovy shchodo zaprovadzhennia v ukrainske movoznavstvo kontseptsii mishanykh chastyn movy* [Proposals for introducing the concept of mixed parts of speech into Ukrainian linguistics]. *LANGUAGE: Codification, Competence, Communication*, 1(4), 7–29. [https://doi.org/10.24025/2707-0573.1\(4\).2021.231684](https://doi.org/10.24025/2707-0573.1(4).2021.231684) [in Ukrainian].

SOURCES OF ILLUSTRATIVE MATERIAL

1. Yanovskyi Yu. (1982–1983). *Tvory: u 5 t., t. 2* [Works: in 5 vols., vol. 2]. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
2. Myrnyi P. (2012). *Khiba revut voly, yak yasla povni?* [Do oxen low when mangers are full?]. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian].
3. Stelmakh M. O. (1966). *Krov liudska – ne vodytsia* [Human blood is not water]. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
4. Holovko A. (1983). *Pylypko. Chervona khustyna; Burian* [Pylypko. Red kerchief; Burian]. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
5. Kotsiubynskyi M. (2020). *Fata Morgana* [Fata Morgana]. Kyiv: Tsentri navchalnoi literatury. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Назарій БАРАНІВСЬКИЙ,
orcid.org/0009-0004-9835-9253

аспірант

Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) e-mail: nazarbaranivsky29@gmail.com

ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ ТЕКСТУ ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ У «ІСТОРИЇ РУСІВ»

У статті досліджується індивідуалізація тексту як засіб творення образів у анонімному творі пізнього українського Бароко “Історія Русів”. Наголошується на домінуванні художнього виміру, втілення ідеї вільної України в образах історичних персонажів; використанні автором художнього засобу індивідуалізації тексту для творення образів. Образ гетьмана Богдана Хмельницького втілює ідеального історичного діяча. Постать гіперболізована, він є носієм ідеї єдності українського народу в захисті давніх прав і вольностей. Усі історичні постаті подано у художньому ключі, переважає авторське бачення, а не історична достовірність. Думки автора передає гетьман Павло Полуботок, промова якого перед Петром I є політичним маніфестом засудження колонізаторської політики царя в Україні. Посередництвом образу підносяться демократичні гуманістичні ідеї, утверджується незалежна Русь-Україна. Цей образ є символом ідеального типу європейського лідера, носієм ідеї гуманізму, демократії, природних прав і вольностей народу на самовизначення і самореалізацію. В “Історії Русів” художньо трактується національна ідея, право української нації на ідентичність і державність за допомогою різних засобів, зокрема полемічних, публіцистичних, історичних, риторичних, фольклорних.

У статті наголошується, що приховування власного імені автором є способом уникнення політичних переслідувань за вільнодумство і засобом творення літературної барокової містифікації, творчої гри. Художній вимір виявляється в озвученні авторських ідей різними історичними персонажами. Вагому роль відіграє засіб індивідуалізації персонажів, кожен із яких володіє власними рисами характеру і світогляду. Промови історичних діячів видумані автором як письменником і віддзеркалюють його думки, переживання, почуття, емоції, надії, сподівання. У текст інтегровано поетичний аспект, який дозволяє вийти за межі історичної достовірності, підсилити белетристичний характер оповіді. В основі типових і водночас оригінальних художніх образів лежить історичний первень, а інтерпретуються вони згідно з авторськими поглядами, за допомогою засобу індивідуалізації. Це текст цілком новаторський, який вперше в історії українського письменства озвучив у художньому вимірі ідею незалежної української держави посередництвом конкретних індивідуалізованих образів.

Ключові слова: індивідуалізація, текст, образ, “Історія Русів”, Бароко, українська література, художність.

Nazarii BARANIVSKYI,
orcid.org/0009-0004-9835-9253

PhD student

Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) e-mail: nazarbaranivsky29@gmail.com

INDIVIDUALIZATION OF THE TEXT AS A MEANS OF CREATING IMAGES IN “THE HISTORY OF THE RUS”

The article examines the individualization of the text as a means of creating images in the anonymous work of the late Ukrainian Baroque “The History of the Rus.” The emphasis is placed on the dominance of the artistic dimension and on the embodiment of the idea of a free Ukraine in the images of historical figures, as well as on the author’s use of the artistic device of textual individualization in creating these images. The image of Hetman Bohdan Khmelnytsky embodies the ideal historical leader. His figure is hyperbolized and presented as the bearer of the idea of the unity of the Ukrainian people in defending their ancient rights and liberties.

All historical figures are depicted in an artistic manner, where the author’s vision prevails over historical accuracy. The author’s ideas are conveyed through the figure of Hetman Pavlo Polubotok, whose speech before Peter I becomes a political manifesto condemning the tsar’s colonial policy in Ukraine. Through this image, democratic and humanistic ideas are elevated, affirming the concept of an independent Rus–Ukraine. This image symbolizes the ideal type of a European leader and embodies the ideas of humanism, democracy, and the natural rights and freedoms of a people to self-determination and self-realization.

In “The History of the Rus,” the national idea and the right of the Ukrainian nation to identity and statehood are artistically interpreted through various means, including polemical, journalistic, historical, rhetorical, and folkloric elements.

The article emphasizes that the concealment of the author's name serves both as a way to avoid political persecution for free thinking and as a means of creating a Baroque literary mystification and a form of creative play. The artistic dimension is revealed in the expression of the author's ideas through various historical characters. An important role is played by the device of character individualization, since each figure possesses distinct traits of character and worldview. The speeches of historical figures are fictionalized by the author as a writer and reflect his thoughts, experiences, feelings, emotions, hopes, and expectations.

A poetic aspect is integrated into the text, allowing the narrative to go beyond strict historical accuracy and strengthening its belletristic character. The typical yet original artistic images are based on a historical foundation but are interpreted according to the author's views through the device of individualization. The text is entirely innovative, as it was the first in the history of Ukrainian literature to articulate, in an artistic dimension, the idea of an independent Ukrainian state through specific individualized images.

Key words: individualization, text, image, "The History of the Rus," Baroque, Ukrainian literature, artistic expression.

Постановка проблеми. Історіографічна пам'ятка доби Пізнього Бароко "Історія Русів" як текст засвідчує продовження надбань і традицій козацького літописання, проте жанрово не є класичним літописом. Твір став цілком новим словом в тогочасному культурно-літературному мисленні. Це текст новаторський, в якому домінує художній вимір і суто авторський підхід до тлумачення явищ і образів, зокрема історичних персонажів. Анонімний автор (проблема авторства є окремою і тут не розглядається) репрезентував галерею історичних образів, художнє трактування котрих формує узагальнену і визначальну для твору ідею незалежності України. Подані у творі факти, події, персонажі здебільшого є художніми і видуманими, а не історичними. Натомість в їх основі лежать певні конкретні історичні відомості, відображені автором у художньому вимірі. М. Драгоманов наголошував, що "на цей твір потрібно дивитись як на памфлет на користь прав і вольностей русів [...], а не як на зовнішньо фактичну історію" (Драгоманов, 1970: 41). Це авторський текст, а не історичний. Відповідно головним є художнє тлумачення як видуманого, так й історичного матеріалу. Літописець художньо міркує про відмінності українського і російського народів, їхніх традицій і надбань, використовуючи для цього ряд образів, у першу чергу князів і гетьманів, які є знаковими для історії Русі-України. Відтак нині важливим є дослідити особливості індивідуалізації тексту як засобу творення образів. Адже кожен із них має в основі історичну реальність, проте трактується в художньому вимірі, шляхом індивідуалізації тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтеграція тексту "Історії Русів" у науковий обіг розпочинається в 90-х рр. ХХ ст. Саме тоді Іван Драч здійснив переклад твору українською мовою, а одну з перших наукових розвідок написав В. Шевчук. Проте ще свого часу М. Драгоманов звертав увагу на важливість порушених тут питань. Ряд актуальних аспектів твору дослідив В. Шевчук у низці своїх праць, зокрема спеці-

фіку жанру, його синкретичний характер, відповідність європейським тенденціям, особливості ідейно-тематичного тексту. Я. Мишанич вивчав питання історіографії, тематичної проблематики і поетики "Історії Русів". О. Сліпушко розглядала твір у контексті розвитку літератури українського Бароко, зокрема Пізнього. В. Соболь акцентувала увагу на особливостях тексту й образної системи пам'ятки. Л. Ушкалов аналізував твір у контексті літературних і філософських пошуків доби українського Бароко, продовжуючи традиції Д. Чижевського і доповнюючи їх новими поглядами і методологічними підходами. Важливими є міркування В. Шевчука щодо ролі "Історії Русів" у контексті процесів у Козацькій державі й історії українського державотворення загалом. Натомість проблема індивідуалізації тексту як засіб творення його образів до цього часу не вивчалася окремо і потребує уваги.

Метою статті є дослідити індивідуалізацію тексту як засіб творення образів у творі "Історія Русів".

Виклад основного матеріалу. "Історія Русів" засвідчує художнє авторське тлумачення історичного образу князя Володимира Великого, заслуга якого полягає в об'єднанні, централізації Русі, її християнізації на державному рівні. Автор звеличує великого князя київського за утвердження ідеї соборності руських земель, їх об'єднання навколо Києва як державного, духовного і культурного центру. З пієтетом пише літописець про великий внесок Володимира у розвиток державних освіти, церкви, культури. Наголошує і на його якостях як військового керманіча, який зробив багато для військової могутності Русі. Руський правитель постає і як талановитий дипломат, який сприяє міжнародному статусу Русі в колі європейських держав. В "Історії Русів" Володимир – втілення мудрого керманіча, здатного єднати землі Русі навколо центрального Києва (Історія Русів, 1991: 39). Автор твору наголошує на спадкоємності традицій Русі та України, відірваність від Московщини. Гетьмана Петра Конашевича-

Сагайдачного він тлумачить як продовжувача державної справи Володимира Великого. Гетьман славиться за вірність православній конфесії, усвідомлення значущості Києва як центру Русі-України, а також постає як керманіч, який підтримує освіту, культуру, літературу. Його літописець величає гетьманом запорозьким, наступники котрого доповнювали власні титули саме приналежністю до Запорозького війська (Історія Русів, 1991: 84). Пише автор і про внесок Сагайдачного у справу розбудови внутрішньої та зовнішньої діяльності Русі-України. Особливо наголошує на протистоянні з Унією, захист православної віри, тому його авторитет визнавали навіть поляки і шанували гетьмана, не наважуючись за його правління чинити в Малоросії свої зухвальства (Історія Русів, 1991: 88). В «Історії Русів» звеличуються такі індивідуальні риси характеру гетьмана, як героїзм, мужність, сміливість. Образ Сагайдачного у творі ідеалізований, що свідчить про художнє, авторське його тлумачення. У центрі «Історії Русів» перебуває історична постать гетьмана Богдана Хмельницького, який прославляється за відродження справи князя Володимира Великого, звернення до його ідей у нові часи Гетьманщини.

В «Історії Русів» загалом переважає художній підхід, про що свідчить авторське тлумачення історичного матеріалу. Опис подій тут починається від найдавніших часів Ноевого сина Афета, який започаткував народи слов'янські: «Народ Слов'янський, що походить од племені Афета, Ноевого сина, названий Слов'янами за родоначальником і Князем своїм Славеном, нащадком Росса Князя, внука Афетового» (Історія Русів, 1991: 78). Історія Києворуської держави подана тут у ключі художньому, автор не прагне до історичної точності, об'єктивності, репрезентуючи все з власних позицій, як митець, а не історик. Події набувають белетристичного авторського тлумачення, доповнюючись матеріалом легендарно-історичним, фольклорно-міфологічним. Часто важливі історичні події автор тлумачить у дзеркалі власного бачення, як і певні постаті. Так, він пише про перших князів, даючи короткі характеристики їх як особистостей: «Із князів сих найзначніші за Історіями: Каган, що Грецію воював і облягав флотилією своєю та сухопутним військом столичне місто Константинополь ...; Кий, засновник міста Києва і князівства свого імені; переможні у війнах Оскольд і Дір ...; Ігор, що підступно побив Оскольда і Діра і сам був убитий Древлянами; Святослав, що підкорив собі Болгар Задунайських ...; і Володимир, який першим

хрестив усю Русь» (Історія Русів, 1991: 80). Автор акцентує увагу на постаті князя Володимира Великого, репрезентуючи його як визначного державного керманіча. Прославляє його військову могутність, великий авторитет не тільки в Русі, а й у колі інших народів: «І сей Володимир, понад означені Князівства, з'єднав всі інші Слов'янські Князівства ..., був один над ними Самодержець і звався Великим Князем Руським і Цариком над усіма Князями; ... всі Держави запобігали його дружби» (Історія Русів, 1991: 80). Видатною історичною місією князя та його апостольським подвигом вважає літописець християнізацію Русі: «... року 988-го по Різді Христовому, вирушивши з військом до приморського міста Херсона, хрестився, там од Греків і побрався з Грецькою Царівною Анною; а повернувши до Києва, хрестив родину свою і народ» (Історія Русів, 1991: 80). Так само підносить і об'єднання Київської Русі навколо християнського центру в Києві, вболівуючи за процеси роз'єднання і боротьби за владу після його смерті: «Після скоу Володимира Першого незабаром скінчилося і об'єднання його царства. Сини та небожі Володимирові поділили його на дванадцять Князівств» (Історія Русів, 1991: 81).

Вагоме значення у тексті має ідея державної єдності Русі-України, що репрезентується на прикладах із різних історичних епох. При цьому обстоюється природне право русько-українського народу на власну самостійну державу. З повагою і пієтетом описано в «Історії Русів» діяльність князів Ярослава Мудрого і Володимира Мономаха, що стали гідними продовжувачами справи Володимира: «Ярослав Володимирович, який поширив і утвердив Християнство, уложив через обраних мужів Руські закони, заснував у Києві головну школу Богослов'я та інших красних наук з багатотою, із Греції виписаною, бібліотекою і додержував першості своєї зі славою; Володимир Другий, названий Мономахом по дідові його з матиного боку, Імператорові Грецькому Константинові Мономахові, по якому і він визнаний од Грецької Імперії Царем Руським і одержав на те дідівську корону з усіма іншими Царськими регаліями» (Історія Русів, 1991: 81). В «Історії Русів» у художньому вимірі описано вагомі історичні події, постаті, посередництвом яких озвучується міркування автора про трагічний характер державного розпаду Києворуської держави на окремі удільні князівства. Автор є прихильником популярної в тогочасній Європі ідеї природного права кожного народу на власну незалежну державу, насамперед українського. Бачимо автора як людину освічену, прихильника гуманних ідей Русо і Вольтера,

зокрема природних прав народів і їх окремих представників. Твір перейнятий гуманістичними ідеями, які синтезуються з авторським відстоюванням незалежної Русі-України. Адже кожна нація має природне право будувати свою державу. Автор є противником деспотизму і різних порушень природних прав особистості, тому закликає рідний народ протистояти колонізаторській російській політиці. Він із пошаною ставиться до православної традиції, вбачаючи її одним із виявів української традиції. Автор “Історії Русів” є палким патріотом, який усвідомлює весь спектр загроз для України з боку вороже налаштованої Московщини. Адже остання протягом тривалого часу порушує природне право українців на власну незалежну державу. Він критично відгукується про колонізаторську політику Петра I, трактуючи її таку, що суперечить природному праву народу на свободу.

В. Шевчук зазначає, що в “Історії Русів” “факти збиралися й групувалися для публіцистично визначеної мети: доказати, що народ русів (українців, хоч цю назву автор і не визнає) – це державний, вільний і рівний з іншими народ, який ніколи не був ніким завойований, а його входження в ті чи інші державні структури були актами добровільними, союзницького характеру, твореними із потреб самооборони супроти іноземних нахідників, якими бачаться татари, угорці, тобто народи етнічно чужі” (Шевчук, 1995: 633–634). Автор твору обстоює союз Русі-України з Литвою, звертаючись до історичного досвіду Литовсько-Руського князівства, де його Вітчизна мала рівні права з Литвою, а руська мова навіть була державною, мовою “Статуту Литовського”. Автор наголошує на потребі об’єднання України і Литви для гідного протистояння загарбницькій політиці турків і татар. У тексті критично оцінюється Берестейська унія 1596 р. за порушення природних прав народу вільно обирати релігію; визначається право русько-українського народу залишатися вірним православної традиції. Автор позитивно трактує козацькі повстання на чолі з Криштофом Косинським і Северином Наливайком та ін.

Центральним образом твору вважаємо гетьмана Богдана Хмельницького – постать цілком позитивна, ідеалізована автором. Він постає як лідер – авторитетний серед рідного народу, гідний його довіри. Постать гетьмана є втіленням героїчної особистості й досконалого лідера. В. Шевчук пише, що образ є суто авторським, витриманим у ренесансних традиціях: “Літературний образ Б. Хмельницького твориться на ренесансних підставах титанізму, що було властиво для героїчної

поезії: провідник нації не міг бути простого чи дрібношляхетського роду” (Шевчук, 1995: 639). Одним із доказів на користь цього є опис походження Богдана від Венжика Хмельницького – представника старого боярсько-шляхетського роду, власника містечка Суботів: “Хмельницький той є нащадком Венжика Хмельницького, раніше бувшого Гетьмана Малоросійського; він, рахуючись у боярах, або ранговій Шляхті Малоросійській, мав у вічистому володінні своєму містечко Суботів з хуторами та значними вгіддями, а в ньому муровану церкву і монастир, предками його і ним споруджені” (Історія Русів, 1991: 122). Цей факт історично не об’єктивний, тож має функцію суто художню, утверджуючи авторський задум.

Текст “Історії Русів” містить промову Б. Хмельницького, в якій трактуються причини національно-визвольної війни та головним є палкий заклик гетьмана вірно боронити свободу і природні права Русі-України: “Ми підняли зброю не задля користолюбства якого або порожнього марнославства, а єдино на оборону Вітчизни нашої, життя нашого і життя дітей наших, а так само і ваших! Всі народи, що живуть на світі, завжди боронили й боронитимуть вічно життя своє, свободу і власність; ... Пощо ж нам, браття, бути нечутими і волочити тяжкі кайдани рабства в дрімоті й ганебному невільництві ще й по власній землі своїй” (Історія Русів, 1991: 69). Провідний мотив твору – єдність українського народу у боротьбі за давні права і вольності. Автор славить Хмельницького за його чин щодо відновлення давніх козацьких і народних прав та вольностей. Особливого значення надається старій православної вірі та протистоянню імперським політичним утискам. Образ гетьмана реалізується в контексті боротьби за українські традиції та вольності, що є символом української національної ідеї та навіть виконанням Божої волі. У творі змагання за свободу української нації набувають місії загальнонародної й далі інтегруються в європейський контекст як такі, що відповідають йому. Автор репрезентує Б. Хмельницького як захисника інтересів народу і козацтва зокрема, лідера, мета якого висока і благородна, за що він і став обранцем і улюбленцем українців. Образові Хмельницького як ідеалізованому притаманні всі найкращі риси, зокрема героїзм, жертвність, вірне служіння інтересам народу. Гетьман є особистістю рішучою і свободолюбною, цілеспрямованою, репрезентуючи ідеал національного героя, керманіча, наступника надбань великих київських князів. В “Історії Русів” підноситься патріотичний чин Богдана як служителя Гетьманщини. Переяславська угода 1654 р.

тракується як “союз рівного з рівним, вільного з вільним”.

Також художнє тлумачення має у творі образ Івана Виговського. Автор не дотримується історичних фактів, репрезентуючи суто художнє трактування цієї історичної постаті. Автор наголошує на його польському походженні, що суперечить дійсності, а Гадяцькі статті, за “Історією Русів”, підписав не Виговський у Гадячі, а Юрій Хмельницький у Заславі. Насправді це не відповідає дійсності. Натомість автор позитивно оцінює образ Юрія Хмельницького, вважаючи його долю “хімерною, дивовижною і перевершує всі несподіванки: два рази обраний був він на Гетьмана цілою нацією і признаний нею, що гідний того; але два ж таки рази позбавлено його тої гідності з інтересів тої ж нації. ... І так життя його було не що інше, як тільки іграшка фортуни змінливої” (Історія Русів, 1991: 73). Загалом тлумачення автором цих історичних постатей є художнім, підпорядкованим авторському світогляду, а зовсім не історичним фактам.

Досить стримано і нейтрально пише літописець про гетьмана Івана Мазепу. Він шанобливо ставиться до його освіти, дипломатичного таланту, культурної діяльності. Автор вважає, що він, подібно до Виговського, походив із поляків, але колись утік із Речі Посполитої. Автор прагне репрезентувати постать гетьмана об'єктивно, наголошуючи на його хоробрості, військовому хисті, згадує “зайву відвагу й надмірну злобу” в битвах. Автор пише, що Іван Мазепа часто керувався бажанням мститися, при цьому забуваючи про інтереси народу: “Мазепа мав шкідливий задум, спонуканий власною його злобою і помстою, а ніяк не національними інтересами” (Історія Русів, 1991: 74). Саме в уста Мазепи автор вкладає фразу про свідомий вибір союзника, зважаючи на потребу звільнення Русі-України від усіх поневолювачів рідного народу. Літописець пише про негаразди і біди українського народу, спричинені Московщиною. Місію Мазепи він тлумачить як відродження давніх прав українців. Мазепа трактує свій вибір союзника необхідністю дати свободу Русі-Україні, усвідомленням загроз із боку Росії, позбавлення нею українців природних прав і вольностей. Промовистими є слова гетьмана: “Ми стоїмо тепер, братіє, між двома проваллями, готовими нас пожерти, коли не виберемо шляху для себе надійного, щоб їх обминути... Зостається нам, братіє, з відомих зол, які нас спіткали, вибрати менше, щоб нащадки наші, кинуті в рабство нашої неключимістю, наріканнями своїми та прокляттями нас не обтяжили. Я...

непричетний єсьм в інтересах насліддя, і нічого не шукаю, окрім щастя тому народові, який ушанував мене гетьманською гідністю і з нею довірив мені долю свою... Вирішено поставити країну нашу в той стан держав, у якому вона була перед володінням польським, із своїми природними князями та з усіма колишніми правами й привілеями, що вільну націю означають... Відомо ж бо, що були ми те, що тепер московці: уряд, первинність і сама назва Русь од нас до них перейшло” (Історія Русів, 1991: 71). Ця блискуча промова Івана Мазепи є суто художньою, бо не існує історичних доказів щодо її автентичності. Проте авторові вдалося відтворити стиль мислення гетьмана, показати його патріотичні змагання і нагальну потребу звільнення з-під московського протекторату. Мазепа постає як прихильник союзу зі Швецією, як такого, що не допустить поневолення українського народу іншим: “І ми тепер уважати повинні шведів за своїх приятелів, союзників, добродіїв і немов би од Бога посланих, щоб увільнити нас од рабства та зневаги і поновити на найвищому ступні свободи та самостійности. Відомо ж бо, що колись були ми те, що тепер московці: уряд, першість і сама назва Русь од нас до них перейшли. Але ми тепер у них, яко притча во язиціх!” (Історія Русів, 1991: 74). “Історія Русів” репрезентує Івана Мазепу як втілення центральної ідеї твору – ідеї незалежності України, її природного права мати власну самостійну державу. Автор визнає, що політика Мазепи не мала широкої підтримки серед народу і низового козацтва, а була схвалена лише козацькою елітою. Тому народ і сприйняв союз зі Швецією як зраду, відступництво від царя московського.

Очевидно, що автор “Історії Русів” втілює власні думки і погляди через образ гетьмана Павла Полуботка. Відтак політичним маніфестом твору загалом і автора зокрема є промова гетьмана перед Петром I у стінах Петропавлівської фортеці. Цей фрагмент – квінтесенція авторських міркувань до Петра I стосовно його колонізаторської політики на українських землях, сповнена заклику припинення її. Полуботок критикує політику Петра I як загарбницьку, постаючи людиною сміливою, рішучою, патріотичною, здатною пожертвувати особистими інтересами і навіть життям задля звільнення українського народу від московських утисків. Промова Полуботка перейнята популярними демократичними гуманістичними ідеями, покликаними утвердити незалежну Русь-Україну: “Поневолювати народи і володіти рабами та невольниками є справа Азіатського тирана, а не Християнського Монарха, який мусить слави-

тися і насправду бути верховним батьком народів” (Історія Русів, 1991: 81). Таким чином у творі актуалізується ідея антитиранії й антидеспотизму, осмислюється природне право всіх народів, насамперед українського, на власну державу, що було особливо значущим у період політичного формування націй у Європі. Автор категорично засуджує найменші прояви панування одного народу над іншим, прагне згоди, порозуміння і шанування прав і вольностей для всіх. Він протиставляє дві протилежні політичні системи, які трактує в художньому вимірі: азіатська (Московське царство на чолі з царем), тиранічна, колонізаторська стосовно інших народів та європейська (втілена в політиці гетьманів Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Полуботка). Образ Полуботка – символ справжнього європейського керманіча, який керується інтересами народу і козацтва. Йому належать у творі слова, що “правота і лагідність, суд і милість суть єдине добро всіх Монархів світу сього, і закони, що кермують усім взагалі людством і охороняють його від усякого лиха, є точне зеркало Царям і Володарям на їхнє становище і поведінку, і вони перші наглядачі та охоронці їм бути повинні” (Історія Русів, 1991: 102). Образ українського гетьмана Полуботка символізує суто європейський тип лідера, який усвідомлює ідеї гуманності, демократії, природного права народу на самовизначення. Гетьманові притаманні риси досконалого політичного діяча. Звісно, цей образ ідеалізований, відповідаючи тогочасним європейським демократичним уявленням про лідера.

Отже, в “Історії Русів” репрезентовано авторське художнє бачення національної української ідеї, поєднаної з правом народу відроджувати і розвивати свою державу. Ця ідея реалізується шляхом індивідуалізації образів історичних діячів, коли кожен із них окремо і всі загалом виступають її носіями. Автор фактично пише текст художній, надаючи йому форми політичного трактату з рисами полемічного і публіцистичного, інтегруючи в текст елементи історичної оповіді, риторичних промов, переробок народних фольклорних образів і сюжетів. Власне для письменника головним є не дотримання історичної точності, а саме репрезентація її в художньому вимірі, відповідного епосі. Яскравим виявом цього є художня індивідуалізація образів. Автор інтегрує свій текст в європейський контекст. Промовистим фрагментом твору є поетичне оповідання про гетьмана Павла Полуботка. Подібне є в написаному французькою мовою “Літописі Малоросії” Ж.-Б. Шерера (1788), що могло вплинути на текст в “Історії Русів”. Цілком зрозумілим є факт не нази-

вання автором свого імені, зважаючи на політичні мотиви і страх переслідувань за вільнодумство). Водночас бачимо тут і літературне пояснення. Адже відсутність справжнього імені автора, присутні у творі натяки на авторство Георгія Кониського, Григорія і Василя Полетик – це традиційна барокова літературна містифікація. Творові притаманний художній вимір, висловлення авторських думок і коментарів різними героями, насамперед історичними діячами. Носіями програмних тез у творі є гетьман Богдан Хмельницький, Іван Богун, Павло Полуботок, Іван Мазепа, шведський король Карл XII та ін. Подані у творі їхні промови і слова не є справжніми, а видумані автором, притаманні його світогляду. Проте вони виступають потужним засобом індивідуалізації образів. Літописець є прихильником ідеї про перспективи майбутнього України разом із Литвою, Польщею на рівних і вільних умовах. У творі використано народні перекази і легенди, подано коментарі до вагомих історичних фактів і подій у проекції на тогочасну добу. Як і кожен художній твір, “Історія Русів” сповнена поетичності, що зумовлюється авторським виходом за історичну правдивість, переважанням художності, белетризації оповіді. Бачимо це і в описах батальних сцен і битв, перемог і поразок. Художні образи твору є типовими й оригінальними водночас, маючи історичну основу і суто авторські бачення. Центральний у літописі – образ мужа-воїна, втілений різними історичними постатями. В оповіданнях про героїв вплетено фрагменти народних пісень і віршів. Палітра літописних історичних оповідань “Історії Русів” художньо тлумачить епічну картину національної української історії. Літописні оповіді художньо багатозначні, образно багатогранні, сповнені міфологічних, фольклорних, поетично-літературних властивостей. Синкретизм твору, в основі якого лежать історичні відомості та їх авторське художнє осмислення, публіцистичні засоби, оповідна історична проза, народно-пісенна традиція репрезентують текст як новаторський для тогочасної літератури. Виявом авторського підходу є також індивідуалізація образів, коли кожен постає як яскрава особистість, із власними, тільки їй притаманними рисами.

Висновки. Історіографічний твір “Історія Русів” продовжує і розвиває традиції козацького літописання, модернізує його в нових умовах. У тесті домінує художній вимір, в контексті якого образи втілюють ідею вільної України. У художньому ключі наголошено на відмінностях українського і російського народів, їхнього походження і традицій, що підтверджують історичні образи

князів і гетьманів. Оповідь починається від часів Ноевого сина Яфета (родоначальник слов'янських народів), метою чого є утвердити державну єдність, природне право народу на свою ідентичність і самобутність. Твір містить яскраві художні образи князів Ярослава Мудрого і Володимира Мономаха, що бачаться спадкоємцями і продовжувачами справи Володимира Великого. Автор міркує над трагічними причинами державного розпаду Київоруської держави. Вагоме значення у творі має осмислення й утвердження європейської ідеї про природне право кожного народу, насамперед українського, задля якого твір і було написано, мати свою державу. Автор трактує у художньому вимірі ідеї права, гуманізму, свобод, гідності особистості та нації. Він є категоричним противником деспотизму і порушення природних прав, закликає протистояти колонізаторській політиці Московщини. Автор свідомий загрози, яку вона несе його Вітчизні, адже порушує природне право українського народу на національну державність. Критикує автор колонізаторську політику Петра I щодо України як такої, що суперечить правам народу на волю. Натомість літописець є прихильником союзу з Литвою, наводячи за приклад історичний досвід Литовсько-Руської держави. Також він захищає православ'я як давню віру предків і негативно пише про Берестейську унію 1596 р., бо вона порушила природні права народу на вільний вибір релігійної конфесії.

Головним образом «Історії Русів» є гетьман Богдан Хмельницький, якого автор подає як ідеального історичного діяча, що має авторитет серед народу і козацтва. Він гіперболізує постать, що постає втіленням особистості героїчної та розумної, носієм ідеї єдності українського народу в захисті давніх прав і вольностей. Адже саме цій справі присвятив своє життя Хмельницький. Власне всі історичні постаті твору подано у художньому ключі, з переважанням авторської думки, а не історичної реальності. Найбільшою мірою, на нашу думку, думки автора передає гетьман Павло Полуботок. А його промова перед Петром I – це своєрідний політичний маніфест засудження колонізаторської політики царя в Україні. Це піднесення демократичних гуманістичних ідей, покликаних утвердити незалежну Русь-Україну.

Образ українського гетьмана Павла Полуботка символізує ідеальний тип європейського лідера, який озвучує ідеї гуманізму, демократії, природних прав і вольностей народу на самовизначення і самореалізацію. «Історія Русів» художньо трактує національну ідею, право української нації на свою ідентичність і державність. Автор використовує для цього різні засоби, зокрема риси політичного трактату, полемічні, публіцистичні, історичної оповіді, риторичної промови, обробки народних сюжетів.

Приховуючи власне ім'я, автор не тільки унікає політичних переслідувань за вільнодумство, а й творить літературну барокову містифікацію і творчу гру, натякаючи на причетність до твору Георгія Кониського, Григорія і Василя Полетик. У тексті домінує художній вимір, який виявляється в озвученні авторських ідей різними історичними персонажами, зокрема Б. Хмельницьким, І. Богунем, П. Полуботком, І. Мазепою та ін. Тут вагому роль відіграє засіб індивідуалізації персонажів, кожен із яких володіє власними рисами характеру і має свій світогляд. Промови історичних діячів видумані автором як письменником і віддзеркалюють його думки, переживання, почуття, емоції, надії, сподівання. Автор є прихильником майбутнього України в колі європейських народів як рівного серед рівних і вільного серед вільних. Він використовує народні перекази і легенди, досить вільно коментує і пояснює історичні факти і події, намагаючись проектувати їх на сучасність. В «Історію Русів» талановито інтегровано поетичний аспект, який дозволяє вийти за межі історичної достовірності й підсилити белетристичний характер оповіді. В основі типових і водночас оригінальних художніх типів лежить історичний первень, але тлумачаться вони згідно з авторськими поглядами, за допомогою засобу індивідуалізації образів. «Історія Русів» репрезентує художню епічну картину національної історії, що характеризується художньою багатозначністю, багатогранною образністю, елементами міфологічними, фольклорними, поетично-літературними. Це текст цілком новаторський, який вперше в історії українського письменства озвучив у художньому вимірі ідею незалежної української держави посередництвом конкретних індивідуалізованих образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька. Літературно-публіцистичні праці. У 2 т. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1970. С. 80–220.
2. Історія Русів / пер. з рос. Івана Драча. Київ : Радянський письменник, 1991. 318 с.
3. Мишанич Я. О. «Історія русів» : історіографія, проблематика, поетика. Київ : Обереги, 1999. 240 с.

4. Сліпушко О. М. Від митрополита Іларіона до Григорія Сковороди. Науково-популярна історія давньої української літератури XI–XVIII століть: монографія. Київ : Видавничий дім “АртЕк”, 2025. 572 с.
5. Ушкалов Л. В. Література і філософія: доба українського Бароко. Харків : Майдан, 2014. 416 с.
6. Чижевський Д. І. Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. Київ : Обереги, 2003. 576 с.
7. Шевчук В. О. Козацька держава. Етюди до історії українського державотворення. Київ : Абрис, 1995. 392 с.

REFERENCES

1. Drahomanov, M. (1970). Literatura rosiiska, velykoruska, ukrainska i halytska. Literaturno-publitsystychni pratsi. [Russian, Great Russian, Ukrainian, and Galician Literature: Literary and Publicistic Works.] U 2 t. T. 1. Kyiv: Naukova dumka. T. 1. S. 80–220. [in Ukrainian].
2. Istoriia Rusiv (1991). [History of Rus People] per. z ros. Ivana Dracha. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 318 s. [in Ukrainian].
3. Myshanych, Ya. (1999) “Istoriia rusiv” : istoriohrafiia, problematyka, poetyka. [“History of the Rus”: historiography, problematics, poetics]. Kyiv: Oberehy, 240 s. [in Ukrainian].
4. Slipushko, O. (2025). Vid mytropolyta Ilariona do Hryhoriia Skovorody. Naukovo-populiarna istoriia davnoi ukrainskoi literatury KhI–KhVIII stolit: monohrafiia. [From Metropolitan Hilarion to Hryhorii Skovoroda: A Popular-Science History of Early Ukrainian Literature of the 11th–18th Centuries: monograph]. Kyiv : Vydavnychyj dim ArtEk, 572 s. [in Ukrainian].
5. Ushkalov, L. (2014). Literatura i filosofii: doba ukrainskoho Baroko. [Literature and Philosophy: The Era of the Ukrainian Baroque]. Kharkiv: Maidan. 416 s. [in Ukrainian].
6. Chyzhevskyj, D. (2003). Ukrainske literaturne baroko. Vybrani pratsi z davnoi literatury. [The Ukrainian Literary Baroque: Selected Studies on Early Literature]. Kyiv : Oberehy. 576 s. [in Ukrainian].
7. Shevchuk, V. (1995). Kozatska derzhava. Etiudy do istorii ukrainskoho derzhavotvorennia. [The Cossack State: Studies in the History of Ukrainian State Formation]. Kyiv : Abrys. 392 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



UDC 81-139; 81'32

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-33>

Anatolii BEZPALENKO,

orcid.org/0000-0002-2389-7442

Doctor of Philological Sciences,

*Professor at the Department of Foreign Languages for Mathematical Faculties
Educational and Research Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) profolik@ukr.net*

APPLICATION OF BAYES' THEOREM TO DETERMINE THE QUANTITATIVE STATUS OF VOCALISM IN A PROTO-INDO-EUROPEAN LANGUAGE

This article is the latest in a series of articles by the author in which he applies mathematical approaches to the analysis of linguistic phenomena (see Humanities Science Current Issues. Issues 35, Volume 1, 2021; and Issue 40, Volume 1, 2021).

In particular, this article draws on Bayes' theorem, a concept from probability theory, which the author uses to determine the quantitative status of the vowel system of the Proto-Indo-European language. As is well known, the question of the number and nature of vowels in Proto-Indo-European is a matter of debate. The prevailing view in linguistics is that the number of vowels ranges from one phoneme to ten. It seems logical to us that the set of vowels in Proto-Indo-European can be determined using three factors: 1) the known sets of vowels in modern and ancient languages of the Indo-European area, including extinct languages; 2) the alternations of these vowels; and 3) Bayes' theorem. To achieve this aim, the author proposes using the vowel systems of 13 Indo-European languages (10 living languages – Ukrainian, English, Greek, German, French, Spanish, Bulgarian, Turkish, Armenian, Hindi – and 3 extinct languages – Latin, Sanskrit, Hittite).

*Applying Bayes' theorem to phonetic phenomena for the first time in linguistics, the author introduces into this theorem a special coefficient $\sum ph \times 2$, which represents the sum of vowel phonemes in the language, multiplied by two. The author explains the nature of this coefficient by the fact that, with every act of articulating a particular vowel phoneme, the speaker faces a dilemma: the need to consciously or unconsciously choose one of **TWO** possible variants of the same phoneme, or one of two adjacent phonemes. With good training, i.e. when the correct pronunciation is established, this may be a conscious choice of one correct (standard) phoneme or its variant; or, as happens with insufficient training, an unconscious erroneous choice of a phoneme variant or an adjacent phoneme, i.e. when the articulatory intention becomes replaced with its actual execution. Thus, drawing on Bayes' theorem and etymological research, the author demonstrates that the Proto-Indo-European language could not have had more **than three vowel phonemes**. Furthermore, the author derives a general universal: the number of vowel phonemes in a language is inversely proportional to the magnitude of their alternation index.*

Key words: Probability theory, vowel alternation. Proto-Indo-European language, etymology, Bayes' theorem.

Анатолій БЕЗПАЛЕНКО,

orcid.org/0000-0002-2389-7442

доктор філологічних наук,

професор кафедри іноземних мов математичних факультетів

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) profolik@ukr.net

ЗАСТОСУВАННЯ ТЕОРЕМИ БАЙЄСА ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ КВАНТИТАТИВНОГО СТАТУСУ ВОКАЛІЗМУ ПРАІНДОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОВИ

Пропонована стаття є продовженням серії статей автора, в яких він застосовує математичні підходи до аналізу мовних явищ (див. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 35, том 1, 202; а також Вип. 40, том 1, 2021).

Зокрема, в цій статті застосовується така категорія теорії ймовірності, як теорема Байєса, яку автор використовує для визначення квантитативного статусу вокалічної системи праіндоєвропейської мови).

Як відомо, питання про кількість і якість голосних у праіндоєвропейській мові є предметом дискусій. У лінгвістиці переважають погляди, згідно з якими кількість голосних коливається від однієї фонемі до десяти. Нам видається логічним, що множину голосних праіндоєвропейської мови можна визначити за допомогою трьох факторів: 1) відомих множин голосних сучасних і давніх мов індоєвропейського ареалу, включаючи вимерлі мови; 2) чергувань цих голосних; а також 3) за допомогою теореми Байєса. Автор пропонує для досягнення цієї мети використати голосні системи 13 індоєвропейських мов (10 живих – українську, англійську, грецьку, французьку, іспанську, болгарську, турецьку, вірменську, грецьку, хінді та 3 вимерлі – латинську, санскрит, хетську).

Вперше в лінгвістиці застосовуючи теорему Байєса до фонетичних явищ, автор вводить до цієї теореми спеціальний коефіцієнт $\Sigma ph \times 2$, який виражає суму голосних фонем у мові, помножену на два. Природу такого коефіцієнта автор пояснює тим, що при кожному акті артикуляції тієї чи іншої голосної фонемі перед мовцем кожного разу стоїть дилема, яка полягає в необхідності свідомого чи несвідомого вибору одного з **ДВОХ** можливих варіантів однієї й тієї ж фонемі, або ж однієї з двох суміжних фонем. При хорошому тренінгу, тобто при постановці правильної вимови це може бути свідомий вибір однієї правильної (стандартної) фонемі чи її варіанта, або ж, що буває при недостатньому тренінгу, несвідомий помилковий вибір варіанта фонемі чи суміжної фонемі, тобто коли артикуляційний намір заміщається реальним його виконанням. Таким чином, спираючись на теорему Байєса та етимологічні дослідження, автор доводить, що праіндоєвропейська мова **не могла мати більше трьох голосних фонем**. Крім того, автор виводить універсалію: кількість голосних фонем у мові обернено пропорційна величині індексу їх альтернацій.

Ключові слова: теорія ймовірностей, чергування голосних, праіндоєвропейська мова, етимологія, теорема Байєса.

It is well known that the reconstruction of the Proto-Indo-European language (PIE) through the comparison and analysis of common and distinctive features of living Indo-European languages (I-E) is one of the greatest achievements of linguistics during its existence as a science.

Statement of the problem. The proposed discourse draws attention to a **contradiction** that has been taking place in linguistics during the 19th and 20th centuries, and which for some reason no one pays attention to. On the one hand, if we believe etymological studies and etymological dictionaries, we can observe that **in every single PIE root, without exception, there is an alternation of vowels**.

Examples.

*PIE root *gEl– means cold, to freeze – in Eng chIlly (causing a sensation of cold) – Old English ciele, cEle (coolness) – cOld – Eng cool [kU:l] (Harper, 2000) – Ger kAlte (coldness). All 6 vowels of the Hellweg triangle are involved in alternation. (This example demonstrates that the PIE proto-sound *E alternated with *I, *A, *O, *U, which could be either allophones or fixed phonemes, which later in different languages definitely turned into separate phonemes).

*PIE root *sAl– in Eng silt [sɪlt] (fine sand, clay, or other material carried by running water) – Eng sEll, Ukr сЕль – Ukr сАльдо (balance), Lat sAlarium (an allowance, a stipend, a pension, said to be originally “salt-money, soldier's allowance for the purchase of salt” – Eng sal [sÆl] (salt) – Eng salary ['sÆləri] – Eng salt [sɔ:lt], to solder ['sɔldə] (to braze) – Sp sOIdar (to solder) – Eng soldier ['səʊldʒə] – Sp sUeldo (the 1st person from ‘soldar’) – Lat sUlphur (salt of sulfur) (Harper, 2000). All 6 and more vowels of the Hellweg triangle are involved in alternation.

*PIE root *Oyno-, Oyko– means Eng one [wEn] – in Pre-Sl Īnū – Gr hEīs, Eng alone [ə'ləʊn] – Got Ains, Toch sAs – Lat Ūnus (Harper, 2000). All 6 vowels of the Hellweg triangle are involved in alternation etc.

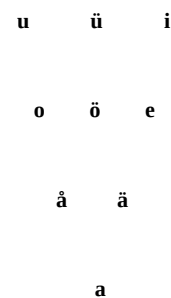
On the other hand, it is noted that Proto-Indo-European had 10 vowel phonemes. However, given the

total alternation of vowels, such a number of phonemes is impossible.

So, the **aim of this article** is therefore to resolve the contradiction mentioned above and to determine the exact number of vowel phonemes in Proto-Indo-European.

Review of the literature. In linguistics, it is widely accepted that Proto-Indo-European had 10 vowel phonemes: five short ones (i, e, a, o, u) and five long ones (ī, ē, ā, ō, ū) (Saussure, 1887; Meier-Brügger, 2003: 75). This contradiction leads to the conclusion that either all etymologists and etymological dictionaries are wrong, which is impossible to believe, or there were no 10 vowel phonemes in PIE, as is traditionally believed.

Presentation of the main material. There is obviously a certain correlation between the number of vowel phonemes in a language and their alternation index, which is logical. **The smaller the depot of vowel phonemes in a language, the higher the index of their alternation.** After all, if the vowel alternation index in PIE is equal to 100%, then the existence of 10 vowel phonemes here is impossible. Each PIE root did not remain unchanged until it was fixed in any I-E language. In other words, when any PIE root is identified in any I-E language, it always turns out that its vocalic component was constantly changing at the PIE stage. The vowel alternations were stable and constant, involving several neighbouring vowels, or even the entire number of vowels in the Hellweg's triangle. Ch. Hellweg depicted his triangle in a mirror image, which is unusual in comparison to its later images in phonetics textbooks:



(Hellweg, 1781)

In all variations of the image of the Hellwag triangle, which are found in other researchers, for example, A. Bell in 1894, and Daniel Jones (Jones, 1997: IV) the fixation of the cardinal, i.e. the most distant vowel phonemes in the triangle remains unchanged. These three phonemes form a field of phonetic events and between them in this field the all variety of vowels that occurring in different languages can be gradually placed.

Later the Hellwag triangle was significantly refined by other linguists.

Anteriores	Mixtae	Posteriores
Yi	Ы	u u
YI		ьo
øe	ə	yo
æ ε	з	ao
æ		
	a a n	
	ə	
	A	

It is noteworthy that in the interpretations of later authors, not three but six degrees of tongue elevation are distinguished, and these degrees are not separated by any lines. The absence of lines indicates that from 'I' to 'A', just as from 'A' to 'U', there is a series of transitional vowels arising during the slow lowering or raising of the tongue. (See the bibliography review Безпаленко, 2009: 317 – 319).

We believe that Bayes' theorem can be applied not only to determining future facts, but also to retrospective determinations; in particular, it can be used to accurately determine the number of vowel phonemes in Proto-Indo-European. Here is Bayes' theorem, which was first applied to phonetics, in particular to determine the probability of vowel alternation:

$$P(E/I) = \frac{P(I/E) \times P(E)}{P(I)}, \text{ where}$$

$P(E)$ is the a priori probability of occurrence of phoneme (E) or any other phoneme in the root that exists in the synchrony of a particular language;

$P(E/I)$ is the a posteriori probability of the occurrence of phoneme (E) or any other phoneme in the root, provided by existence of a variant of the root with phoneme (I);

$P(I/E)$ is the probability of occurrence of phoneme (I) or another phoneme in the root provided by existence of a variant of the root with phoneme (E);

$P(I)$ is the probability of occurrence of phoneme (I) or another phoneme in the root.

Our calculations have shown the expediency of introducing a special coefficient

$\sum ph \times 2$ to Bayes' theorem in its application to phonetics.

Let's explain the nature of our coefficient. Here, the component $\sum ph$ is the sum of all vowel phonemes in a language. Where does multiplication by 2 come from? Since language is a specific **intrahuman phenomenon**, where in the process of sound production the speaker faces a conscious or unconscious dilemma of choosing between **two sounds** – either a standard phoneme or its variant, or another phoneme. At each specific moment of speech, a pattern phoneme can turn only into a **2nd allophone** or **phoneme**. That is, two sound elements (1st – image of reference sound which is kept in mind as the standard sound pattern, and 2nd – the real sound) are involved in act of pronunciation, not three or four! Every time a sound is produced, the speaker's mind struggles between **two options** – the intention and its performance. In the terminology of I. Mennen and co-authors, these two components of sound production are defined as 1 – “articulatorily-specified settings” and 2 – “the acoustic output.” (Mennen I., Scobbie J., and others, 2010:34). In other words, when the intention to articulate is replaced by the actual act of articulation.

Let us try to establish a correlation between the index of vocalic alternations and the number of vowel phonemes in ten modern living I-E languages (Ukrainian, Armenian, Bulgarian, German, French, Hindi, Turkish, Spanish, Greek and English) and three dead languages (Latin, Hittite, Sanskrit) whose vocalic system is well described, and on the basis of the data obtained, derive the number of vowels in PIE.

For Gr, Hit, Sp (5 phonemes):

$$P(E/I) = \frac{\frac{1}{5} \times \frac{1}{5}}{1} \times (5 \times 2) \approx 0,50 (50\%)$$

For Arm, Bul, Ukr, Lat (6 phonemes):

$$P(E/I) = \frac{\frac{1}{6} \times \frac{1}{6}}{1} \times (6 \times 2) \approx 0,39$$

For San, Tur (8 phonemes): $P(E/I) = \frac{\frac{1}{8} \times \frac{1}{8}}{1} \times (8 \times 2) \approx 0,28$

For Hin (9 phonemes): $P(E/I) = \frac{\frac{1}{9} \times \frac{1}{9}}{1} \times (9 \times 2) \approx 0,25$

For Eng (12 phonemes): $P(E/I) = \frac{\frac{1}{12} \times \frac{1}{12}}{1} \times (12 \times 2) \approx 0,18$

For Ger, Fr (15 phonemes): $P(E/I) = \frac{\frac{1}{15} \times \frac{1}{15}}{1} \times (15 \times 2) \approx 0,143$

For PIE, if we assume the existence of 10 phonemes, then

$$P(E/I) = \frac{\frac{1}{10} \times \frac{1}{10}}{1} \times (10 \times 2) \approx 0,22 (22\%).$$

But this assumption cannot be correct, because it contradicts the above-mentioned 100% vocalic alternation in PIE.

Conclusions. Thus, the only number of vowels in Proto-Indo-European that is 100% comes from Bayes' theorem is **three phonemes**: $P(E/I) = \frac{\frac{1}{3} \times \frac{1}{3}}{1} \times (3 \times 2) \approx 1,0 (100\%)$, which is realistic, because it is consistent with the fact that there is 100% vowel alternation here. And these three phonemes were the cardinal ones in the Hellwag triangle – **I, A, U**.

BIBLIOGRAPHY

1. Безпаленко Анатолій. Принцип суміжності у мові. Слово у дзеркалі гештальт-теорії. Монографія. Київ. Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет". 2009. 424 с.
2. Harper Douglas. Online Etymology Dictionary, 2000. URL : <https://www.etymonline.com/> (Date of addressing: 31.10.2025).
3. Hellwag Christoph Friedrich. Dissertatio de formatione loquelaе. Heilbronn: 1781. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10582927?page=9> (Date of addressing: 21.06.2025).
4. Jones Daniel. English Pronouncing Dictionary. Originally completed by D. Jones. Extensively revised and edited by P. Roach and J. Hartman. 15th edn. Cambridge : Cambridge Univs. Press. 1997. 559 p.
5. Meier-Brügger Michael. Indo-European Linguistics. 2003. 384 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=49xq3UIKWckC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
6. Mennen I., Scobbie J., Esther de Leeuw, Schaeffler S., Schaeffler F. Measuring language-specific phonetic settings. *Second Language Research*. 26, 1. Published by SAGE. 2010. p.13–41. DOI: 10.1177/0267658309337617. URL: <http://slr.sagepub.com/cgi/content/abstract/26/1/1>
7. Saussure Ferdinand de. Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes. Paris. 1887. F. Vieweg, (Original from University of Michigan. Digitised 19 July 2007). URL: <https://play.google.com/books/reader?id=5e06AAAAMAAJ&pg=GBS.PA1&hl=uk>

REFERENCES

1. Bezpalenko A. (2009) Pryntsy Sumizhnosti u movi. Slovo u dzerkali geshtalt-teorii. Monohrafiya. [Bezpalenko A. The Principle of Adjacency in Language. The word in the mirror of Gestalt Theory. Monograph]. Kyiv. Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr "Kyivs'kyi Universytet". 424 p. – Kyiv University Publishing and Printing Centre. 2009. 424 p. [in Ukrainian].
2. Harper Douglas (2000) Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/> (Date of addressing: 31.10.2025).
3. Hellwag Christoph Friedrich (1781) Dissertatio de formatione loquelaе. Heilbronn.. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10582927?page=9> (Date of addressing: 21.06.2025).
4. Jones Daniel (1997) English Pronouncing Dictionary. Originally completed by D. Jones. Extensively revised and edited by P. Roach and J. Hartman. 15th edn. Cambridge: Cambridge Univs. Press. 559 p.
5. Meier-Brügger Michael (2003) Indo-European Linguistics. 384 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=49xq3UIKWckC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
6. Mennen I., Scobbie J., Esther de Leeuw, Schaeffler S., Schaeffler F. (2010) Measuring language-specific phonetic settings. *Second Language Research*. 26, 1. Published by SAGE, p.13–41. DOI: 10.1177/0267658309337617. URL: <http://slr.sagepub.com/cgi/content/abstract/26/1/1>
7. Saussure Ferdinand de (1887) Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes. [A paper on the primitive vowel system in Indo-European languages] Paris. F. Vieweg, (Original from University of Michigan Digitised 19 July 2007). URL: <https://play.google.com/books/reader?id=5e06AAAAMAAJ&pg=GBS.PA1&hl=uk> [in Fench]

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



UDC 821.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-34>

Nilufar Akbar GADIROVA,

orcid.org/0009000548106642

Postgraduate Student at the Department of Translation and Philology

Azerbaijan University

(Baku, Azerbaijan) nilufar3010@gmail.com

THE MODERNIST TRANSFORMATION OF POETIC DRAMA IN THE DRAMATURGY OF W.B. YEATS

This article examines the special role of poetic drama in modern literary history, particularly during the transition from late 19th-century symbolism to 20th-century modernism, with a primary focus on the dramaturgy of W. B. Yeats. Poetic drama is defined as a theatrical form characterized by rhythmic language, symbolic imagery, and ritualized stage movement. Within this framework, Yeats emerges as a central figure who sought not only to revive but also to fundamentally reimagine poetic drama in response to the limitations of realistic and naturalistic theater.

Rejecting the dominant conventions of social realism, Yeats criticized modern drama for its overreliance on everyday language and topical issues, which, in his view, reduced theater to a form of journalism. In contrast, he advocated a stylized, symbolic, and elevated poetic language capable of expressing emotional and metaphysical truths inaccessible to prose drama. His plays are therefore best understood as symbolic-ritual dramas that aim to restore a sense of transcendence, order, and collective meaning inherent in modern industrial and secular society.

The article places Yeats within the broader context of the Irish Literary Revival, highlighting his collaborations with figures such as Lady Gregory and Douglas Hyde, as well as his involvement in the founding of the Abbey Theatre. This movement sought to create a distinctive Irish national theatre rooted in mythology, folklore, and cultural memory, rather than imitating English theatrical models. Yeats's engagement with Irish identity, despite his Anglo-Irish background, reflects a deliberate desire to use theatre as a vehicle for cultural renewal and national self-awareness.

A key aspect of Yeats's dramaturgy is the influence of non-Western traditions, particularly Japanese Noh theatre. From Noh theater, Yeats adopted elements such as minimalist scenography, the integration of music and movement, the use of masks, and a focus on a single turning point in the protagonist's life. These characteristics contributed to the development of a nonlinear, episodic dramatic structure in which external action is minimized, emphasizing internal, psychological, and spiritual transformation.

Article highlights Yeats's consistent use of archetypal narrative patterns, often built around motifs such as encounter, trial, and transformation. In many of his plays, the plot unfolds not through a sequence of cause-and-effect events, but instead focuses on a critical moment of crisis or revelation in the protagonist's life. This structural approach is consistent with modernist trends identified by theorists such as Peter Shondi, who has noted the erosion of traditional dramatic form and the weakening of cause-and-effect relationships in contemporary drama.

Moreover, the recurring use of mythological and folkloric material in Yeats's work is interpreted through the lens of Jungian archetypes and Eliade's concept of mythic repetition. These concepts help explain the persistence of symbolic structures across plays, despite differences in theme and setting. Thus, Yeats's dramaturgy operates on both a national and universal level, combining Irish cultural specificity with broader metaphysical concerns.

Ultimately, the article argues that Yeats's poetic drama represents an alternative path in modernist theatre – one that prioritizes ritual, symbolism, and spiritual exploration over realism and narrative coherence. His work reimagines the relationship between poetry and theatre, offering a model in which drama becomes a vehicle for exploring the deepest layers of human existence and cultural identity.

Key words: myth and folklore, poetic drama, Irish literary revival, symbolism, modernist drama.

Нілуфар Акбар ГАДІРОВА,

orcid.org/0009000548106642

аспірант кафедри перекладу та філології

Азербайджанського університету

(Баку, Азербайджан) nilufar3010@gmail.com

МОДЕРНІСТСЬКА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ДРАМИ У ДРАМАТУРГІЇ В. Б. ЙЄЙТСА

У цій статті розглядається особлива роль поетичної драми в сучасній історії літератури, зокрема під час переходу від символізму кінця 19 століття до модернізму 20 століття, з головною увагою до драматургії Вільяма Б. Єйтса. Поетична драма визначається як театральна форма, що характеризується ритмічною мовою, символічними образами та ритуалізованим сценічним рухом. У цих рамках Єйтс постає як центральна фігура,

яка прагнула не лише відродити, а й фундаментально переосмислити поетичну драму у відповідь на обмеження реалістичного та натуралістичного театру.

Відкидаючи домінуючі конвенції соціального реалізму, Єйтс критикував сучасну драму за її надмірну залежність від повсякденної мови та актуальних питань, що, на його думку, зводило театр до форми журналістики. На противагу цьому, він виступав за стилізовану, символічну та піднесену поетичну мову, здатну виражати емоційні та метафізичні істини, недоступні для прозової драми. Тому його п'єси найкраще розуміти як символічно-ритуальні драми, що мають на меті відновити відчуття трансцендентності, порядку та колективного сенсу, властивого сучасному індустріальному та світському суспільству.

У статті розглядається творчість Єйтса в ширшому контексті Ірландського літературного відродження, підкреслюючи його співпрацю з такими діячами, як леді Грегорі та Дуглас Гайд, а також його участь у заснуванні театру «Абатство». Цей рух прагнув створити самобутній ірландський національний театр, що коріниться в міфології, фольклорі та культурній пам'яті, а не наслідує англійські театральні моделі. Залучення Єйтса до ірландської ідентичності, незважаючи на його англо-ірландське походження, відображає свідоме бажання використовувати театр як засіб культурного оновлення та національної самосвідомості.

Ключовим аспектом драматургії Єйтса є вплив незахідних традицій, зокрема японського театру Но. З театру Но Єйтс запозичив такі елементи, як мінімалістична сценографія, інтеграція музики та руху, використання масок та зосередження на одному поворотному моменті в житті головного героя. Ці характеристики сприяли розвитку нелінійної, епізодичної драматичної структури, в якій зовнішня дія мінімізована, підкреслюючи внутрішню, психологічну та духовну трансформацію.

У статті висвітлено послідовне використання Єйтсом архетипних наративних моделей, часто побудованих навколо таких мотивів, як зустріч, випробування та трансформація. У багатьох його п'єсах сюжет розгортається не через послідовність причинно-наслідкових подій, а натомість зосереджується на критичному моменті кризи чи одкровенні в житті головного героя. Такий структурний підхід узгоджується з модерністськими тенденціями, визначеними такими теоретиками, як Пітер Шонді, який відзначив ерозію традиційної драматичної форми та ослаблення причинно-наслідкових зв'язків у сучасній драматургії.

Більше того, повторюване використання міфологічного та фольклорного матеріалу у творчості Єйтса інтерпретується крізь призму юнґіанських архетипів та концепції міфічного повторення Еліаде. Ці концепції допомагають пояснити збереження символічних структур у п'єсах, незважаючи на відмінності в тематиці та обстановці. Таким чином, драматургія Єйтса діє як на національному, так і на універсальному рівні, поєднуючи ірландську культурну специфіку з ширшими метафізичними проблемами.

Зрештою, у статті стверджується, що поетична драма Єйтса представляє альтернативний шлях у модерністському театрі, який надає пріоритет ритуалу, символізму та духовному дослідженню над реалізмом та наративною зв'язністю. Його творчість переосмислює взаємозв'язок між поезією та театром, пропонуючи модель, в якій драма стає засобом дослідження найглибших шарів людського існування та культурної ідентичності.

Ключові слова: міф і фольклор, поетична драма, ірландське літературне відродження, символізм, модерністська драма.

Introduction. Poetic drama has occupied a unique position in the history of modern literature, especially during the transition from the symbolism of the late 19th century to the modernity of the 20th century. Poetic drama is understood as a form of theatre in which the rhythmic use of language, symbolic imagery and stage action are ritualistic. Among the writers who have attempted to revive and reform poetic drama in modern times was W.B. Yeats. Yeats's dramaturgy does not fit into either the realistic or classical drama model. His plays are more often characterized as symbolic-ritual drama. Dissatisfied with the naturalistic and commercially oriented theatre of his time, Yeats believed that drama written in verse could bring spiritual and philosophical depth to the stage. Yeats's poetic drama appears to be a sustained and intellectual attempt to redefine the relationship between poetry and theatre in modern times. He approached poetic drama from the standpoint of myth, symbolism and ritual, which stemmed from Irish cultural traditions and occult philosophy. In Yeats's vision, poetic drama was not only a technical experiment in the form of

poetry, but also a response to the crisis of modern civilization. Industrialization, secularization, and the collapse of the value system, according to Yeats, had weakened the spiritual function of art. Drama written in poetic form aimed to restore a sense of transcendence, order, and collective meaning that realistic works written in prose could not express.

As we have noted, the formation of Irish cultural consciousness led to the beginning of the Literary Revival movement, and the exceptional role of W.B. Yeats in this is undoubtedly undeniable. This movement was influenced by the mixed political upheavals that occurred as a result of the breakdown of relations with England, and Yeats's dramaturgy developed in parallel with the Literary Revival movement and the creation of the Abbey Theater. From the 1890s, Yeats believed that Ireland needed a national theater based on myth, legend, and symbolism rather than social realism. Influenced by French symbolist drama, Japanese Noh theater, and the mystical worldview he later systematized in his own work *The Meeting*, the playwright wrote plays that emphasized lyric

poetry, masks, and archetypal images. The influence of Noh theater in Yeats's dramaturgy was particularly evident in the minimal staging, musical accompaniment, and choral motifs. He viewed Noh theater as an example of ritual theater in which poetry, music, and movement became a unified form of expression. The playwright's works such as "The Countess Cathleen", "Cathleen ni Houlihan", "At the Hawk's Well", "The King of the Great Clock Tower", and "Purgatory" clearly expressed the idea that poetic drama is a ritual that can transform both the actor and the audience.

The role of Irish national consciousness in Yeats' drama

W. B. Yeats rejected the dominant naturalist theatre principles represented by playwrights such as H. Ibsen, stating that excessive preoccupation with social problems and everyday colloquialisms turned drama into journalism (Yeats, 1961: 258). In contrast, he advocated creating dramas rich in high stylistic language and symbolic action. At that time, language could express emotional and metaphysical truths, transcending the boundaries of ordinary means of expression. His early poetic dramas were based on Irish folklore and heroic legends, reflecting the conflicts between the mortal world and the literary world of the spirit. Over time, Yeats's dramatic style became more austere and concise, moving away from romantic nationalism and towards more abstract and tragic aspects of human existence.

Yeats's opposition to naturalism was also ontological in nature. In contrast to the naturalistic theatre's presentation of reality as objective and observable phenomena, Yeats's main goal was to express on stage the metaphysical layers of reality such as myth, memory and collective consciousness.

Although W.B. Yeats spoke English, he accepted the ideas of the Irish revival movement and applied them in his work. The reason for his call to the Irish people to fight for national identity, as well as his collaboration with a group of intellectuals, was to create a theatrical tradition that would serve to strengthen national consciousness in Ireland. Yeats, together with Lady Gregory, even appealed to the Ministry of Education in order to gain the support of academic circles. As a result, Ireland became "the first English-speaking country to have a national theatre funded by the state" (Pilkington, 2004: 723).

Since the role of literature as well as other factors in the formation of national identity is undeniable, Yeats was aware of the seriousness of the responsibility of Irish playwrights. He attempted to restore Irish identity by emphasizing the relationship between culture and nationalism, which led to the emergence of new considerations about the concept of nationalism

(Greene, 2000: 242).

Since playwrights such as L. Gregory, J.M. Synge, E. Martyn, who were based on national traditions, aimed to create a theater that was far from English colonialism and appropriate to Irish themes, the founders of the "Abbey Theater" sent a message to the colonial authorities: "Ireland is not a place of clowning and sentimentality, but a land faithful to ancient idealism" (Gregory, 1965: 62). The new theater tried to present a new image of the Irish people by changing the negative stereotypes that the colonialists attributed to the Irish, and Lady Gregory periodically voiced the opinion that "we are tired of false representations."

The founders of the theatre, in their notice entitled "Advice to Dramatists", stated the requirement that "a play considered suitable for staging at the Abbey Theatre should be based on the writer's personal experience or observation, or should reflect, as far as possible, views on the life of the Irish" (Gregory, 1965: 62).

As can be seen from the requirement, Irish theatre was distinguished by its educational nature, unlike other theatres. Yeats, speaking from this position, expressed the opinion that "Literature is, in my opinion, the greatest educational force in the world" (Yeats, 1962: 57-58). His interest in Irish themes stemmed from his understanding of the necessity of using the national heritage of Ireland in theatre. He wanted drama to truly express the Irish spirit, rather than become a means of national propaganda. The environment in which Yeats lived also influenced the formation of his work. According to C. Brooks, his sense of history and attachment to tradition came from his reading and deep knowledge of the works of modern historians" (Brooks, 1978: 45). The connection between theatre and the social and cultural life of Ireland is reflected in the Irish playwrights' interest in culture, language, heritage as a result of the interest in the language, it was associated with the idea of national autonomy. As a result, the ideas of the Renaissance spread in Ireland (Maxwell, 1984: 17).

Some sources note that the Irish dramaturgical movement differed from its contemporaries in Bergen and parts of London in its use of Irish legend and folklore as material for poetic drama. Drama, which was also closely associated with national movements directed against English colonialism, played a key role in promoting Irish nationalism. There were also those who opposed Irish theater, since it expressed a return to traditions and roots. In this regard, the activities of Yeats and Lady Gregory were periodically criticized. Because they emphasized the difference between the tradition attributed to the British and Protestant ruling class and the Irish. Despite the role of both thinkers

in the formation of national ideas, their nationalist ideas were criticized. This was due to their Anglo-Irish origin. As a result, their efforts were not properly appreciated and were evaluated from a more limited, colonial perspective.

Although the philosophy of the newly created theater was also criticized, the founders of the theater emphasized the importance of an independent Irish identity. Irish national drama should be very different, because the Irish nation had not been destroyed and lived with its own national moral values. A misunderstanding of the principles of the theater and the ideas of its founders actually indicated a cultural division within the Irish.

Yeats wanted drama to present “an approach based on historical facts rather than subjective fantasies.” He expressed this in the poem “The Fisherman”:

All day I'd looked in the face

What I had hoped would be

To write for my race (Yeats, 1916).

The Irish spirit in Yeats's works has encouraged other writers to affirm their Irish identity and promote a sense of national identity in their works. He believed that a person cannot understand the traditions of other peoples without understanding his own identity and culture. In his “Autobiographies”, Yeats wrote that “the highest art is the traditional expression of heroic and religious truths, handed down from generation to generation, modified to some extent by individual methods, but never abandoned” (Yeats, 1955: 490).

He emphasized the necessity of the interrelationship between culture and tradition in the process of identity formation, believed that traditions played an important role in reflecting the national consciousness of the Irish people, and noted that Irish theatre was a source of inspiration for plays directly dedicated to the life of the Irish. In his works, the reconstruction of the Irish past was an expression of cultural upsurge, which was aimed at preserving and ensuring the continuity of Irish identity.

At the heart of Yeats's poetic drama is the concept of the mask. He saw the mask as a means of transcending personal identity and turning to universal archetypes. The use of masks in plays such as “At the Hawk's Well” indicated that drama should not imitate everyday behavior, but rather aim to show the deeper layers of human destiny. “Purgatory”, on the other hand, contains darker and more tragic motifs, focusing on sin, violence, and the cyclical processes in history. These works turn poetic drama into a means of confronting the destructive impulses at the heart of human existence.

The poetics of Yeats's dramas have a musical and magical tone, and the use of repetitive, rhythmic vari-

ations creates a hypnotic effect on the audience. Language here acts not only as a means of establishing dialogue, but also as a carrier of symbolic meaning and emotional mood. This approach proves Yeats's thesis that poetic drama should appeal to the imagination rather than rational analysis.

Although Yeats used the same plot structure and a system of fixed images throughout his dramaturgical work, this structure manifested itself differently in each play, leading to a variety of plots.

Turning points and structural motifs in Yeats' plays

Any plot of European drama, regardless of its genre, was built as a chain of sequential events and was connected by a cause-and-effect relationship. Since the episodes that make up the plot took place within a certain time frame, time intervals within the plot were necessary. In this time frame, the action and emotional background formed the basis of the events taking place. P. Szondi notes in his work “Theory of Modern Drama” that since the end of the 19th century, the classical dramatic form began to disintegrate and the cause-and-effect relationships that formed the basis of the plot weakened (Szondi, 1987: 9).

Over time, plots began to change in the new European drama: the material of the plot was no longer the events themselves, but the hidden psychological layers and social processes that determined them. The role of the external plot structure decreased, the action slowed down. The time principle of the plot turned into a timeless approach, the sequence of events became secondary, the main focus was on the simultaneous existence of certain relationships and situations. This approach, in addition to revealing universal, universal values, made it possible to reveal definite turning points in the fate of the character.

Yeats was one of the first writers to use this method. In his dramas, the plot is almost never built on the basis of a sequence of events, only some extreme situation in the fate of the character is taken into account. This transition, the breaking point in the fate of the character, forms the center of the drama. Peter Ure notes in his book of critical essays about Yeats that “almost all his plays are built on a moment of enlightenment, revelation, peripeteia and turning point” (Ure, 1974: 93). The characters do not actively move, there is almost no external dynamics in the plot. This moment of rupture, which occurs in the depths of the soul, is so significant that it is no longer possible to express it outwardly. Yeats took this principle as the basis of his theory of the art of tragedy: “The soul knows only changes in situation, and it seems to me that the motives of tragedy are connected not with action, but only with changes in situation” (Yeats,

1955: 402). Thus, the main motive of the plot is a change in situation. To realize this, Yeats uses several auxiliary motives, such as encounter, trial.

These motives determine the plot structure of almost all plays. Most of the plot is built on the encounter of heroes, one of whom is often subjected to trials. After this encounter, a change in situation occurs within the hero, accompanied by a deep shock, which often results in death. M. Maeterlinck emphasized that dramatic action arises from “invisible internal tension” (Maeterlinck, 1896: 112). According to this approach, as in Yeats’s dramas, the plot is minimized, and the main focus is on the metaphysical situation and internal transformation. In Yeats’s play “The Land of Heart’s Desire,” written in 1894, the events unfold against the backdrop of the main character Mary’s encounter with a fairy who takes her to a magical world. Mary dies on the threshold of her native home, and her soul passes into the spiritual world.

A similar structure is observed in Yeats’ play “Cathleen ni Houlihan.” An old woman who comes to the house of the peasant Gillian influences Michael, forcing him to leave his family and fiancée and join the rebellion against English rule. Here, too, the plot structure remains unchanged: the encounter, the test of the hero and the resulting turn in his fate.

The encounter motif also forms the plot of the drama “The King’s Threshold”, but here this motif is repeated many times and extended in terms of time. The poet Shanhan, who was deprived of the privilege of attending the royal council by King Gwer, decides to starve to death on the edge of the king’s palace. Other characters who come to him in turn try to dissuade him from opposing the king and persuade him to eat. These encounters are a test for Shanhan. The fact that there are more than one encounter does not change this, the structure of the plot and the roles of the characters remain the same. The transformation of the plot archetype is also manifested in the drama “The Green Helmet”. Here, unlike previous plays, not one, but three characters undergo a test encounter.

In reworking folklore and mythological material, Yeats tries to place the main fateful event of the main character’s life at the center of the plot, focusing on his fate. This is also evident in his 1904 drama “On Baile’s Strand”. Here, the main plot is based on Cuchulain’s encounter with his unknown son and his death in battle on the orders of King Conchobar.

The recurring structure in Yeats’s drama can also be explained at the archetypal level. According to C.G. Jung, archetypes are stable forms of the collec-

tive unconscious and appear repeatedly in various texts (Jung, 1981: 42). In this respect, Yeats’s characters are an example of the archetypal hero model. As M. Eliade noted, the main feature of mythological structures is that they are based on the principle of literary repetition (Eliade, 1954: 34). This principle is clearly manifested in the structure of Yeats’s plots.

Yeats uses earlier motifs such as the path, encounter, and test in the plots of his later plays. In the play “Resurrection”, the mystical appearance of Jesus Christ becomes a test for his characters who do not believe in divine decrees. As a result of the encounter with Jesus Christ, the characters are forced to abandon their thoughts, they experience a moment of rupture within them, which completely changes their worldview.

The plots of the plays “The King of the Great Clock Tower” and “A Full Moon in March” are based on the meeting of the queen and the traveler. This meeting becomes a test for both characters, and a change occurs within both of them.

In the play “The Death of Cuchulain”, as in “The King’s Threshold”, the plot consists of a series of encounters. In the last meeting, Cuchulain dies, and thus the situation changes. The death of the hero as a result of the test is a typical ending of Yeats’ plots. Only in the play “Words Upon the Window Pane” there is no encounter and test motif, so the situation does not change.

Conclusion. Thus, Yeats consistently employed a unified structural model in his dramaturgy. Themes such as journeys into magical realms (“The Land of Heart’s Desire”), struggles for the homeland (“Cathleen ni Houlihan), conflicts between poets and authority (“The King’s Threshold”), and tests of courage and heroism (“The Green Helmet”) all follow the same structural pattern: the encounter, the protagonist’s trial, and the resulting transformation of the situation. Despite the diversity of plots, the underlying framework remains stable, unfolding through clearly defined stages. Unlike realist and naturalist dramaturgy, Yeats’ plays focus on the deeper layers of human existence, highlighting internal, metaphysical, and symbolic dimensions rather than mere external action. Consequently, his dramaturgy not only offers a distinctly modernist alternative to conventional European theater but also bridges national and universal perspectives, reflecting Ireland’s cultural identity while exploring timeless human experiences. This dual orientation allows his works to resonate across both local and global contexts, making them enduring contributions to the evolution of modern drama.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Brooks C. The Hidden God. London: Yale University, 1978. 152 p.
2. Eliade M. Cosmos and history. The Myth of the Eternal Return. Princeton, 1954. 191 p. URL: <http://users.uoa.gr/~cdokou/MythLitMA/Eliade-EternalReturn.pdf>
3. Gregory L. Our Irish Theater. Capricorn, 1965. 319 p.
4. Grene N. Politics of Irish Drama: Plays in Context From Boucicault to Friel. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 2000. 312 p.
5. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 1981. 589 p. URL: https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-9i_-The-Archetypes-of-the-Collective-Unconscious.pdf
6. Maeterlinck M. The Treasure of the Humble. London, 1896. 218 p. URL: <https://ia801404.us.archive.org/4/items/in.ernet.dli.2015.152576/2015.152576.The-Treasure-Of-The-Humble.pdf>
7. Maxwell D. A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980. New York: Cambridge, 1984. 250 p.
8. Pilkington L. Historicizing is not Enough: Recent Developments and Trends in Irish Theatre History. Modern Drama, Winter, XLVIII, 2004. pp. 721-731
9. Szondi P. Theory of the Modern Drama. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 128 p.
10. Ure P. Yeats and Anglo-Irish Literature: critical essays. Liverpool University Press, 1974. 292 p.
11. Yeats W.B. Essays and Introductions. London: Macmillan, 1961. 543 p.
12. Yeats W.B. (A Vision. London: Macmillan, 1962. 305 p.
13. Yeats W.B. The Fisherman. 1916. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/13324/the-fisherman>
14. Yeats W.B. Autobiographies. London: Macmillan, 1955. 600 p.

REFERENCES

1. Brooks C. (1978). The Hidden God. London: Yale University. 152 p.
2. Eliade M. (1954). Cosmos and history. The Myth of the Eternal Return. Princeton. 191 p. URL: <http://users.uoa.gr/~cdokou/MythLitMA/Eliade-EternalReturn.pdf>
3. Gregory L. (1965). Our Irish Theater. Capricorn. 319 p.
4. Grene N. (2000). Politics of Irish Drama: Plays in Context From Boucicault to Friel. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press. 312 p.
5. Jung C. G. (1981). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press. 589 p. URL: https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-9i_-The-Archetypes-of-the-Collective-Unconscious.pdf
6. Maeterlinck M. (1896). The Treasure of the Humble. London. 218 p. URL: <https://ia801404.us.archive.org/4/items/in.ernet.dli.2015.152576/2015.152576.The-Treasure-Of-The-Humble.pdf>
7. Maxwell D. (1984). A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980. New York: Cambridge. 250 p.
8. Pilkington L. (2004). Historicizing is not Enough: Recent Developments and Trends in Irish Theatre History. Modern Drama, Winter, XLVIII. pp. 721-731
9. Szondi P. (1987). Theory of the Modern Drama. Minneapolis: University of Minnesota Press. 128 p.
10. Ure P. (1974). Yeats and Anglo-Irish Literature: critical essays. Liverpool University Press. 292 p.
11. Yeats W.B. (1961). Essays and Introductions. London: Macmillan. 543 p.
12. Yeats W.B. (1962). A Vision. London: Macmillan. 305 p.
13. Yeats W.B. (1916). The Fisherman. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/13324/the-fisherman>
14. Yeats W.B. (1955). Autobiographies. London: Macmillan. 600 p.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



UDC 821.111(73)-3.09Гейман:82-3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-35>

Oleksandra GAZUDA,

orcid.org/0000-0003-1399-6006

Graduate Student at the Department of Theory and Practice of Translation

Uzhorod National University

(Uzhorod, Ukraine) aleksandragazuda@ukr.net

Olena ZYMOMRYA,

orcid.org/0000-0001-7206-0190

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of International Communication

Uzhhorod National University

(Uzhhorod, Ukraine) olena.zymomrya@uzhnu.edu.ua

THE ONEIRIC PARADIGM AS A MODEL OF ARTISTIC THINKING IN THE PROSE OF NEIL GAIMAN

The article analyzes the oneiric paradigm in the prose of Neil Gaiman as an interdisciplinary phenomenon that integrates philosophical, psychological, sociocultural, and aesthetic dimensions. The relevance of the study is due to the growing interest of contemporary literary scholarship in the interaction between the real and the imaginary, particularly within the context of postmodern and post-postmodern narratives. The focus is placed on the idea that the oneiric paradigm in the writer's work performs not only an artistic-aesthetic but also a cognitive function, becoming an instrument for comprehending identity, the nature of reality, and the limits of human knowledge.

The paper systematizes approaches to the interpretation of the oneiric developed within literary studies, philosophy, and psychology (in particular in the works of Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, and Mircea Eliade), and outlines the significance of archetypal criticism and the mythopoetic approach. It is emphasized that the oneiric paradigm functions as a flexible analytical model capable of integrating the individual and the collective, the conscious and the unconscious, the rational and the irrational, thus enabling a multilayered reading of the text. It is demonstrated that in Neil Gaiman's literary works, dream structures play not only a structural-compositional but also a conceptual role, forming a multidimensional model of reality in which mythological, psychological, and social codes interact. The oneiric space in his prose emerges as an autonomous semiotic dimension that functions as a "mediator" between the everyday and the fantastic, as well as a driver of plot development and the internal evolution of characters. Such textual organization orients the reader toward active interpretative engagement and the co-creation of meaning.

The comparison of the oneiric paradigm with the concept of "mundane science fiction" makes it possible to identify the specificity of Gaiman's approach, which lies in restoring the symbolic, archetypal, and metaphysical functions of the fantastic, as opposed to its rationalization. As a result, the study argues that the oneiric paradigm is an effective tool for interpreting contemporary literary texts, opening new possibilities for analyzing the interaction between the real and the imaginary and contributing to a deeper understanding of the nature of literary thinking in contemporary culture.

Key words: *oneiric paradigm, oneiric narrative, Neil Gaiman's prose, archetype, mythopoetics, dream, interdisciplinarity, fantasy.*

Олександра ГАЗУДА,

orcid.org/0000-0003-1399-6006

аспірант кафедри англійської філології

Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»

(Ужгород, Україна) aleksandragazuda@ukr.net

Олена ЗИМОМРЯ,

orcid.org/0000-0001-7206-0190

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри міжнародних комунікацій

Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»

(Ужгород, Україна) olena.zymomrya@uzhnu.edu.ua

ОНІРИЧНА ПАРАДИГМА ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ПРОЗІ НІЛА ГЕЙМАНА

У статті здійснено аналіз оніричної парадигми у прозі Ніла Геймана як інтердисциплінарного феномена, що поєднує філософські, психологічні, соціокультурні та естетичні виміри. Актуальність дослідження зумовлена

зростанням інтересу сучасного літературознавства до проблеми взаємодії реального та уявного, зокрема в контексті постмодерних і постпостмодерних наративів. Увагу зосереджено на тому, що онірична парадигма у творчості письменника виконує не лише художньо-естетичну, а й пізнавальну функцію, стаючи інструментом осмислення ідентичності, природи реальності та меж людського пізнання.

У роботі узагальнено підходи до трактування оніричного, сформовані в межах літературознавства, філософії та психології (зокрема у працях Зигмунда Фрейда, Карла Густава Юнга, Мірчі Еліаде), а також окреслено значення архетипної критики й міфопоетичного підходу. Наголошено на тому, що онірична парадигма функціонує як гнучка аналітична модель, здатна інтегрувати індивідуальне та колективне, свідоме й несвідоме, раціональне й ірраціональне, забезпечуючи багаторівневе прочитання тексту. Доведено, що в художніх текстах Н. Геймана сновидні структури відіграють не лише структурно-композиційну, а й концептуальну роль, формуючи багатовимірну модель реальності, в якій взаємодіють міфологічні, психологічні та соціальні коди. Оніричний простір у його прозі постає як автономний семіотичний вимір, що виконує функцію «медіатора» між буденністю та фантастикою, а також як чинник розвитку сюжету й внутрішньої еволюції персонажів. Підкреслено, що така організація тексту орієнтує читача на активну інтерпретаційну діяльність і співтворення смислу.

Зіставлення оніричної парадигми з концепцією «*mundane science fiction*» дозволяє виявити специфіку гейманівського підходу, що полягає у відновленні символічної, архетипної та метафізичної функцій фантастичного на противагу його раціоналізації. У результаті дослідження доведено, що онірична парадигма є ефективним інструментом інтерпретації сучасного художнього тексту, який відкриває нові можливості для аналізу взаємодії реального й уявного та сприяє глибшому розумінню природи літературного мислення в умовах сучасної культури.

Ключові слова: онірична парадигма, оніричний наратив, проза Ніла Геймана, архетип, міфопоетика, сновидіння, інтердисциплінарність, фантастика.

Problem Statement. Contemporary literary studies demonstrate a growing interest in exploring the interaction between the real and the imaginary in literary texts, particularly through the lens of oneiric structures. The prose of Neil Gaiman represents a unique example of integrating dream experience, mythopoetic archetypes, and philosophical concepts into the artistic narrative. The oneiric paradigm in his works performs not only an aesthetic but also a cognitive function, raising fundamental questions about identity, the nature of reality, and the limits of human knowledge. Despite the existence of numerous studies, the problem of comprehensively interpreting the oneiric paradigm as an interdisciplinary phenomenon in Gaiman's prose remains insufficiently developed. Of particular relevance is the examination of its epistemic, psychological, and sociocultural dimensions within the context of contemporary postmodern and post-postmodern narratives.

Literature Review. A synthesis of scholarly research by both Ukrainian and international academics indicates the multiplicity of interpretations of the concepts of the oneiric and the oneiric paradigm. The development of approaches to the interpretation of oneiricity has been addressed by such literary scholars as D. Baltimore, H. Bergman, J. Gordon, R. DiYanni, T. Kuhn, N. Andreychuk, F. Batsevych, R. Hromyak, A. Zarskiy, Yu. Kovaliv, and S. Krymskiy. Particularly significant are works that combine literary-critical methods with philosophical analyses of the phenomenon of dreaming (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Jean Baudrillard), as well as theories that conceptualize myth and archetype as fundamental categories for interpreting literary texts (Joseph Campbell, Northrop Frye, Claude

Lévi-Strauss). The theoretical richness of these philosophical and literary-critical foundations allows the oneiric paradigm to be interpreted not only as an aesthetic strategy but also as a means of transcending the boundaries between reality and fiction, logic and irrationality. In this context, the works of Neil Gaiman illustrate how contemporary literature can construct new models of being by engaging with universal and timeless values.

An interdisciplinary approach to the oneiric paradigm positions it as a key concept in literary studies, focusing attention on the relationship between human consciousness and the artistic world. The paradigm functions as an analytical tool that reveals mechanisms of interaction between the individual and the collective within the space of the imaginary. Contemporary interpretations emphasize its flexibility, which allows it to be applied to dynamic literary phenomena, including the oneiric narrative (Manchul, Marchuk, 2012: 77). The prose of Gaiman exemplifies the adaptability of this concept: his works combine traditional literary forms with innovative approaches to constructing dream worlds. In his oeuvre, the oneiric paradigm not only structures the plot but also serves as a mode of cognition – of identity, reality, and memory – within the literary text.

The aim of the article is to investigate the oneiric paradigm in the prose of Neil Gaiman as an interdisciplinary phenomenon that integrates philosophical, psychological, sociocultural, and aesthetic dimensions, as well as to identify its role in shaping artistic space, narrative structure, and the semantic organization of the text.

Results and Discussion. The dimensions of the oneiric paradigm in the prose of Neil Gaiman reveal

the complex and multidimensional nature of his artistic thinking, which integrates profound philosophical concepts, the psychology of the unconscious, and symbolic interaction with mythopoetic archetypes. In the works of the English writer, the oneiric paradigm functions not only as a tool for artistic modelling of the world but also as a means of posing fundamental existential questions, such as the search for identity, the nature of reality, and the limits of human cognition.

In an interdisciplinary context, the scientific paradigm is a complex concept that encompasses philosophical, social, psychological, and literary-critical aspects. It is not static but transforms under the influence of new philosophical and cognitive theories. Within this framework, the anthropological approach emphasizes the role of the human factor, highlighting the influence of consciousness on the formation of literary structures. In literary studies, a paradigm serves not only as a theoretical foundation but also as an analytical instrument that enables the study of a text through the prism of perception, revealing its meaning and structure and, consequently, the mechanisms of the formation of artistic space and its impact on the reader.

The concept of paradigm in the works of Neil Gaiman can be understood as a synthesis of several of these meanings. His narratives function both as models of imagined reality (constructing oneiric worlds) and as lessons that demonstrate the moral ambiguity of human choice. A key aspect of this phenomenon is the use of images that are symbolic in nature yet maintain a connection to archetypal cultural patterns. With respect to the oneiric component, the paradigm manifests itself both as a means of constructing the artistic world and as a mechanism for transforming the reader's experience. In other words, it encourages the reader's participation in the reconstruction of meaning, prompting active engagement in the interpretative process. In this context, the oneiric paradigm may be described as a specific mode of organizing seemingly chaotic textual material into a unified model that emphasizes the inseparability of dreams and reality. In Gaiman's work, this is particularly evident in his experimental approach to genre, where the oneiric space becomes not merely a backdrop but a fully-fledged "character," influencing both plot development and the inner world of the protagonists.

In ancient and medieval philosophy, the paradigm reflected the relationship between the spiritual and material worlds within the framework of cosmocentrism. The individual was viewed as part of a unified whole in a state of constant renewal (Kuibida, Olishchuk, 2021). Plato employed the concept of the "paradigm" to denote ideas that form enduring models of

things. In his philosophy, true being consists of ideal forms, while the material world is their reflection. The highest principle of this order is the idea of God as absolute good, existing beyond the limits of sensory perception (Andreychuk, 2008: 254). Neoplatonism further developed this concept, interpreting the paradigm as a mediator between transcendent and material reality. In this context, oneiric reality (dreams and imagination) appears as a reflection of higher levels of being, emphasizing the hierarchical structure of the universe (González, 1995: 8).

In literature, particularly in the prose of Neil Gaiman, philosophical and aesthetic ideas acquire renewed resonance. The writer's literary text functions as a kind of "paradigm," in which ideas and images drawn from mythology, philosophy, and religion are combined into complex, multilayered models of reality. Thus, in the novel "American Gods", the author constructs an artistic universe in which deities and mythological beings appear as projections of human belief, imagination, and collective experience. This device may be interpreted as a transformation of the Platonic concept of *eidos*, reconfigured into a oneiric structure where the real and the imaginary interpenetrate.

Particularly significant is the way in which the ideas of the oneiric paradigm in Gaiman's prose interact with postmodernist tendencies. In his works, dreams function not merely as a secondary reflection of reality but as an autonomous space in which reality is reconstructed and the limits of perception are expanded. This corresponds to Plato's notion of the sensory world as a "mixture of being and non-being"; however, in Gaiman's interpretation, this world becomes a space of infinite possibility. His works demonstrate how classical ideas are transformed under new cultural conditions, becoming the foundation for the creation of complex, multilayered models of the artistic world that simultaneously function as aesthetic, philosophical, and cultural paradigms.

In this regard, the issues addressed by I. Anikina and T. Melnyk in their article on American postmodernism and its key authors (from Jack Kerouac, William S. Burroughs, and Richard Brautigan to David Foster Wallace) are significant for the conceptualization of this research topic (Anikina, Melnyk, 2022: 4). Their analysis of defining features of the postmodern paradigm – such as intertextuality, genre pluralism, fragmentation, and the deconstruction of the authorial position – makes it possible to comprehend the ideological and aesthetic context in which Gaiman's artistic thinking is formed. Although his texts transcend the boundaries of postmodern aesthetics, they demonstrate continuity with it through a playful model of

the world that is transformed under the influence of humanistic and metaphysical tendencies. Thus, the aforementioned study provides a theoretical framework for understanding the mechanisms of post-post-modern narrative, within which oneiric strategies become not only an artistic device but also a means of philosophical reflection on human experience, identity, and reality.

The oneiric paradigm plays an important role in contemporary literary studies, as it enables the exploration of the relationship between reality and the imaginary world in literary texts. In the works of Gaiman, it serves as a key to understanding dream motifs that structure the narrative, reflecting the deep psychological processes of the characters – such as coping with trauma, the search for identity, and the integration of the unconscious. The interdisciplinary nature of the oneiric paradigm is manifested through its connections with philosophy, sociology, psychology, and cultural studies, making it a universal analytical tool. It functions as both a methodological and an aesthetic category that allows for the interpretation of texts through symbols and archetypes interacting within the dream space. This enhances the autonomy of the literary work and opens new possibilities for multidimensional analysis.

In the prose of Neil Gaiman, dream motifs perform a structural and compositional role. They shape the atmosphere of the works, determine plot development, and influence the interaction among characters as well as between the text and the reader. The oneiric space in Gaiman's oeuvre functions as a kind of bridge between everyday reality and fantasy, endowing his texts with multidimensional meaning. The sociology of everyday life, by examining both external interactions and the inner world of the individual, opens up possibilities for analyzing literary works through the prism of social and psychological factors. In this context, dreams serve as a means of knowing and reinterpreting reality. They make it possible to reveal the deeper layers of consciousness, where fears, desires, and subconscious experiences intertwine.

In the prose of Neil Gaiman, this interaction acquires particular expressiveness. For example, in "Coraline", the fantastical world of the alternative home reflects the fears and hidden desires of the protagonist, while in "The Graveyard Book", the oneiric space becomes a means of personal formation. Such narratives demonstrate how dreams and artistic imagination shape the understanding of reality, making the two worlds – the everyday and the imaginary – inseparably interconnected. Thus, a sociological approach to the analysis of the oneiric paradigm makes it possible to trace how conceptions of everyday life are

transformed through artistic imagination. In Gaiman's works, this approach contributes to the creation of unique models of interaction between the conscious and the unconscious, thereby expanding the possibilities for interpreting literary texts.

The oneiric paradigm as an interdisciplinary category enables the exploration of the intersection between the real and the imaginary in literary texts, incorporating sociocultural, psychological, and aesthetic approaches to understanding the structure of literary experience. In this context, a comparison with the concept of "mundane science fiction" (MSF), examined in the research of N. Krynytska, is methodologically relevant, since both models – MSF (earthbound, everyday, skeptical science fiction) and the oneiric prose of Neil Gaiman – seek to reconsider the genre conventions of fantasy and its worldview potential. MSF, as a genre strategy, aims to reduce the fantastic to the limits of what is scientifically possible and plausible, grounded in contemporary techno-rational perspectives (Krynytska, 2021: 60). Such an approach entails a rejection of escapism and emphasizes a critical rethinking of everyday life as a space for utopian projection.

In contrast, the prose of Neil Gaiman demonstrates an opposite tendency: the fantastic, myth, and dream reclaim their function as a deep symbolic code through which not only individual psychological states but also cultural archetypes, social imaginaries, and ontological questions of being are interpreted. However, this dichotomy does not constitute a rigid opposition; rather, a productive tension emerges between the pragmatic rationalism of MSF and Gaiman's metaphysics, allowing for the delineation of the boundaries of the contemporary post-utopian imaginary. In both cases, what is at stake is the destabilization of traditional genre frameworks: MSF strives for a hyper-realistic reconstruction of the future without the "marvelous," whereas Neil Gaiman reconstructs the mythological, psychoanalytic, and oneiric as a paradigm of alternative knowledge that transcends the limits of the material world.

The application of the sociological paradigm of everyday life to the analysis of the prose of Neil Gaiman reveals a unique artistic synthesis of the ordinary and the fantastic. In such texts, the oneiric does not displace reality but coexists with it within a dynamic field of interaction, forming a distinctive oneiric landscape. This allows fantasy to be interpreted not as escapism but as an instrument for understanding and transforming reality—much as, in mundane science fiction (MSF), the fantastic emerges as a critique of the everyday. In Gaiman's works, however, the fantastic acquires symbolic depth and articulates

the psycho-ontological essence of both the protagonist and the world they inhabit. Thus, within contemporary scholarly discourse, the oneiric paradigm appears as an open, flexible model that integrates the personal and the collective, the everyday and the metaphysical, the real and the imaginary, contributing to a deeper understanding of the nature of the literary text within the postmodern tradition.

The integration of various fields of knowledge facilitates the identification of deep connections between textual elements, social reality, and reader reception. The oneiric paradigm combines epistemic and social aspects, reflecting its multidimensionality in literary studies. It draws on the ideas of Thomas Kuhn (1922–1996), who interpreted a paradigm as both a system of knowledge and a social phenomenon that unites a scientific community around shared methods and values. In a literary-critical context, this manifests itself in the interaction between the text and its interpretive community, which shapes the understanding of its meanings (Kuhn, 1996; 2001). George Ritzer identified several paradigms for analyzing social reality, among which the concepts of “social facts,” “social definition,” and “social behavior” are particularly significant for the study of oneiric space (Ritzer, 2001: 70–74). These frameworks make it possible to trace how social factors shape individual consciousness and influence the perception of literary dreaming. The epistemic dimension of the oneiric paradigm explains how dreams and fantasy become means of expressing complex philosophical and social ideas. This, in turn, allows the oneiric narrative to be understood as a mechanism for decoding latent meanings that arise from the interaction between the real and the fantastic, the everyday and the timeless.

Conclusions. The oneiric paradigm functions as a distinctive analytical tool that enables researchers to delve into the deeper layers of artistic reality, uncover hidden meanings, and examine the impact of dream experience on the structure and content of a literary work. In particular, in the works of Neil Gaiman, dreams become a means of revealing the inner conflicts of characters and a key to understanding their spiritual development. Thus, understanding the essence of the oneiric paradigm as a specific approach within literary scholarship involves identifying a generalized model, pattern, or configuration of oneiric elements employed in the process of artistic creation, thereby defining the direction of scholarly inquiry.

Such an approach provides a foundation for analyzing complex narrative structures in which reality and fantasy interact within a unified textual space.

Furthermore, the research demonstrates that the oneiric paradigm performs an essential cognitive function: it enables a rethinking of the boundaries of human experience, revealing the interconnections between the conscious and the unconscious, the individual and the collective, the empirical and the metaphysical. Through its interdisciplinary nature, the paradigm integrates philosophical, psychological, sociocultural, and aesthetic dimensions, which contributes to a more comprehensive understanding of how contemporary literature models alternative ontologies and epistemologies.

The study also highlights that the oneiric paradigm in Gaiman’s prose serves as a mechanism for reconstructing meanings within postmodern and post-postmodern contexts, where the interplay between dream and reality becomes a strategy for destabilizing traditional narrative patterns. By employing archetypal motifs, mythopoetic structures, and symbolic imagery, Gaiman transforms the dream space into an autonomous semiotic system that shapes narrative logic and reader perception. This feature positions the oneiric paradigm as a productive interpretive framework for analyzing literary texts that challenge linearity, rationality, and conventional realist representation. Additionally, the analysis affirms that the oneiric paradigm enhances the dialogic relationship between text and reader. Dream structures stimulate active participation in meaning-making, inviting readers to engage in interpretative co-creation and to negotiate multiple layers of symbolic and philosophical content. Consequently, the paradigm expands the methodological potential of literary studies by enabling scholars to explore how imaginative constructs reflect, reinterpret, or critique contemporary cultural anxieties, identity transformations, and existential dilemmas.

Ultimately, the findings of the study suggest that the oneiric paradigm is not merely an artistic device but a powerful conceptual model for understanding the dynamics of modern narrative. Its application opens new avenues for examining the fluctuating boundaries between reality and imagination in contemporary culture, illuminating the role of dream experience as a catalyst for narrative innovation and as a medium for articulating complex humanistic, ethical, and metaphysical questions.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчук Н. І. Парадигма як термін. *Вісник: Проблеми української термінології*. Львів: Національний університет «Львівська політехніка», 2008. № 620. С. 254–257.
2. Анікіна І., Мельник Т. Американська література епохи постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 55. Том 1. С. 125–129.
3. Криницька Н. Mundane science fiction: утрата мрій чи зрілість? *Сучасні літературознавчі студії*. 2021. Випуск 18. С. 59–65.
4. Куйбіда Х. І., Оліщук Р. Л. Грецький словотвір: особливості суфіксації. *Studia Linguistica*. 2021. Vol. 16. С. 86–100.
5. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ: Port-Royal, 2001. 228 с.
6. Манчул Б., Марчук М. Лінгвістична парадигма в структурі гуманітарно-наукової методології. *Науковий вісник Чернівецького університету. Збірник наук. праць. Філософія*. 2012. Вип. 621–622. 2012. С. 59–65.
7. González F. J. The third way: new directions in Platonic studies. Lanham; London: Rowman & Littlefield, 1995. 269 p.
8. Kuhn Th. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago, London: University of Chicago Press Ltd., 1996. 212 p.
9. Ritzer G. Explorations in Social Theory: From Metatheorizing to Rationalization. London: SAGE, 2001. 256 p.

REFERENCES

1. Andreichuk, N. I. (2008). Paradyhma yak termin [Paradigm as a Term]. Visnyk: Problemy ukrainskoi terminolohii, 620, 254–257. Lviv: Natsionalnyi universytet “Lvivska politekhnika”. [in Ukrainian].
2. Anikina, I., Melnyk, T. (2022). Amerykanska literatura epokhy postmodernizmu [American Literature of the Postmodernist Era]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 55(1), 125–129. [in Ukrainian].
3. Krynytska, N. (2021). Mundane science fiction: utrata mrii chy zrilist? [Mundane Science Fiction: Loss of Dream or Maturity?]. Suchasni literaturoznavchi studii, 18, 59–65. [in Ukrainian].
4. Kuibida, Kh. I., Olischuk, R. L. (2021). Hretskyi slovotvir: osoblyvosti sufiksatsii [Greek Word Formation: Features of Suffixation]. Studia Linguistica, 16, 86–100. [in Ukrainian].
5. Kuhn, T. (2001). Struktura naukovykh revoliutsii [The Structure of Scientific Revolutions]. Kyiv: Port-Royal. 228 p. [in Ukrainian].
6. Manchul, B., Marchuk, M. (2012). Linhvistychna paradyhma v strukturi humanitarno-naukovoii metodolohii [The Linguistic Paradigm in the Structure of Humanities Methodology]. Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Filosofiia, 621–622, 59–65. [in Ukrainian].
7. González, F. J. (1995). The Third Way: New Directions in Platonic Studies. Lanham; London: Rowman & Littlefield. 269 p.
8. Kuhn, Th. (1996). The Structure of Scientific Revolutions. Chicago; London: University of Chicago Press Ltd. 212 p.
9. Ritzer, G. (2001). Explorations in Social Theory: From Metatheorizing to Rationalization. London: SAGE. 256 p.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 81'255:811.112.2(436):070

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-36>

Ольга ДЕКАЛО,

orcid.org/0000-0002-8116-7667

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри германських і романських мов

Київського національного лінгвістичного університету

(Київ, Україна) *olya.dekalo@gmail.com*

Микола КАРПІК,

orcid.org/0000-0002-4550-075X

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов

Навчально-наукового інституту міжнародних відносин

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) *karpik.mykola@gmail.com*

Тетяна КУЗЬМЕНКО,

orcid.org/0000-0003-3712-1335

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри германських і романських мов

Київського національного лінгвістичного університету

(Київ, Україна) *tanja.kuz08@gmail.com*

АВСТРІЦИЗМИ ЯК ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ПРОБЛЕМА В МІЖНАРОДНИХ НОВИННИХ АГЕНСТВАХ

У статті досліджено проблему перекладу регіонально маркованої лексики (реалій, етнолексем, культурем, безеквівалентних чи фонових слів). На прикладі австріцизмів, специфічних лексичних одиниць австрійського варіанту німецької мови, показано, з якими проблемами стикаються перекладачі, коли передають політичні, адміністративні, культурні чи соціальні «нюанси» австрійського життя, але не знаходять для них аналогів ні в інших мовах, ні у стандартному варіанті німецької.

Результати дослідження свідчать, що міжнародним новинним агентствам важливо зберігати не лише інформаційну точність, а й культурну специфіку мови джерела. Тому фахівці з перекладу докладають багато зусиль, щоб зберегти змістові відтінки, не спотворити соціокультурний контекст та не помилитися у точності представленої інформації через неправильну інтерпретацію або надмірну уніфікацію тих чи інших лексичних одиниць. Виділено основні категорії австріцизмів та представлено їх функції у новинному медіадискурсі: передача локального культурного контексту, збереження комунікативної простоти для локальної аудиторії, демонстрація культурної семантики та прагматичних відтінків тощо. Зосереджено увагу на тому, що австріцизми, як регіонально маркована лексика австрійського варіанту німецької мови, створюють специфічні труднощі для перекладачів міжнародних новинних агентств через поєднання лексичної, культурної та прагматичної специфіки: відсутність їх прямих відповідників, культурно-семантичні відтінки, стислий формат новин, обмежений кількістю слів, що унеможливорює використання додаткових пояснень або приміток, фонетичні та графічні варіанти, які мають особливе написання.

Аналіз основних перекладацьких труднощів, пов'язаних з відтворенням австріцизмів показав, що дієвими стратегіями для фахівців мають стати адаптації та вільний переклад, за допомогою яких легше буде зберігати авторські сенси та пояснювати культурні контексти. Водночас акцентовано увагу, що вибір стратегії залежить від стилю подачі інформації, текстового формату і потреб міжнародної аудиторії.

Ключові слова: австріцизми, перекладацькі труднощі, міжнародні новинні агенства, стратегії перекладу, медіадискурс.

Olha DEKALO,

orcid.org/0000-0002-8116-7667

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Germanic and Romance Languages

Kyiv National Linguistic University

(Kyiv, Ukraine) olya.dekalo@gmail.com

Mykola KARPIK,

orcid.org/0000-0002-4550-075X

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages

Educational and Scientific Institute of International Relations of Taras Shevchenko National University of

Kyiv

(Kyiv, Ukraine) karpik.mykola@gmail.com

Tetiana KUZMENKO,

orcid.org/0000-0003-3712-1335

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Germanic and Romance Languages

Kyiv National Linguistic University

(Kyiv, Ukraine) tanja.kuz08@gmail.com

AUSTRIANISMS AS A TRANSLATION PROBLEM IN INTERNATIONAL NEWS AGENCIES

The article examines the problem of translating regionally marked vocabulary (reals, ethnolexems, cultures, non-equivalent or background vocabulary). Using the example of Austrianisms, specific lexical units of the Austrian variant of German, it shows what problems translators face when they convey political, administrative, cultural or social «nuances» of Austrian life, but do not find analogues for them either in other languages or in the standard variant of German.

The results of the study indicate that it is important for international news agencies to maintain not only information accuracy, but also the cultural specificity of the source language. Therefore, translation specialists make a lot of efforts to preserve the semantic nuances, not to distort the socio-cultural context and not to make mistakes in the accuracy of the information presented due to incorrect interpretation or excessive unification of certain lexical units. The main categories of Austrianisms are highlighted and their functions in news media discourse are presented: conveying local cultural context, maintaining communicative simplicity for the local audience, demonstrating cultural semantics and pragmatic nuances, etc. The focus is on the fact that Austrianisms, as regionally marked vocabulary of the Austrian variant of German, create specific difficulties for translators of international news agencies due to a combination of lexical, cultural and pragmatic specifics: the absence of their direct counterparts, cultural and semantic nuances, a concise news format limited in the number of words, which makes it impossible to use additional explanations or notes, phonetic and graphic variants that have a special spelling. The main translation difficulties of Austrianisms are analyzed, which lead to the need to use various translation strategies – from adaptation to explanation in context or transcription – to preserve the accuracy and cultural authenticity of the messages of international agencies.

The article emphasizes that the most effective translation strategies are adaptation to the standard language, free translation with preservation of meaning and explanation of the cultural context. The choice of each of them depends on the style of information presentation, text format and the needs of the international audience. At the same time, it is emphasized that the choice of strategy depends on the style of information presentation, the text format, and the needs of the international audience.

Key words: *Austrianisms, translation difficulties, international news agencies, translation strategies, media discourse.*

Постановка проблеми. Сучасні процеси глобалізації та цифровізації перетворили міжнародний інформаційний простір на суцільну новинну площину, у якій кожне повідомлення перекладається багатьма мовами світу і негайно трансліується в їхньому культурному просторі. Звичайно, без перекладацьких труднощів цей процес майже ніколи не відбувається, адже дослівно відтворити необхідний матеріал чи повністю адаптувати його

до цільової аудиторії зовсім не просто. Особливо важко це зробити, коли йдеться про регіонально марковану лексику або синонімічні до неї поняття: реалії, етнолексми, культурми, культурно марковану, етномарковану, безеквівалентну чи фонову лексику, за В. Лемещенко-Лагодою (2021). На прикладі австріцизмів, що є специфічними лексичними одиницями австрійського варіанту німецької мови, покажемо, з якими проблемами

стикаються перекладачі, коли мають передати політичні, адміністративні, культурні чи соціальні «нюанси» австрійського життя, але не знаходять для них аналогів ні в інших мовах, ні у стандартному варіанті німецької. Для міжнародних новинних агентств важливо, щоб збереглася не лише інформаційна точність, а й культурна специфіка мови джерела, тому сучасні фахівці завжди ламають голову над тим, як не втратити змістових відтінків, не спотворити соціокультурний контекст та не помилитися у точності представленої інформації через неправильну інтерпретацію або надмірну уніфікацію перелічених вище мовних одиниць.

Актуальним запропоноване дослідження вважаємо з кількох причин: воно має теоретичну цінність – поглиблює розуміння варіантності німецької мови та проблем передачі регіонально маркованої лексики у перекладі; перекладознавчу значущість – дозволяє визначити оптимальні перекладацькі стратегії для відтворення австріцизмів у новинному дискурсі; практичну користь для медіа – результати можуть бути використані перекладачами та редакторами міжнародних новинних агентств для підвищення точності перекладу новин; медіакомунікаційний аспект – допомагає уникати викривлення інформації та втрати культурного контексту у глобальному інформаційному просторі.

Аналіз досліджень. Проблема варіантності німецької мови та функціонування її національних різновидів є предметом дослідження багатьох мовознавців. В. Свиридюк (2020) займається вивченням німецької мови через використання австріцизмів. У фокусі її уваги їх лексичний та фонетичний аспект, а також сучасні стратегії вивчення нових слів у комунікативних ситуаціях. О. Лазебна (2015) теоретично осмислює статус німецької мови в Австрії та її національні варіанти: австрійсько-національний, німецько-інтегративний, австрійсько-інтегральний. Саме вони дозволяють зрозуміти особливості мовної самосвідомості австрійців та допомагають вивчати розвиток сучасної німецької мови Австрії. Т. Супрун (2007) аналізує австріцизми у німецькомовній правничій термінології та проблеми їх адекватного перекладу українською мовою, які вона пояснює специфікою австрійської правової системи, що суттєво відрізняється від німецької. О. Гойда (2021) цікавиться граматичними особливостями австрійського варіанту німецької мови та проблемами мовної варіантності в німецькій мові, які, звичайно ж, суттєво ускладнюють перекладацькі процеси. Ю. Різник (2023) розглядає контамінації, їх типи та семантико-стилістичні

особливості, що представляють національні та ментальні риси мовних спільнот. Дотичним до нашого дослідження вважаємо роботу М. Карпик та О. Павличко (2019), у якій вони проаналізували 1483 австріацизми у газетних текстах «Die Presse» і встановили, що домінантними серед них були лише 453 лексичні одиниці, 71 з них вживалася паралельно із тевтонізмами і не позначала особливої етнокультурної специфіки. Інші слововиди відображали австрійську культуру, її традиції та реалії повсякденного життя, щоб зберегти лінгвокультурну ідентичність як таку. Саме з ними й пов'язані найголовніші перекладацькі труднощі, детально розглянуті у працях Е. Ташенко (2021), І. Карпуші, Ю. Рака (2025), В. Волощука, Н. Жмаєвої (2020), О. Білецької (2016) і, сподіваємося, що й у нашому дослідженні.

Метою дослідження є аналіз австріцизмів як специфічного різновиду регіонально маркованої лексики німецької мови та визначення особливостей їх перекладу в текстах міжнародних новинних агентств. Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань:

- розглянути поняття австріцизмів у контексті варіантності німецької мови;
- визначити функціональні особливості використання австріцизмів у новинному медіадискурсі;
- дослідити перекладацькі стратегії та прийоми, які застосовуються у міжнародних новинних агентствах для відтворення таких лексичних одиниць;
- визначити найбільш ефективні способи передачі австріцизмів з урахуванням специфіки новинного стилю та потреб міжнародної аудиторії.

Виклад основного матеріалу. Із поняттям «австріцизми» пов'язані такі мовні елементи (слова, вирази, граматичні форми), які є характерними для австрійського варіанту німецької мови та суттєво відрізняються від стандартної німецької. Вони виникли під впливом історичних, культурних і адміністративних особливостей Австрії та можуть мати інше значення або форму. Наприклад, такі слова як *Paradeiser* – (нім. *Tomate*) → *помідор*, *Erdapfel* – (нім. *Kartoffel*) → *картопля*, *Marille* – (нім. *Aprikose*) → *абрикос*, *Sessel* – (нім. *Stuhl*) → *стілець*, *Jänner* – (нім. *Januar*) → *січень*, *Feber* – (нім. *Februar*) → *лютий*, *Stiege* – (нім. *Treppe*) → *сходи*, *Kassa* – (нім. *Kasse*) → *каса*, *Beisl* – (нім. *Kneipe / Lokal*) → *невеликий бар*, *Heuer* – (нім. *dieses Jahr*) → *цього року*, *Obers* – (нім. *Sahne*) → *вершки*, *Topfen* – (нім. *Quark*) → *сир (творог)* – це класичні австріцизми, які спостерігаються у повсякденному і медійному дискурсі Австрії й відсутні або мають інший

вигляд у стандартному німецькому лексиконі. Їх існування є підґрунтям для варіантності (*Varietät*) німецької мови як плурицентричного явища. На думку Ю. Бовсуновської та Л. Данц (2018), лексика австрійського варіанту німецької мови значно відрізняється від власне німецької на граматичному, лексичному, фонетичному та орфографічному рівнях. Найбільші розбіжності виявляються у словах, що позначають їжу та національну кухню, заклади освіти, сферу управління і домашнє господарство.

У. Аммон виділяє такі основні категорії австріцизмів:

- продукти та страви – *Brosel* (*Paniermehl*) / панірування; *Obers* (*Sahne*) / сметана; *Semmel* (*Brötchen*) / булочка;
- побутові речі – *Kasten* (*Schrank*) / шафа; *Sackerl* (*Tüte*) / пакет; *Häferl* (*Tasse*) / чашка;
- суспільні сфери, що регулюються державою – *Jus* (*Jura*) / юриспруденція; *Karenz* (*Mutterschaftsurlaub*) / декретна відпустка; *Maut* (*Zoll*) / митниця;
- економіка, ремесло, сільське господарство, транспорт – *Inspektor* (*Komissar*) / інспектор; *Fleischhauer* (*Metzger*) / м'ясник; *Lenker* (*Fahrer*) / водій;
- спорт, дозвілля – *Rodel* (*Schlitten*) / санки; *Hutsche* (*Schaukel*) / гойдалка; *Altjahrstag* (*Silvester*) / 31 грудня, день перед новим роком;
- стосунки, риси характеру, частини тіла – *Hackler* (*Schwerarbeiter*) / працююча людина; *Bub* (*Junge*) / хлопцев; *derrisch* (*taub*) / глухий;
- невідмінювані слова – *heroben* (*da oben*) / нагору; *auffi* (*hinauf*) / наверх (Ammon, 1995).

Кожна з наведених категорій може більшою чи меншою мірою бути представлена у новинному медіадискурсі та виконувати там найрізноманітніші функції:

– **демонструвати локальний культурний контекст** – медіа часто використовують австріцизми у заголовках та новинах, підкреслюючи національно-культурну ідентичність повідомлення. Наприклад, австрійський варіант *Jänner* замість стандартного *Januar*: *Regierung legt Arbeitsaufstart auf 7. Jänner fest* / Уряд запланував початок роботи на 7 січня. Або: *Die Arbeitslosigkeit hat in Österreich im Jänner einen neuen Wert erreicht* / Безробіття в Австрії досягло нового максимуму в січні («Die Presse»).

– **зберігати комунікативні простоти для локальної аудиторії**. У медіа Австрії австріцизми не є рідкісними або винятковими словами – вони інтегровані в стандартну мову новин. Це підтверджується тим, що тамтешній варіант мови офіційно кодифікований і використовується у публіцистиці,

телевізійних новинах та газетних заголовках так само, як і традиційний німецький стандарт. Наприклад, *heuer* замість *dieses Jahr*: *Tourismus erwartet heuer mehr Gäste als im Vorjahr* / Цього року туристична індустрія очікує більше гостей, ніж минулого року; *Sackerl* замість *Tüte*: *Plastik-Sackerl im Handel künftig kostenpflichtig* / Незабаром у магазинах з'являться платні пластикові пакети.

– **передавати культурну семантику та прагматичний відтінок** – у звітах і репортажах з Австрії місцеві терміни не завжди мають точні еквіваленти, тому їх замінюють нейтральними словами у стандартному перекладі, через що втрачається частина значення або тональність оригінального повідомлення. Як-от, лексема *Heuriger* має значення: *традиційний австрійський винний ресторан або місце, де подають молоде вино*; у новинах: *Viele Wiener trafen sich am Abend beim Heurigen* / Багато віденців зустрілися ввечері у винній таверні. Переклад у міжнародних медіа: *wine tavern* / *wine bar* → втрачається культурна специфіка австрійської традиції. Або: *Jause* означає *легкий перекус або традиційна австрійська полуденна страва*. У медіа: *Nach der Wanderung machten die Gäste eine Jause* / Після походу гості перекусили. Переклад: *snack* / *light meal* → зникає культурний контекст альпійської або сільської традиції.

Австріцизми, як регіонально маркована лексика австрійського варіанту німецької мови, створюють специфічні труднощі для перекладачів міжнародних новинних агентств через поєднання лексичної, культурної та прагматичної специфіки. Для них характерними є:

– **відсутність прямих відповідників**. Багато австрійських слів не мають точних еквівалентів у стандартній німецькій або в мові перекладу. Відтворюючи той чи той австріцизм (*Paradeiser* → *tomato*), варто обирати між нейтральним стандартним терміном, або адаптивним, що має супроводжуватися поясненням у примітці;

– **культурно-семантичні відтінки**, наявність яких впливає на сприйняття повідомлення. Так привітання або прощання *Servus* (привіт/до побачення) не є простим перекладом лексеми «hello», а частиною австрійської соціокультурної поведінки;

– **стилий формат новин**, обмежений кількістю слів, що унеможливорює використання додаткових пояснень або приміток. За таких умов перекладач змушений балансувати між точністю змісту та компактністю тексту.

– **фонетичні та графічні варіанти**, які мають особливе написання (*Jänner* / *Januar*). Варіант *Januar* зберігає зміст, але «згладжує» регіональну відмінність.

Основні перекладацькі труднощі австріцизмів створюють потребу у використанні різних стратегій перекладу – від адаптації до пояснення в контексті або транскрипції – для збереження точності та культурної автентичності повідомлень міжнародних агентств. Структуруємо найпоширеніші перекладацькі стратегії, що застосовуються для відтворення австрійських лексичних одиниць у новинних текстах (Табл. 1).

Резюмуємо, що стратегія адаптації до стандартної мови застосовується найчастіше, бо новинні агентства переважно орієнтуються на розуміння глобальної аудиторії, а їх обмежений формат мінімізує використання пояснень або транскрипцій. Через це перекладачі змушені балансувати між точністю та збереженням австрійської культурної специфіки.

У контексті сказаного і представленого, найбільш ефективними способами передачі австріцизмів у міжнародних новинах вважаємо такі:

- адаптація до стандартної мови перекладу
- пояснення у дужках або короткі примітки
- вільний переклад із передаванням сенсу
- транскрипція / калька

У практиці міжнародних агентств часто застосовують комбінацію стратегій:

- адаптація + пояснення: *Paradeiser (Austrian tomato)*
- вільний переклад + транскрипція для культурного контексту: *Servus (hello in Austria)*

Висновки. Дослідження продемонструвало, що міжнародним новинним агентствам важливо зберігати не лише інформаційну точність, а й культурну специфіку мови джерела. Тому фахівці з перекладу докладають багато зусиль, щоб зберегти змістові відтінки, не спотворити соціокультурний контекст та не помилитися у точності представленої інформації через неправильну інтерпретацію або надмірну уніфікацію тих чи інших лексичних одиниць. Визначено, що основні категорії австріцизмів, представлених у новинному медіадискурсі передають локальний культурний контекст, зберігають комунікативну простоту для локальної аудиторії, демонструють культурну семантику та прагматичні відтінки, однак створюють специфічні труднощі для перекладачів міжнародних новинних агентств через поєднання лексичної, культурної та прагматичної специфіки. Все це через відсутність прямих відповідників для їх відтворення, культурно-семантичні відтінки, стислий формат новин, обмежений кількістю слів, що унеможливорює використання додаткових пояснень або приміток, фонетичні та графічні варіанти, які мають особливе написання. Найбільш ефективними перекладацькими стратегіями названо адаптацію до стандартної мови, вільний переклад із збереженням сенсу та пояснення культурного контексту. Вибір кожної з них залежить від стилю подачі інформації, текстового формату і потреб міжнародної аудиторії.

Таблиця 1

Переклад австріцизмів у міжнародних новинних агентствах

Австріцизм	Приклад використання в австрійських медіа	Можливий переклад міжнародними агентствами	Стратегія перекладу	Коментар
Paradeiser	<i>Paradeiser-Ernte bringt heuer bessere Preise für Bauern</i> (Der Standard, Австрія)	<i>Tomato harvest brings this year better prices for farmers / Збір урожаю помідорів приносить фермерам кращі ціни.</i>	Адаптація до стандартного терміна	Зберігається зміст, але втрачається локальний колорит австрійського слова
Erdäpfel	<i>Erdäpfelpreise steigen aufgrund der schlechten Ernte</i> (Die Presse, Австрія)	<i>Potato prices rise due to poor harvest / Ціни на картоплю зростають через поганий урожай.</i>	Адаптація до міжнародного стандарту	Точність факту збережена, але відсутній регіональний маркер
Jänner	<i>Im Jänner erwarten wir starken Schneefall</i> (Kronen Zeitung, Австрія)	<i>In January, heavy snowfall is expected / У січні очікуються сильні снігопади.</i>	Адаптація / стандартний переклад	Втрата австрійського варіанту, але текст зрозумілий міжнародній аудиторії
Fisolen	<i>Die Ernte von Fisolen war dieses Jahr besonders reich</i> (Niederösterreichische Nachrichten)	<i>The green bean harvest was particularly abundant this year / Урожай стручкової квасолі цього року був особливо щедрим.</i>	Вільний переклад / опис	Збережено зміст, австрійська специфіка замінена описовим терміном
Servus	<i>Servus, liebe Leser! Willkommen zur heutigen Ausgabe</i> (Der Standard, австрійське привітання)	<i>Hello, dear readers! Welcome to today's edition / Вітаємо, шановні читачі! Пропонуємо вашій увазі сьогоднішній номер нашого видання.</i>	Коментар / пояснення	Прагматичний та культурний відтінок австрійського привітання частково втрачається

Джерело: власна розробка авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецька О. Переклад інформаційно-новинних текстів у контексті міжкультурної комунікації. Молодий вчений. 2016. № 3. С. 638–642.
2. Бовсуновська Ю., Данціл Л. Лінгвістичні особливості австрійського варіанту німецької мови. Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. 2018. Т. 2. № 10. С. 32–36. URL: <http://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view>
3. Волощук В., Жмаєва Н. Специфіка перекладу англійських новинних текстів українською мовою (на матеріалі новинних текстів ОБСЄ). Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : Лінгвістичні науки. 2020. № 31. С. 164–181.
4. Гойда О. Граматичні особливості німецької мови австрійців. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2021. № 48. Т. 1. С. 33–37. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-1.8>.
5. Карпик М., Павличко О. Австріазми у мові сучасної австрійської преси. Міжнародний журнал інноваційних технологій у соціальних науках. 2019. № 7(19). С. 21–26.
6. Лазебна О. Наукові дискусії щодо статусу сучасної німецької мови Австрії. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2015. № 4. С. 199–205.
7. Лемешченко-Лагода В. Національно маркована лексика: проблема визначення та специфіка лексикографічного опрацювання в шотландсько-англійських словниках. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2021. № 48(1). С. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-1.30>.
8. Різник Ю. Словотвірна контамінація в австрійському варіанті німецької мови: до питань методики формування лінгвокраїнознавчої компетентності. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки : реалії та перспективи. 2023. Вип. 92(2). С. 51–55. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2023.92.2.12>.
9. Супрун Т. Австріазми у праві: термінологічні / термінографічні та перекладацькі труднощі. Мовні і концептуальні картини світу. 2007. Вип. 23(3). С. 67–71.
10. Ташченко Г. Актуальні проблеми теорії та практики перекладу: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Харків: Мадрид, 2021. 168 с.
11. Ammon U. Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten. Berlin / New York : de Gruyter, 1995. 157 p.
12. Karpusha I., Rak Y. Peculiarities of Conveying Language Impact on a Reader in the Translation of Mediatexts. Наукові записки. Серія : Філологічні науки. 2025. Вип. 213. С. 171–176. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-213-22>.
13. Koppensteiner W. Das österreichische Deutsch im plurizentrischen Kontext: Eine korpuslinguistische Untersuchung der österreichischen Presse im Zeitraum von 1986–2013 : Diplomarbeit. Wien : Universität Wien, 2015. 230 p. URL: http://othes.univie.ac.at/38404/1/2015-07-08_9947864.pdf.
14. Svyrydjuk V. Austriazismen im Deutschunterricht für die Entwicklung der Sprachkompetenz bei den Studenten-Philologen. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т 31(70). № 2. С. 232–238. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.2-2/40>.

REFERENCES

1. Biletska O. (2016) Pereklad informatsiino-novynnykh tekstiv u konteksti mizhkulturnoi komunikatsii. [Translation of informational and news texts in the context of intercultural communication] Molodyi vchenyi, 3. 638–642. [in Ukrainian].
2. Bovsunovska Yu., Dantsl L. (2018) Lihvistychni osoblyvosti avstriiskoho variantu nimetskoï movy. [Linguistic features of the Austrian variant of German] Visnyk studentskoho naukovoï tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa, 2(10). 32–36. URL: <http://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view>. [in Ukrainian].
3. Voloshchuk V., Zhmaieva N. (2020) Spetsyfika perekladu anhlo-movnykh novynnykh tekstiv ukrainskoiu movoiu (na materialy novynnykh tekstiv OBSiE). [Specifics of translating English-language news texts into Ukrainian (based on OSCE news texts)] Naukovyi visnyk Pivdenoukraiynskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho: Lihvistychni nauky, 31. 164–181. [in Ukrainian].
4. Hoida O. (2021) Hramatychni osoblyvosti nimetskoï movy avstriitsiv. [Grammatical features of the German language of the Austrians] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriiia: Filolohiia, 48(1). 33–37. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-1.8>. [in Ukrainian].
5. Karpik M., Pavlychko O. (2019) Avstriatsyzmy u movi suchasnoi avstriiskoi presy. [Austrianisms in the language of the modern Austrian press] Mizhnarodnyi zhurnal innovatsiinykh tekhnolohii u sotsialnykh naukakh, 7(19). 21–26. [in Ukrainian].
6. Lazebna O. (2015) Naukovi dyskusii shchodo statusu suchasnoi nimetskoï movy Avstrii. [Scholarly discussions on the status of modern German in Austria] Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky, 4. 199–205. [in Ukrainian].
7. Lemeshchenko-Lahoda V. (2021) Natsionalno markovana leksyka: problema vyznachennia ta spetsyfika leksyko-hrafichnoho opratsiuvannia v shotlandsko-anhliiskyykh slovnykakh. [Nationally Marked Vocabulary: The Problem of Definition and Specifics of Lexicographic Processing in Scots-English Dictionaries] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriiia: Filolohiia, 48(1). 126–129. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-1.30>. [in Ukrainian].
8. Riznyk Yu. (2023) Slovtvorna kontaminatsiia v avstriiskomu varianti nimetskoï movy: do pytan metodyky formuvannia lihvokraïnoznavchoï kompetentnosti. [Word-formation contamination in the Austrian variant of German: on

the issues of the methodology for the formation of linguistic and regional competence] Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 5. Pedagogichni nauky: realii ta perspektyvy, 92(2). 51–55. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2023.92.2.12>. [in Ukrainian].

9. Suprun T. (2007) Avstriysizmy u pravi: terminologichni / terminohrafichni ta perekladatski trudnoshchi. [Austrianisms in law: terminological/terminographic and translational difficulties] Movni i kontseptualni kartyny svitu, 23(3). 67–71. [in Ukrainian].

10. Tashchenko H. (2021) Aktualni problemy teorii ta praktyky perekladu. [Current problems of translation theory and practice] Kharkiv: Madryd. [in Ukrainian].

11. Ammon U. (1995) Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten. [The German language in Germany, Austria, and Switzerland. The problem of national varieties]. Berlin / New York: de Gruyter [in German].

12. Karpusha I., Rak Y. (2025) Peculiarities of Conveying Language Impact on a Reader in the Translation of Mediatexts. Naukovi zapysky. Seriya: Filologichni nauky, 213. 171–176. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-213-22>.

13. Koppensteiner W. (2015) Das österreichische Deutsch im plurizentrischen Kontext: Eine korpuslinguistische Untersuchung der österreichischen Presse im Zeitraum von 1986–2013. [Austrian German in the pluricentric context: A corpus-linguistic study of the Austrian press from 1986 to 2013] Diplomarbeit. Wien: Universität Wien. URL: http://othes.univie.ac.at/38404/1/2015-07-08_9947864.pdf. [in German].

14. Svyrydyuk V. (2020) Austriazismen im Deutschunterricht für die Entwicklung der Sprachkompetenz bei den Studenten-Philologen [Austrianisms in German language teaching for the development of language competence among philology students] Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii, 31(70), 2. 232–238. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.2-2/40>. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 821.581.1'06.09:82-32

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-37>**Єлизавета ДІДЕНКО,**

orcid.org/0009-0005-0587-561X

студентка II курсу магістратури

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) yelyzavetadidenko1502@knu.ua

КОНТРАСТ ЯК ЗАСІБ МОДЕЛЮВАННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ БАЙ СЯНЬЙОНА «ТАЙБЕЙЦІ»)

Наукова стаття присвячена комплексному дослідженню художнього контрасту як домінантного принципу моделювання художньої реальності у збірці новел «Тайбейці» видатного китайсько-тайванського письменника Бай Сяньйона. Основна увага зосереджена на теоретичному обґрунтуванні ролі контрасту не лише як стилістичного прийому, а як головного жанротворчого механізму, що дозволяє автору долати фрагментарність малої прози та надавати їй епічного масштабу. У роботі доведено, що специфічна тривимірна організація тексту базується на нерозривному злитті просторової дихотомії «Материк – Тайвань» із часовою опозицією «Минуле – Сучасне». Через використання техніки «потoku свідомості», флешбеків та сенсорних тригерів автор досягає ефекту симультанного існування двох епох у свідомості персонажів, стискаючи десятиліття історичного зламу в межі однієї сцени.

Окремий акцент зроблено на візуальному та семантичному кодуванні як інструменті «уцілювання» смислів у компактному тексті новели. Досліджено функціонування кольорових опозицій, зокрема символіку білого кольору Їнь Сюеянь як ознаки її позачасовості на тлі «червоного» світу матеріальних бажань і життєвого занепаду тайбейців. Аналогічно, деталі гардеробу (нанкінський шовк проти тайбейських діамантів) та семантика ієрогліфів в іменах героїв (Чжу Цін) виступають маркерами трагічних психологічних зламів і соціальної деградації старої еліти.

Дослідження також розкриває екзистенційну напругу творів через конфлікт ілюзорного та реального, що виявляється у протистоянні станів сну та жорстокого пробудження, а також у фройдівській дихотомії духовного ідеалізму та плотського реваншу. Вихід на рівень масштабного філософського узагальнення обґрунтовано майстерною інтертекстуальністю: накладання приватних доль емігрантів на класичні поетичні алюзії та образи опери куньцюй перетворює кожну новелу на частину монументального епосу про історичну поразку людини перед лицем часу. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що саме багаторівневий контраст забезпечує жанрову унікальність «Тайбейців» як цілісної елегії про катастрофічний злам цілої епохи.

Ключові слова: Бай Сяньйон, «Тайбейці», художній контраст, архітектоніка, мала проза, часопросторова опозиція, інтертекстуальність, екзистенційна поразка, візуальне кодування.

Yelyzaveta DIDENKO,

orcid.org/0009-0005-0587-561X

2nd-year Master's student,

Department of Languages and Literatures of the Far East and Southeast Asia,

Educational and Scientific Institute of Philology,

Taras Shevchenko National University of Kyiv

(Kyiv, Ukraine) yelyzavetadidenko1502@knu.ua

CONTRAST AS A MEANS OF MODELING SHORT FICTION (BASED ON PAI HSIEN-YUNG'S STORY COLLECTION TAIPEI PEOPLE)

This scientific article provides a comprehensive analysis of literary contrast as a fundamental architectonic principle for modeling the fictional world in Pai Hsien-yung's short story collection *Taipei People*. The study focuses on the theoretical substantiation of contrast's role not merely as a stylistic device, but as a primary genre-forming mechanism that allows the author to overcome the fragmentary nature of the short story and imbue it with an epic scale. The work demonstrates that the specific three-dimensional organization of the text is based on the inseparable fusion of the "Mainland – Taiwan" spatial dichotomy with the "Past – Present" temporal opposition. Through the use of stream-of-consciousness techniques, flashbacks, and sensory triggers, the author achieves the effect of the simultaneous existence of two eras within the characters' consciousness, compressing decades of historical upheaval into the confines of a single scene. Particular emphasis is placed on visual and semantic coding as a tool for the "condensation" of meanings within the compact text of the short story. The study examines the functioning of color oppositions, specifically the symbolism of Yin Hsueh-yen's white attire as a sign of her timelessness against the backdrop of the "red" world of material desires and the existential decline of the Taipei residents. Similarly, wardrobe details—such as Nanjing silk versus Taipei diamonds—

and the semantics of characters' names, such as Zhu Qing, serve as markers of tragic psychological ruptures and the social degradation of the old elite. The research also reveals the existential tension of the works through the conflict between the illusory and the real, manifested in the opposition of "dream" versus "awakening," as well as the Freudian dichotomy of spiritual idealism and the revenge of the flesh. The transition to a level of broad philosophical generalization is substantiated by masterful intertextuality: the overlaying of private emigrant fates onto classical poetic allusions and imagery from Kunqu opera transforms each story into part of a monumental epic regarding the historical defeat of man in the face of time. The conducted analysis allows for the conclusion that it is this multi-level contrast that ensures the genre uniqueness of Taipei People as a cohesive elegy for the catastrophic collapse of an entire era.

Key words: *Pai Hsien-yung, Taipei People, literary contrast, architectonics, short fiction, spatiotemporal opposition, intertextuality, existential defeat, visual coding.*

Постановка проблеми. Жанр малої прози за своєю природою обмежений у можливостях розлогого опису еволюції характерів та лінійного висвітлення тривалих історичних періодів. У циклі новел «Тайбейці» Бай Сяньйон постає перед складним художнім завданням: як у межах короткого оповідання відобразити катастрофічний злам цілої епохи – від розквіту Республіки на материк до екзистенційного занепаду емігрантів на Тайвані. Проблема полягає у пошуку специфічної архітекtonіки тексту, яка дозволила б подолати фрагментарність новели та трансформувати її у масштабне філософське полотно. Центральним механізмом вирішення цієї проблеми стає контраст, який виступає не просто художнім прийомом, а фундаментальним принципом побудови художнього світу автора.

Актуальність дослідження. Попри те, що збірка Бай Сяньйона «Тайбейці» ґрунтовно вивчена літературознавцями, більшість попередніх досліджень фокусується на соціокультурній та психологічній проблематиці – темах вигнання, ностальгії чи кризи ідентичності. При цьому суто художні прийоми часто розглядаються лише як допоміжний інструмент.

Актуальність даної роботи полягає в необхідності переосмислити роль контрасту не просто як стилістичної фігури, а як фундаментального жанротворчого механізму малої прози. Саме архітекtonіка багаторівневих опозицій дозволяє Бай Сяньйону долати обмеження короткої форми і вміщувати епічний масштаб та глибокий психологізм у межі однієї новели.

Мета статті. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та аналіз контрасту як фундаментального художнього принципу, що визначає архітекtonіку та жанрову специфіку малої прози Бай Сяньйона. Робота спрямована на виявлення того, як через систему часових, просторових, візуальних та психологічних опозицій автор долає фрагментарність новели, трансформуючи її у масштабне полотно, присвячене історичному зламу та екзистенційній поразці людини.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Бай Сяньйона та його збірка «Тай-

бейці» широко висвітлені в літературознавстві. Фундаментальні праці Оуян Дзи, Фан Сін'юня, Лі Міньдже та Юй Цююя розкривають наскрізний конфлікт «минулого і сучасного» та проблему культурної ностальгії. Просторові та семіотичні аспекти досліджують Сю Сіхань, Джен Шаонань, Фань Сяодань і Таня Длугошова, яка також застосовує концепцію «третього простору» до текстів автора (Людні, 2009: с. 115, 123). Психологічний вимір, маргіналізацію персонажів та «наратив голоду» аналізують Лю Дзюнь, Чень Ліфень та інші дослідники.

Незважаючи на розмаїття підходів, художні прийоми зазвичай розглядаються вченими лише як допоміжний інструмент для соціокультурного чи психологічного аналізу. Багаторівневий контраст (минуле/сучасне, дух/плоть, ілюзія/реальність) майже не досліджувався як самостійний фундаментальний чинник творення архітекtonіки малої прози. Відтак, існує гостра потреба проаналізувати контраст саме як головний жанротворчий механізм, що дозволяє автору ущільнювати епічні смисли в межах короткої новели.

Виклад основного матеріалу. Збірка «Тайбейці» (1971) видатного китайсько-тайванського письменника Бай Сяньйона є визнаною класикою сучасної китайськомовної літератури. Складаючись із чотирнадцяти новел, ця книга розповідає про долі людей різних соціальних верств, які після подій 1949 року були змушені покинути материковий Китай і переселитися на Тайвань. Для цих героїв-вигнанців нове життя перетворилося на постійне озирання назад, де пам'ять про втрачене минуле стає важким тягарем, що безпосередньо впливає на їхнє сьогодення. Вмістити епічний масштаб історичної травми, зміну епох та глибоку «культурну ностальгію» цілого покоління в обмежені рамки малої прози – надзвичайно складне художнє завдання. Щоб вирішити його, письменник звертається до особливої архітекtonіки.

У новелістиці Бай Сяньйона просторово-часова організація тексту (хронотоп) є не просто фоном для розгортання подій, а головним структурним механізмом, що дозволяє автору подолати обме-

ження малої прозової форми. Центральною віссю збірки є географічний та часовий контраст, де просторова дихотомія «Материк – Тайвань» нерозривно зливається з часовою «Минуле – Сучасне». Як зазначає критикиня Юй Цююй, Бай Сяньйон перетворює абстрактні філософські питання людської природи на двовимірну систему координат (час і простір), де часовий вимір несе тягар порівняння минулого і сучасного, а просторовий – відчуття вигнання та відірваності від материка (余秋雨, 2010: с. 268).

Найочевиднішим жанротворчим чинником є протиставлення пам'яті (материковий Китай) та реальності (Тайбей). Для героїв «Тайбейців» материковий Китай не є суто географічним об'єктом; це сакральний простір, що уособлює їхню молодість, славу, любов та ідеали. Натомість Тайбей постає місцем старіння, розпаду, матеріалізму та екзистенційної стагнації (Cheng Zhuo, 2024).

Найяскравіше цей контраст просторів розкрито в новелі «Остання ніч Цзінь-тайпань» («金大班的最後一夜»). Усе життя головної героїні, танцівниці Цзінь Чжаолі, розірване навпіл між двома топосами: розкішним шанхайським клубом «Парамаунт» («百樂門») та тайбейським кабаре «Нічний Париж» («夜巴黎»). У своїй свідомості Цзінь постійно протиставляє ці два світи. «Парамаунт» для неї – це простір втраченої юності та справжніх почуттів (як-от її перше й єдине справжнє кохання до студента Юе Жу). Тайбейський «Нічний Париж» постає жалюгідною пародією на колишню велич, місцем, де панують вульгарність і комерція, а сама вона змушена продавати себе за гроші старому багатію заради виживання. Просторова деградація підкреслюється навіть у думках героїні: вона зневажливо згадує, як у часи її шанхайської слави до неї залицялися чоловіки зовсім іншого польоту, тоді як клієнти тайбейського кабаре викликають у неї лише цинічну посмішку. Тайбей для неї – це простір духовного змертвіння і тілесної торгівлі, тоді як Шанхай залишається недосяжною гетеротопією її найкращих спогадів: «说起来不好听, 百乐门里那间厕所只怕比夜巴黎的舞池还宽敞些呢, 童得怀那副嘴脸在百乐门掏粪坑未必有他的份。」 («Грубо кажучи, вбиральня у «Парамаунті», мабуть, була просторішою за танцювальний майданчик «Нічного Парижа», а з такою пікою, як у Тун Дехуая, його б у «Парамаунт» навіть вигрібні ями чистити не взяли б») (白先勇, 2010: с. 60).

Цікаво, що просторовий контраст деталізується автором не лише по лінії «Материк – Тайвань», але й всередині самого Тайваню, що добре помітно в новелі «Мандрівка садом, пробудження

від сну» («游园惊梦»). Головна героїня, пані Цянь (Лань Тянью), свідомо обирає життя у південному провінційному місті Тайнань, яке метафорично вказує на її відстороненість від сучасного світу і спробу зберегти спокій, подібний до її колишнього життя на материка.

Коли пані Цянь приїжджає до столиці (Тайбея) на бенкет до своєї колишньої «сестри» пані Доу, просторовий конфлікт стає візуальним і психологічним. Тайбей уособлює метушню, нові гроші, матеріалізм та успішну, але бездушну адаптацію емігрантів до нових реалій. Пані Доу одягнена в розкішний сріблясто-сірий шовк із діамантами, що символізує її вкоріненість у сучасному тайбейському світі. Натомість пані Цянь у своїй потьмянілій темно-зеленій шовковій сукні, привезеній ще з Нанкіна, виглядає приви́дом з минулого. Наприкінці новели пані Доу запитує: «“我们进去吧, 五妹妹。” 窦夫人伸出手来, 搂着钱夫人的肩膀往屋内走去, “我叫人沏壶茶来, 我们正好谈谈心 – 你这么久没来, 可发觉台北变了些没有?” 钱夫人沉吟了半晌, 侧过头来答道: “变多喽。” 走到房子门口的时候, 她又轻轻地加了一句: “变得我都快不认识了 – 起了好多新的高楼大厦。”» («“Ходімо всередину”, – Пані Доу простягла руку, обійняла пані Цянь за плечі й повела до кімнати. “Я накажу заварити чай, ми якраз зможемо поговорити по душах – ти так давно тут не була, чи помітила, як змінився Тайбей?” Пані Цянь замислилась на мить, схилила голову і відповіла: “Дуже змінився”. Підійшовши до дверей будинку, вона тихо додала: “Змінився так, що я його майже не впізнаю – збудували стільки нових висотних будівель”») (白先勇, 2010: с. 160).

Відповідь пані Цянь є визнанням її повної відчуженості від цього нового простору, який стрімко витісняє її спогади та її саму. Тайнань і Тайбей тут виступають не просто містами, а двома полюсами ставлення до вигнання: консервацією минулого та цинічним прийняттям сучасного.

Завдяки накладанню простору минулого на простір сучасного, Бай Сяньйон створює специфічну «тривимірну» архітектоніку тексту, яка вирішує головну проблему жанру новели – неможливість лінійно описати десятиліття життя героя.

Автор уникає традиційних біографічних описів. Натомість він використовує техніку «потоків свідомості», флешбеки та сенсорні тригери (музику, алкоголь, предмети одягу), щоб змусити минуле і сьогодення існувати одночасно у свідомості персонажів. Як зазначає сучасниця Бай Сяньйона, письменниця Оуян Дзи, у книзі «Тайбейці» є лише два головні герої – «Минуле» і «Сучасне» (歐陽子, 1976: 24). Наприклад, у «Ман-

дрівці садом...» п'янке вино та звуки традиційної опери кунью розмивають межі часу, і пані Цянь у напівсвідомому стані миттєво переноситься з тайбейського бенкету на 20 років назад, у свій нанкінський маєток.

Такий прийом дозволяє автору стиснути двадцять років бурхливої історії Китаю (від розквіту Республіки до поразки й втечі на острів) у межі одного вечора або навіть однієї сцени. У малій формі це створює колосальну художню напругу: читач бачить героя одночасно на піку його слави (в Шанхаї чи Нанкіні) і на дні його падіння (у Тайбеї), що робить трагедію втрати набагато гострішою та епічнішою, виводячи коротке оповідання на рівень глибокого філософського осмислення плінності часу та людської долі.

Окрім структурних рішень, особливу роль у поезії збірки відіграє візуальне кодування. Оскільки мала форма обмежує можливості для розлогих описів еволюції характерів, Бай Сяньйон віртуозно застосовує візуальні та семантичні опозиції (деталі одягу, кольорову гаму, промовисті імена) як «точки згущення» смислів та маркери для миттєвого розкриття характерів, соціального статусу та трагічних зламів у долях своїх героїв.

У новелі «Вічна Їнь Сюеянь» («永远的尹雪艳») кольоровий контраст виходить за межі простої візуалізації і набуває глибокого філософського та релігійного підтексту; кольорова опозиція є головним ключем до розуміння символічної ролі головної героїні. Білий колір Їнь Сюеянь розглядається не просто як ознака моди, а як символ її позачасовості та нелюдської (або надлюдської) природи. Вона постає як архетип «богині смерті» або спостерігача-привида, що височіє над лінійним часом.

Для розуміння цього образу важливо врахувати, що у традиційній китайській культурі семантика білого кольору кардинально відрізняється від західної: білий є кольором жалоби, смерті, виснаження та безжиттєвості, і здавна вважається базовим табуйованим кольором (наприклад, традиційний жалобний одяг виготовляється саме з білого нефарбованого полотна).

Білий колір символізує старий Шанхай, холодну чистоту, вічність і відокремленість від мирської суєти. Автор послідовно підкреслює її «білість»: «...尹雪艳永远是尹雪艳, 在台北仍旧穿着她那一身蝉翼纱的素白旗袍...» («...Їнь Сюеянь назавжди залишалася Їнь Сюеянь, у Тайбеї вона все так само носила своє просте біле ціпао з газу, тонкого, мов крила цикади...»). (Бай Сяньйон, 2010: с. 16)

Навіть у розпал літа вона «浑身银白» («вся в сріблясто-білому»). Цьому образу «крижаного

духа» («像个冰雪化成的精灵, 冷艳逼人») різко протиставляється «червоний» світ тайбейців – світ гниючої плоті, кровопролиття, матеріальних бажань і життєвого занепаду. Наприклад, у старого багатія, менеджера У, від хвороби «眼圈已经开始溃烂, 露出粉红的肉来» («шкіра навколо очей почала гнити, оголюючи рожеве м'ясо»). А для того, щоб підкреслити кривавий фатум, який Їнь Сюеянь несе своїм чоловікам-клієнтам (зокрема приреченому Сюй Чжуанту), вона заколює у волосся «血红的郁金香» («криваво-червоним тюльпаном»).

З погляду теорії трагедії (Фостер, 2008), цей контраст відображає зіткнення між ілюзією вічності та жорстокою реальністю розпаду. Їнь Сюеянь є незмінною віссю, навколо якої розгортається метушня тайбейців, які намагаються вхопитися за матеріальне (червоне), але неминуче зазнають краху. Контраст кольорів тут виконує функцію античного хору – він мовчазно передрікає трагічний кінець героїв.

Також у збірці розкривається протиставлення скромності та розкоші та конфлікт епох через деталі гардеробу. В оповіданні «Мандрівка садом, пробудження від сну» («游园惊梦») контраст в одязі слугує інструментом соціального та психологічного зонування (Хуан, 2020: р. 124). Він миттєво маркує прірву між колишніми «сестрами» – пані Цянь (яка застрягла у минулому) та пані Доу (яка успішно адаптувалася до нових реалій Тайбея).

Коли пані Цянь прибуває на розкішний бенкет, її одяг стає метафорою її власного згасання. Вона вдягнена у «墨绿杭绸的旗袍» («ціпао з темно-зеленого ханчжоуського шовку»). Ця сукня, привезена ще з материка, втратила свій колишній блиск у новому тайбейському світі: «...这份杭绸还是从南京带出来的呢, 这些年都没舍得穿...» («...цей шовк був привезений ще з Нанкіна, усі ці роки їй було шкода його вдягати...») (Бай Сяньйон, 2010: с. 140).

Потьмяніла зелена шовкова сукня пані Цянь є не просто старою річчю – це фізичний уламок її «сакрального простору» (материкового минулого в Нанкіні). Одягаючи її, вона намагається законсервувати свій статус і заперечити плін часу.

Натомість пані Доу уособлює сучасну розкіш і статус: «窦夫人穿了一身银灰洒朱砂的薄纱旗袍, 足上也配了一双银灰闪光的高跟鞋, 右手的无名指上戴了一只莲子大的钻戒...» («Пані Доу була одягнена в сріблясто-сіре напівпрозоре ціпао, кроплене циноброю, на ногах – блискучі сріблясто-сірі туфлі на високих підборах, а на безіменному пальці правої руки сяяла діамантова каблучка завбільшки з насінину лотоса...») (Бай Сяньйон, 2010:

с. 141). Блискучий сріблястий шовк з діамантами пані Доу символізує успішну, але цинічну асиміляцію в новому капіталістичному просторі Тайбея.

Цей візуальний штрих дозволяє автору без зайвих пояснень показати ієрархічний зсув: колишня примадонна пані Цянь тепер виглядає блідою тінню на тлі своєї колишньої протеже пані Доу, яка зуміла монетизувати своє життя у вигнанні.

Цей візуальний контраст слугує інструментом для розкриття макротемі конфлікту минулого і сучасного. Згідно з цією дихотомією, «минуле» втілює духовність, традицію та аристократизм, тоді як «сучасне» асоціюється з матеріалізмом, комерціалізацією та втратою «аури». Візуальний розрив у вбранні миттєво сигналізує про відчуження героїні від нового світу.

Ураховуючи обмеженість жанру, у новелі мала форма вимагає від автора кодувати долю персонажа ще на рівні його іменування. Бай Сяньйон філігранно використовує семантику ієрогліфів для створення внутрішнього контрасту в самому імені персонажа. В оповіданні «Жменька зелені» («一把青») ім'я головної героїні Чжу Цін (朱青) містить різючу кольорову опозицію, яка кодує її трагічну трансформацію (як влучно підмічає дослідниця Ївень Чжу у своєму лінгвістичному аналізі перекладу імен (Zhu Yiwen, 2024: с. 207)).

Ієрогліф «Цін» (青 – зелений) відсилає до її минулого в Нанкіні. Він символізує молодість, незрілість, сором'язливість і цнотливість. У той період автор описує її як скромну школярку: «*腼腆腼腆，很有一股教人疼怜的怯态*» («сором'язлива і боязка, з виразом лякливості, що викликав жалість») (白先勇, 2010: с. 32).

Ієрогліф «Чжу» (朱 – яскраво-червоний/кіно-вар) символізує енергію, пристрасть і її майбутнє звабливе, цинічне життя в Тайбеї після втрати чоловіка-пілота. У тайбейській реальності вона перетворюється на вульгарну співачку, яка відкидає минуле: «*脸上画得十分入时... 顾盼间，露着许多风情似的*» («її обличчя було дуже модно нафарбоване... у кожному погляді проглядала неймовірна звабливість») (白先勇, 2010: с. 42).

Отже, використання візуальних та семантичних контрастів виступає у Бай Сяньйона потужним «скороченням» – інструментом, що дозволяє у компактному тексті новели зобразити не просто зміну характеру, а глибоку психологічну прірву між ідеалізованим минулим і жорстокою реальністю.

Втім, використання візуальних контрастів є лише зовнішнім проявом глибших процесів. Ці художні «скорочення» дозволяють зобразити не

просто зміну обставин, а психологічну прірву між ідеалізованим минулим і жорстокою реальністю. Таким чином, екзистенційні та психологічні дихотомії виходять за межі звичайного сюжетного конфлікту і стають самою архітектонікою твору, де зіткнення двох станів – як-от сну та пробудження чи духу та плоті – виступає головним рушієм дії.

«Сон» проти «Пробудження» є центральним структурним каркасом новели «Мандрівка садом, пробудження від сну». Автор вибудовує сюжет не лінійно, а через інтертекстуальну гру з класичною китайською оперою куньцюй «Піонова альтанка» («牡丹亭»), зокрема з її діями «Мандрівка садом» та «Пробудження від сну».

У свідомості головної героїні, пані Цянь, «Сон» уособлює її минуле в Нанкіні – славу примадонни, шлюб із генералом, багатство та таємне кохання до молодого ад'ютанта. «Сон» тут виступає як захисний психологічний механізм, що дозволяє їй ігнорувати плин часу. «Пробудження» настає в момент кульмінації, коли пані Цянь намагається заспівати, але виявляє, що втратила голос: «*“我的嗓子哑了。” 钱夫人突然用力甩开了蒋碧月的双手，嘎声说道，她觉得全身的血液一下子都涌到头上来了似的，两腮滚热，喉头好像让刀片猛割了一下，一阵阵地刺痛起来...*» («*"Мій голос зник". Пані Цянь раптом з силою відкинула руки Цзянь Біюе і хрипко сказала. Вона відчула, як уся кров миттєво прилила їй до голови, щоки запалали, а горло ніби різко черкнули лезом, і воно пульсувало від болю...*») (白先勇, 2010: с. 158).

З теоретичної точки зору, втрата голосу є потужною метафорою: вона символізує втрату ідентичності, статусу та неможливість більше артикулювати себе в новому просторі. Ця дихотомія дозволяє автору безшовно поєднати потік свідомості (ілюзію) з об'єктивною реальністю, доводячи, що будь-яка спроба законсервувати минуле приречена на жорстоке «пробудження».

В оповіданні «Велич біля Квіткового мосту» («花桥荣记») Бай Сяньйон використовує класичну фройдівську дихотомію пригнічення та вивільнення для створення швидкого трагічного зламу.

Головний герой, містер Лу, спочатку постає як ідеалістичний, стриманий і ніжний чоловік, який 15 років зберігає вірність своїй залишеній на материк нареченій. Він сублімує свої бажання, економлячи кожен копійку задля ілюзорного возз'єднання, що робить його «духовною» людиною, яка ігнорує реальність навколо себе. У цьому стані домінує його *Супер-Его*, що відповідає за моральні норми та етичні імперативи.

Проте, коли його надії остаточно руйнуються (двоюродний брат ошукує його і забирає всі зао-

щадження), його духовна опора миттєво зникає. У цей момент на перший план виходить Ід – частина психіки, що відповідає за інстинктивні, фізіологічні потреби та бажання. Відбувається стрімкий психологічний колапс: Лу віддається тваринним плотським втіхам із грубою пралею А-Чунь (яка є втіленням «м'яса»): «光天化日, 两个人在房里也那么赤精大条的, 那个死婆娘骑在卢先生身上, 蓬头散发活像头母狮子!» («Серед білого дня ці двоє в кімнаті були абсолютно голі, ця клята баба осідлала пана Лу, а її розпатлане волосся робило її схожою на левицю!») (Бай Сяньйон, 2010: с. 122).

Цей перехід від високого ідеалізму до «оболонки без душі» є блискавичним і невідворотним. У малій формі такий злам створює ефект шоку: читач бачить, як після поразки «Духу» репресована «Плоть» бере реванш, знищуючи особистість і призводячи героя до смерті від зупинки серця. Цей перехід від стриманого вчителя до людини, яка втратила будь-яку гідність і людську подобу, завершується його абсурдним зовнішнім виглядом і раптовою смертю (David Der-wei Wang, 2004: 210).

В оповіданні «Зимова ніч» («冬 夜») автор переносить екзистенційну дихотомію на рівень історичної відповідальності та морального компромісу. Контраст вибудовується навколо спогадів про героїчне минуле професорів під час «Руху 4 травня».

Сорок років тому головні герої (професори Ву Джугво та Ю Цінґлей) були лідерами «Руху 4 травня» – патріотичними студентами, готовими на самопожертву, які відкрито кидали виклик владі.

Ву Джугво розповідає своїм американським студентам про події молодості, згадуючи власну безстрашність: «一九一九年五月四日, 一群北京大学领头的学生, 为了反日本, 打到一个卖国求荣的政府官员家里, 烧掉了他的房子, 把躲在里面的一个驻日公使, 揪了出来, 痛揍一顿... 下监那群学生当中领头打驻日公使的, 便是在下。」 («4 травня 1919 року група студентів-лідерів Пекінського університету, виступаючи проти Японії, увірвалася до будинку урядовця, який продав країну заради слави, спалила його будинок, витягла японського посла, що ховався всередині, і жорстоко побила... І тим студентом, який очолив побиття посла і потрапив до в'язниці, був я») (Бай Сяньйон, 2010: с. 165).

У сучасному Тайбеї та США обидва постають моральними банкрутами. Ву Джугво, ставши відомим істориком у США, боїться захищати правду про «Рух 4 травня» перед американськими колегами та зізнається у зраді академічних ідеалів

заради кар'єри: «*嵇磊, 我对你讲老实话: 我写那些书, 完全是为了应付美国大学, 不出版著作, 他们便要解聘, 不能升级... 如果不必出版著作, 我是一本也不会写的了。*» («Цінґлей, скажу тобі правду: я пишу ті книги виключно для того, щоб догодити американським університетам, бо якщо не публікувати праці, вони звільнять, не дадуть підвищення... якби не було потреби публікувати праці, я б не написав жодної») (Бай Сяньйон, 2010: с. 168). Ю Цінґлей, загнаний у кут бідністю та боротьбою за виживання, вдається до підлості: він обманює університет, щоб поїхати за кордон, позбавляючи цієї можливості свого давнього друга, що опосередковано призводить до смерті останнього.

Теоретично ця опозиція досліджує корозію людської моралі під тиском часу та обставин. Бай Сяньйон показує, що зрада ідеалів відбувається не через раптову зміну переконань, а через повільне, руйнівне пристосування до умов вигнання та екзистенційного страху. Дихотомія ідеалізму та цинізму в «Зимовій ночі» ілюструє глибоку філософську кризу цілого покоління інтелігенції, яке втратило свою історичну суб'єктність і перетворилося на егоїстичних «привидів» у сучасному світі.

Використання цих протиставлень дозволяє Бай Сяньйону перетворити новелу на психологічний полігон. Контраст виступає тут не просто фоном, а безпосереднім механізмом катастрофи: герої ламаються саме в тій точці, де їхні ілюзії (сон, духовність, ідеалізм) зіштовхуються з нещадною реальністю (пробудження, плоть, цинізм). Це формує специфічний естетичний вимір його прози – безповоротну, екзистенційну поразку людини перед лицем часу.

Вихід на рівень філософського узагальнення стає можливим завдяки залученню широкого культурного контексту. Хоча жанр новели зазвичай позбавлений епічного масштабу, Бай Сяньйон долає це обмеження через інтертекстуальність та класичні алюзії. Ці прийоми працюють як потужні генератори контрасту, що миттєво зіштовхують сучасне життя героїв із тисячолітнім культурним контекстом, перетворюючи коротку історію на масштабний епос.

Щоб задати масштаб усій збірці, Бай Сяньйон використовує як епіграф відомий вірш поета епохи Тан Лю Юйсі «Провулок Вуї» (乌衣巷):

«朱雀桥边野草花, 乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕, 飞入寻常百姓家。」 («Біля мосту Джуцзюе – дикі трави й квіти, / Над провулком Вуї – вечірнє сонце схиляється. / Ластівки, що колись гніздилися під дахами розкішних маєтків Ван і Се, / Тепер залітають до осель звичайних простолюдинів»).

Цей вірш встановлює один з найвищих філософських рівнів контрасту в «Тайбейцях»: опозицію між короткочасністю людської слави (багатства, влади, епох) та нескінченністю й байдужістю природи (路丹妮, 2009: с. 121). Природа (дикі трави, вечірнє сонце) поступово поглинає людський світ і залишається вічною, тоді як людські досягнення неминуче перетворюються на руїни. Цей контраст миттєво створює глибоку історичну перспективу: читач ще до початку першої новели розуміє, що перед ним розгорнеться трагедія незворотного плину часу.

Те, що закладено в епіграфі як поетичний образ ластівок, автор одразу ж реалізує в першому абзаці першої новели «Вічна Їнь Сюеянь». Він описує, як колишня еліта втратила свій статус на Тайвані, використовуючи ще одну алюзію – «молодики з п'яти мавзолеїв» (五陵年少 – класичний поетичний образ золотої, розбещеної молоді зі столиці)

Знамениті «ластівки з маєтків Ван і Се» стають потужною метафорою самих «тайбейців» – колишніх генералів, аристократів, видатних професорів та блискучих куртизанок, які втратили свій високий статус на материк у тепер змушені доживати віку у вигнанні, у «хатах простолюдинів» на Тайвані.

Інтертекстуальність тут працює як механізм ущільнення смислів: Бай Сяньйон не потрібно детально описувати весь процес історичного краху Республіки. Достатньо лише накласти долю сучасних емігрантів на класичний поетичний образ, щоб їхня особиста трагедія набула ваги багатовікової історії.

Завдяки інтертекстуальності та створенню макро-опозицій Бай Сяньйон долає фрагментарність жанру новели. Як зазначають дослідники, «Тайбейці» – це не просто збірка оповідань, а цілісна «історія Республіки» та «історія людського самопізнання», де кожна новела підтримує монументальний задум усього циклу (方星雲, 2008).

Використання алюзій створює естетику «епічної новели». Поєднання сучасних модерністських наративних технік (таких як потік свідомості) із традиційною китайською інтертекстуальністю дозволяє автору досягти унікального ефекту. Читач спостерігає за побутовими, часто тривіальністю природи.

ними або трагічними подіями з життя окремих людей, але через мережу алюзій та наскрізний контраст сприймає їх як величну елегію, присвячену цілій епосі, що назавжди відійшла в минуле.

Висновок. Проведений аналіз збірки новел Бай Сяньйона «Тайбейці» дозволяє стверджувати, що авторське використання контрасту є не просто допоміжним художнім засобом, а фундаментальним структурним стрижнем, який трансформує малу прозу в епічне полотно. Головним механізмом подолання жанрових обмежень стає побудова специфічної багатовимірної архітектури тексту, де через протиставлення сакралізованого минулого на материк та деградованого теперішнього в Тайбеї автор стискає десятиліття бурхливої історії в межі однієї сцени. Завдяки відмові від традиційних біографічних описів на користь технік потоку свідомості та флешбеків, письменник досягає ефекту одночасного існування двох світів у свідомості персонажів, що робить трагедію втрати статусу та ідентичності максимально гострою.

Важливу роль у поетиці збірки відіграє візуальне та семантичне кодування, яке працює як «точки згущення» смислів. Через полярність кольорів – як-от позачасова білизна Їнь Сюеянь проти «червоного» світу гниючої плоти тайбейців – автор вводить філософський підтекст зіткнення вічності та неминучого розпаду. Аналогічно, деталі гардеробу, зокрема потьмянілий нанкінський шовк пані Цянь на тлі діамантового блиску пані Доу, стають фізичними уламками втраченого «сакрального простору», що без зайвих пояснень сигналізують про ієрархічний крах старої еліти.

Екзистенційне напруження творів посилюється через конфлікт ілюзорного та реального, що найяскравіше виявляється у протистоянні станів сну та жорстокого пробудження. Вихід на рівень масштабного епосу стає можливим завдяки майстерній інтертекстуальності: накладання приватних долів емігрантів на класичні поетичні образи та алюзії з опери куницею перетворює кожен новелу на частину монументального задуму. Зрештою, контраст у Бай Сяньйона виступає безпосереднім механізмом катастрофи, де герої зазнають безповоротної поразки саме в точці зіткнення їхнього духовного іdealізму з нещадною циклічністю часу та байдужістю природи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cheng Z. The Symbolic Feelings of Opposites: An Analysis of the Characters in Bai Xianyong's Taipei People. *SHS Web of Conferences*. 2024. Vol. 199. P. 04025. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202419904025>
2. Wang D. D.-W. The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China. University of California Press, 2004. 409 p.
3. Xu Sihan. Exploring the Image of Hometown in the Eyes of Exiles – Taking Pai Hsien-yung's Taipei People as an Example. *International Journal of Education and Humanities*. 2024. Vol. 12, no. 1. Pp. 64–66.

4. Zhu Yiwen. A Study on the English Translation of "Taipei People" from the Perspective of Adaptation Theory. *Studies in Linguistics and Literature*. 2024. Vol. 8, no. 3. Pp. 198–209. URL: <https://doi.org/10.22158/sll.v8n3p198>
5. 白先勇. 台北人. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010. 285 p.
6. 陳麗芬. From Horse-Meat Rice Noodle to Soufflé: Pai Hsien-yung Hunger Narrative. *Journal of Chinese Literature*. 2009. Pp. 19–46.
7. 方星雲. 論白先勇短篇小說中的悲劇: 碩士學位論文. 香港: 香港大學, 2008. 133 p.
8. 李明哲. 得魚忘筌, 得意忘言? —淺論白先勇《臺北人》英、日譯本之得與失. 台灣文學研究學報. 2021. No. 32. P. 193–232.
9. 路丹妮. 暗示——白先勇小說中的語義結構之建構單元. 台灣文學學報. 2009. No. 14. Pp. 115–156.
10. 繆冬. 《芝加哥之死》和《謫仙記》中的“感時憂國”意識: 碩士學位論文. 香港: 香港大學, 2009.
11. 歐陽子. 王謝堂前的燕子: 「臺北人」的研析與索隱. 台北: 爾雅, 1976. 251 p.
12. 徐天佑, 王文筆, 何台華. 《台北人》食藝風尚伴隨休憩意象之時空析理. 觀光產業與航空管理期刊. 2020. Vol. 3, no. 1. P. 118–142. URL: [https://doi.org/10.6862/JTIAM.202007_3\(1\).0006](https://doi.org/10.6862/JTIAM.202007_3(1).0006)
13. 余秋雨. 世紀性的文化乡愁. 台北人 / 白先勇. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010. Pp. 268–278.

REFERENCES

1. Cheng Z. (2024). The Symbolic Feelings of Opposites: An Analysis of the Characters in Bai Xianyong's Taipei People. *SHS Web of Conferences*. Vol. 199. 04025. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202419904025>
2. Wang D. D.-W. (2004). The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China. Berkeley: University of California Press. 416 p.
3. Xu S. (2024). Exploring the Image of Hometown in the Eyes of Exiles – Taking Pai Hsien-yung's Taipei People as an Example. *International Journal of Education and Humanities*. Vol. 12(1). 64–66.
4. Zhu Y. (2024). A Study on the English Translation of "Taipei People" from the Perspective of Adaptation Theory. *Studies in Linguistics and Literature*. Vol. 8(3). 198–209. URL: <http://dx.doi.org/10.22158/sll.v8n3p198>
5. Bai Xianyong (2010) Taibeiren [Taipei People]. Guilin: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe. 285 p. [in Chinese].
6. Chen Li-fen (2009) From Horse-Meat Rice Noodle to Soufflé: Pai Hsien-yung Hunger Narrative. *Journal of Chinese Literature*. 19–46.
7. Fong Sing Wan (2008) Lun Bai Xianyong duanpian xiaoshuo zhong de beiju [On the Tragic Dimension of Bai Xianyong's Short Stories]: doctoral thesis. Hong Kong: The University of Hong Kong. 133 p. [in Chinese].
8. Li Mingzhe (2021) De yu wang quan, de yi wang yan? – qianlun Bai Xianyong "Taibeiren" ying, ri yiben zhi de yu shi [The Gain and Loss in Cross-Cultural Translation: An explorative study of the English & Japanese renditions of Pai Hsien-yung's Taipei People]. *Journal of Taiwan Literary Studies*. No. 32. 193–232 [in Chinese].
9. Dluhošová, T. (2009) Anshi – Bai Xianyong xiaoshuo zhong de yuyi jiegou zhi jiangou danyuan [Semantic Structure of Pai Hsien-yung's Short-stories]. *Bulletin of Taiwanese Literature*. No. 14. 115–156. [in Chinese].
10. Miao, Dong (2009) "Zhijiage zhi si" he "Zhexian ji" zhong de "gan shi you guo" yishi [Obsession with China in Pai Hsien-yung's "Death in Chicago" and "The Exiled Immortal"]: doctoral thesis. Hong Kong: The University of Hong Kong [in Chinese].
11. Ouyang, Zi (1976) Wang Xie tang qian de yanzi: "Taibeiren" de yanxi yu suoyin [Swallows in Front of the Wang and Xie Mansions: An Analysis and Hidden Meanings of "Taipei People"]. Taipei: Erya. 251 p. [in Chinese].
12. Shyu, T.-Y., Wang, W.-P., Hor, T.-H. (2020) "Taibeiren" shiyi fengshang bansui xiuqi yixiang zhi shikong xili [Analyses on Fashion Life and Leisure Entertainment Related with Food and Drink in "Taipei People"]. *Guanguang Chanye yu Hangkong Guanli Qikan*. Vol. 3(1). 118–142. URL: [https://doi.org/10.6862/JTIAM.202007_3\(1\).0006](https://doi.org/10.6862/JTIAM.202007_3(1).0006) [in Chinese].
13. Yu, Qiuyu (2010) Shijixing de wenhua xiangchou [Century-old cultural nostalgia]. In: Bai X. *Taibeiren*. Guilin: Guangxi Shifan Daxue Chubanshe. 268–278. [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 81'37=811.11

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-38>

Віктор ДРЕБЕТ,

orcid.org/0000-0003-2824-793X

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри німецької філології та методики навчання німецької мови

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) vdrebet@ukr.net

Ольга СМЕРЕКА,

orcid.org/0009-0002-8214-6347

студентка I курсу магістратури факультету іноземних мов

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) olyasmereka08@gmail.com

Христина БЕРКИТА,

orcid.org/0009-0000-3013-4112

студентка I курсу магістратури факультету іноземних мов

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) khrystyna.berkyta02@gmail.com

СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР ІМЕННИКА У ПОЛІТИЧНОМУ ТА ЕКОНОМІЧНОМУ ДИСКУРСАХ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ПРЕСИ: ЛІНГВОСИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД

Статтю присвячено лінгвосинергетично скерованому вивченню взаємоузгодження семантичного виміру іменника з генеруванням текстів політичного та економічного дискурсів у німецькомовній пресі. Преса виступає динамічним лінгвокультурним джерелом, яке одне з перших відображає суспільно-політичні та економічні зміни сучасного світу. Відповідно й мова повинна оперативнo реагувати на такі трансформації. В синергетичному розумінні проведено паралелі між словником як представником мовного узагальнення про структуровану суму знань засвоєної позамовної дійсності та ментальним лексиконом, який не є довільним накопиченням унесень, а становить структуровану ієрархічну систему таких унесень. Запропонований у цій статті лінгвосинергетичний формат дослідження передбачає, що мова як саморегульовальна система під впливом зовнішньої енергії та інформації виробляє механізм взаємоузгодження семантичного виміру іменника з генеруванням політичного та економічного дискурсів у німецькомовному просторі преси. Отримані на підставі синергетично-квантитативного підходу результати екстрапольовано на лінгвосинергетичні моделі, які демонструють відповідну кореляцію дихотомії «семантичний вимір іменника – дискурс». Доведено, що саморегульовальна мовна система під впливом зовнішньої енергії та інформації для зрівноваження потреб генерування текстів політичного та економічного дискурсів у німецькомовній пресі найпотужніше запускає механізми для декодування моносемічної моделі іменників з семантичним виміром одне значення, а потім і для полісемічної моделі слова насамперед з невисоким виміром полісемічності від двох до трьох значень. Такі семантичні виміри іменника є найбільшчими відстанями у зіставленні зі структурами знань ментального лексикону людини. У синергетичному розумінні вони спрацьовують на користь синергетичного закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому передусім такі семантичні виміри оптимально скеровані на генерування текстів політичного та економічного дискурсів у німецькомовній пресі.

Ключові слова: семантичний індекс іменника, декодування іменника, політичний/економічний дискурс, ментальний лексикон людини, лінгвосинергетика, принцип мінімізації зусиль, збереження мовної енергії.

Viktor DREBET,

orcid.org/0000-0003-2824-793X

Doctor of Philological Sciences, Professor,

Professor at the Department of German Philology and German Language Teaching Methods

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) vdrebet@ukr.net

Olha SMEREKA,

orcid.org/0009-0002-8214-6347

First year master's student at the Faculty of Foreign Languages

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) olyasmereka08@gmail.com

Khrystyna BERKYTA,

orcid.org/0009-0000-3013-4112

First year master's student at the Faculty of Foreign Languages

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) khrystyna.berkita02@gmail.com

THE SEMANTIC DIMENSION OF NOUNS IN THE POLITICAL AND ECONOMIC DISCOURSES OF THE GERMAN-LANGUAGE PRESS: A LINGUOSYNERGISTIC APPROACH

The article is devoted to a linguosynergistic oriented study of the correlation between semantic dimension of nouns with the generation of texts in political and economic discourse in the German-language press. The press represents a dynamic linguistic and cultural source that is among the first to reflect the socio-political and economic changes of the modern world. Accordingly, language must respond promptly to such transformations. In a synergetic sense, parallels are drawn between the dictionary as a representative of the linguistic generalization of the structured amount of knowledge of the learned extralinguistic reality and the mental lexicon, which is not an arbitrary accumulation of contributions, but constitutes a structured hierarchical system of such contributions. The linguistic synergistic research format proposed in this article assumes that language, as a self-regulating system influenced by external energy and information, generates a mechanism for correlating the semantic dimension of nouns with the formation of political and economic discourse in the German-language press. The results obtained on the basis of the synergistic-quantitative approach are extrapolated to linguosynergistic models, which demonstrate the appropriate correlation of the dichotomy “the semantic dimension of the noun – discourse”. It has been proved that under the influence of external energy and information a self-regulating linguistic system – in order to balance the demands of generating texts in political and economic discourse within the German-language press – most effectively activates mechanisms for decoding the monosemic model of nouns with a semantic dimension of a one meaning, and then for the polysemic model of a word, primarily with a low dimension of polysemy ranging from two to three meanings. Such semantic dimensions of a noun represent the shortest distances when correlated with the knowledge structures of the human mental lexicon. In a synergistic sense, they operate in accordance with the synergistic law of conservation of linguistic energy and minimization of effort for the human mental lexicon; therefore, such semantic dimensions are optimally oriented to the generation of texts in the political and economic discourse of the German-language press.

Key words: *semantic dimension of a noun, noun decoding, political/economic discourse, human mental lexicon, linguosynergetics, conservation of linguistic energy, the principle of least effort.*

Постановка проблеми. Функціонування мови передбачає використання слів у мовленнєвих актах, що об'єднують автора й адресата – тих, хто створює тексти (усно чи письмово) та сприймає їх. Синтаксична, семантична і прагматична функції мовного знака перебувають у динамічному

взаємозв'язку і нерозривній єдності, які скеровані у прагматичному відношенні на досягнення задумів мовців у процесі мовленнєвої діяльності. Особлива роль тут належить семантичній функції. Але поняття семантики не обмежується розумінням семантики слова, а охоплює сфери лінгвістики

тексту, функціональної лексикології. Мовний знак активує свій семантичний потенціал у різних дискурсах, зокрема, й у текстах преси. Преса виступає динамічним лінгвокультурним джерелом, яке одне з перших відображає суспільно-політичні та економічні зміни сучасного світу. Відповідно й мова повинна оперативнo реагувати на такі трансформації. Запропонований у цій статті лінгвосинергетичний формат дослідження передбачає, що мова як саморегульовальна система під впливом зовнішньої енергії та інформації постійно скерована на мінімізацію зусиль для ментального лексикону людини та збереження мовної енергії. Такий підхід дозволяє провести аналіз, які семантичні виміри іменника є оптимальними для генерування текстів політичного та економічного дискурсів у сучасній німецькомовній пресі.

Аналіз досліджень. У процесі засвоєння та найменування екстралінгвістичних реалій домінує субстантивація, оскільки носії мови зазвичай сприймають нові явища поза мовної дійсності крізь призму іменника. Тому зрозумілою є традиційна зацікавленість мовознавства іменником, яка й зумовила наявність численних досліджень з широким спектром аспектів цієї частини мови. Наприклад, у германському мовознавстві сюди належать праці, присвячені вивченню частиномовних характеристик іменника (Erben, 1961, Mainke, 1996), його семантичної структури (Busse, 2012, Wotjak, 1971), семантичних ролей (Primus, 2012). Оскільки багатозначність є мовною універсалією, іменник став також предметом розгляду в аспекті полісемії та омонімії мовних знаків (Кійко, 2015, Огуй, 1998, Levickij, 2005, Wichter 1988), слова і контексту (Feng, 2012, Schmidt 1966).

Становлення лінгвосинергетики як самостійної наукової парадигми (Домброван, 2011) зумовлює актуальність вивчення іменникової лексики з позицій теорії самоорганізації. Такий підхід відкриває шлях до використання квантитативних методів для дослідження фундаментальних властивостей мови: її нелінійної природи, ієрархічної будови та постійної динаміки (Altmann, 1991, Gnatchuk, 2018, Köhler, 1986). Це дає можливість реконструювати і прогнозувати розвиток мовних процесів.

Зважаючи на все викладене вище, доцільним буде дослідити з лінгвосинергетичних позицій досі невивчені у мовознавстві питання кореляції семантичного обсягу іменника з генеруванням політичного та економічного дискурсів у німецькій пресі.

Мета статті. У статті поставлено за мету вивчити дію синергетичного закону збереження

мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, що скеровано на оптимальне взаємоузгодження семантичного виміру іменника з генеруванням політичного та економічного дискурсів у сучасній німецькомовній пресі.

Виклад основного матеріалу. Пізнання світу та засвоєння знань про нього завжди розглядалися у нерозривній єдності з мовою. Саме слово стало центральним об'єктом аналізу. Попри поступальний розвиток лінгвістичної думки, слово залишається у центрі уваги мовознавчих досліджень: це значення слова і сполучуваність (Кочерган, 1977), слово і семантика речення (Polenz, 2012), прагматичний аспект висловлювання та концепти (Єсипенко, 2012).

У тріаді *семантика – синтаксис – прагматика* необхідно вказати на особливу роль семантичної функції. У цьому контексті Е. Майнеке звертає нашу увагу на роль семантики: «Все ж у функціональному відношенні семантика є найважливішою. Семантика – це не все. І одна семантика могла б лише функціонувати недосконало. Але без семантики не мислиться синтаксис і прагматика. Семантика – це не все, але без семантики все є нічим» (Maineке, 1996: 102). Потрібно відразу звернути увагу на те, що у сучасному мовознавстві поняття семантики не обмежується розумінням семантики слова. П. Брандт, Р. А. Дітріх та Г. Шен характеризує семантику як науку про значення мовних висловів, при чому моделі опису значень мовних висловів представлено у вигляді зв'язку лексичної семантики та семантики речення: «Семантика описує/пояснює, як з окремих лексем та із синтаксичної структури утворюється значення фраз (речень)» (Brandt, Dietrich, Schön, 2012: 269).

Отож наведене вище дає змогу говорити про «семантику речення». Німецький дослідник П. Поленц пише про семантику речення, по-перше, як про відношення плану змісту речень та його частин до плану вираження речення та його частин, а, по-друге, як про правила та операції, які генерують синтаксичні поверхневі структури з семантичних конфігурацій (пор. Polenz, 2012: 26-27).

Коли вже зайшла мова про взаємозв'язок лексичної та синтаксичної семантики, варто зважати на чинник мовного логіцизму. Історичний розвиток мови забезпечує відбір найоптимальніших та найзручніших елементів, що зрештою формують системні закони з власною синтаксичною та семантичною логікою. Остання є результатом мовного узагальнення досвіду певної спільноти. Відтак, логіка має розглядати речення не як формальну схему, а як змістову побудову, що підпо-

рядковується внутрішнім законам конкретної мови. У цьому діалектичному взаємозв'язку все ж незаперечним є той факт, що ключовою проблемою семантичного синтаксису є залежність структури від конкретного лексичного наповнення. Це означає, що значення речення неможливо осягнути без урахування семантики окремих слів.

Людина звертається до слів та їх значень для потреб комунікації, внаслідок чого активуються знання, акумульовані пам'яттю. Пам'ять виступає у ролі ментального лексикону людини. У цьому відношенні повністю поділяємо думку С. Лебнера про те, що «лексеми утворюють лексикон мови, велетенську комплексну структуру у головах мовців» (Löbner, 2015: 48). Погоджуємось з автором, що лексичні значення можна розглядати і як зафіксовані концепти у головах мовців, які не можна плутати з поясненнями значень у словниках. Звичайно, що ментальний лексикон не акумулює тлумачення лексичних значень, як це ми спостерігаємо у словникових довідниках. Але лексему, яку С. Лебнер попередньо характеризував як «велетенську комплексну структуру у головах мовців» (див. вище), сам він потім визначає і як мовну одиницю з лексичним значенням у словнику (пор. Löbner, 2015: 51). Така, на перший погляд, суперечність насправді свідчить про подібність принципів структуризації ментального лексикону та традиційного словника. Таким чином, вважаємо необхідним проводити паралелі між словником та ментальним лексиконом людини в структуризації та організації.

З огляду на універсальний характер полісемії, сукупність взаємопов'язаних і взаємозалежних елементів у структурі іменника утворює ієрархічні відношення на мовному рівні між його головним та похідним значеннями. Лексикографи при укладанні словника подають перше або головне значення слова як таке, що найперше з'являється у свідомості мовців. З позицій когнітивізму ментальний лексикон не є довільним накопиченням внесеної інформації, він представляє собою структуровану систему, в якій кожне внесення визначається своїм рангом, тобто своїм відношенням до інших внесень у лексикон, тому лексичні одиниці зберігаються у вигляді організованих взаємозв'язків (Schwarz-Friesel, 1996: 126). У такому трактуванні значення співвідноситься із знаннями, внесеними у ментальний лексикон людини. Отже, в синергетичному розумінні доцільно проводити паралелі між словником як представником мовного узагальнення про структуровану суму знань засвоєної позамовної дійсності та ментальним лексиконом, який не є довільним накопиченням унесень,

а становить структуровану ієрархічну систему таких унесень. Якщо в синергетичному розумінні лексичні одиниці та їх значення на мовному рівні містять закодовану структуровану інформацію, то в цьому ж руслі потрібно розглядати реалізацію слова в одному зі своїх значень на мовленнєвому рівні як декодування інформації.

Американський лінгвіст Дж. Ціпф екстраполював універсальний принцип найменшого докладання зусиль у поведінці та діях людини на мову (Zipf, 1949: 255). Р. Келер зазначає, що «принцип дії докладання найменших зусиль постулює існування двох потреб мовців, які тією чи іншою мірою може задовольнити мовна система, а саме – мінімізація необхідних затрат пам'яті та мінімізація необхідних затрат продукування» (Köhler, 1986: 20). Таким чином, цей принцип дії повинен охоплювати не тільки оптимізацію функціонування мови, але й потреби мовців. Виходячи з цього положення, вважаємо доцільним дослідити дію синергетичного закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, що скеровано на оптимальне взаємоузгодження семантичних вимірів іменника з генеруванням текстів політичного та економічного дискурсів у сучасній німецькомовній пресі. Кількість кодованих значень іменника на словниковому рівні корелює з семантичним виміром моносемічної або полісемічної моделі іменника, а декодування слова на рівні мовлення – із залученням моносемічної або полісемічної моделі слова з певним семантичним виміром, з резервуару якого реалізовано одне із значень.

Висунута у роботі гіпотеза передбачає, що оскільки найближчі відстані у лексичній структурі слова на мовному рівні є найближчими в зіставленні зі структурами знань ментального лексикону людини, то вибудовування політичного та економічного дискурсів у німецькомовній публіцистиці за синергетичним принципом збереження мовної енергії й мінімізації зусиль найоптимальніше скеровуватиме ментальний лексикон людини на декодування низькосемантичного виміру – передусім моносемічної моделі іменника.

Джерельною базою нашого дослідження слугують тексти з трьох інтернет-видань сучасної німецькомовної преси *Spiegel*, *Stern*, *Focus*. Для отримання даних про семантичні характеристики іменникової лексики залучено авторитетний тлумачний словник *Duden Onlinewörterbuch* (www.duden.de). Методом фрагментарної вибірки було взято 1508 іменників з текстів політичного дискурсу та 1524 – з економічного. Таким чином, загальна кількість вибірки склала 3032 іменника з

відповідним семантичним виміром моносемічної або полісемічної моделі у текстах політичного та економічного дискурсів німецькомовної преси.

Інтерпретація реалізації іменників з різним семантичним виміром у текстах політичного та економічного дискурсів німецькомовної преси. Моносемічна модель корелює з семантичним виміром, що має лише одне значення (скорочено ММ 1). Семантичний обсяг полісемічних моделей корелює з різними вимірами полісемічності. Наприклад полісемічна модель з двома значеннями корелює з семантичним виміром 2 (скорочено ПМ 2), з трьома значеннями – з семантичним виміром 3 (ПМ 3) і т. д. Наведемо приклади реалізацій іменників у політичному та економічному дискурсах німецької преси з пропонованою нами лінгвосинергетично скерованою інтерпретацією:

1) *Es handelt sich bei hww hermann wienberg wilhelm nach eigenen Angaben um eine Dienstleistungsgesellschaft für Rechtsberatung, Sanierung und Restrukturierung* (Kaum Schnee, zu wenig Gäste: Thüringens größtes Skigebiet meldet Insolvenz an: <https://www.stern.de>).

У наведеному реченні іменник *Angabe* представляє полісемічну модель з п'яти значеннями (ПМ 5), з резервуару якої спостерігаємо у цьому контексті декодування першого або головного значення (***Angabe, die* – 1. Aussage, Auskunft, Information** (www.duden.de)). Іменник *Dienstleistungsgesellschaft* представляє моносемічну модель з відповідним семантичним виміром ММ 1, що й реалізує своє єдине значення (***Dienstleistungsgesellschaft, die* – Gesellschaft, in der die Dienstleistungsbetriebe, -unternehmen zentrale Bedeutung haben** (www.duden.de)). Наступний у цьому реченні іменник *Rechtsberatung* складає на словниковому рівні два значення, тому належить до полісемічної моделі з виміром 2 (ПМ 2). З цього потенціалу іменник реалізує тут своє перше або головне значення (***Rechtsberatung, die* – 1. Beratung in Rechtsangelegenheiten (besonders im Rahmen beruflicher, geschäftlicher Tätigkeit)** (www.duden.de)). Іменник *Sanierung* на словниковому рівні представляє полісемічну модель з трьома значеннями (ПМ 3), з резервуару якої спостерігаємо у цьому контексті декодування третього похідного значення (***Sanierung, die* – 3. Wiederherstellung der wirtschaftlichen Rentabilität** (www.duden.de)). Завершує генерувати це речення іменник *Restrukturierung* своїм моносемічним потенціалом з відповідним виміром ММ 1 (***Restrukturierung, die* – das Versehen mit einer neuen Struktur; Umgestaltung, Neuordnung** (www.duden.de)).

Таким чином, з позиції лінгвосинергетики констатуємо у нашому випадку генерування

змісту, що передбачає мінімізацію зусиль і вироблення мовної економії через кореляцію декодування іменника з потребами вибудовування економічного дискурсу німецькомовної преси у такому форматі наявних семантичних вимірів: полісемічна модель *Angabe* (ПМ 5) + моносемічна модель *Dienstleistungsgesellschaft* (ММ 1) + полісемічна модель *Rechtsberatung* (ПМ 2) + полісемічна модель *Sanierung* (ПМ 3) + моносемічна модель *Restrukturierung* (ММ 1);

2) *Die Unterstützung eines »brutalen Angriffskrieges auf die europäische Friedensordnung« wäre ein Bruch des Völkerrechts, der »nicht ohne Konsequenzen bleiben« dürfe* (Baerbock entdeckt Rufschädigung als Waffe: <https://www.spiegel.de>)

Починає генерувати подане вище речення іменник *Unterstützung*. На словниковому рівні він представляє полісемічну модель з двома значеннями (ПМ 2), з резервуару якої спостерігаємо у цьому контексті декодування першого або головного значення (***Unterstützung, die* – 1. Das Unterstützen, Helfen, Fördern** (www.duden.de)). Наступні два іменники *Angriffskrieg* та *Friedensordnung* представляють моносемічні моделі (ММ 1), які й реалізують свої єдині значення (***Angriffskrieg, der* – Krieg, der im Angriff auf fremdes Territorium geführt wird; Aggressionskrieg; *Friedensordnung, die* – Plan für ein friedliches Zusammenleben der Völker** (www.duden.de)). Іменник *Bruch* має на словниковому рівні десять значень, тому належить до полісемічної моделі з виміром 10 (ПМ 10). Зі свого високополісемічного потенціалу іменник реалізує тут одне зі своїх найближчих значень, а саме третє похідне значення (***Bruch, der* – 3.a) das Nichteinhalten einer Abmachung o. Ä.** (www.duden.de)). Іменник *Völkerrecht* представляє тут моносемічну модель, яка й реалізована з відповідним виміром ММ 1 (***Völkerrecht, das* – international verbindliches, besonders zwischenstaatliches Recht** (www.duden.de)). Завершує генерувати це речення полісемічна модель іменника *Konsequenz* з двома значеннями (ПМ 2), з резервуару якої спостерігаємо у цьому контексті декодування другого похідного значення (***Konsequenz, die* – 2. Folge, Auswirkung** (www.duden.de)).

Таким чином, з позиції лінгвосинергетики констатуємо у нашому випадку генерування змісту, що передбачає мінімізацію зусиль і вироблення мовної економії через кореляцію декодування іменника з потребами вибудовування політичного дискурсу німецькомовної преси у такому форматі наявних семантичних вимірів: полісемічна модель *Unterstützung* (ПМ 2) + моносемічна модель *Angriffskrieg* (ММ 1) + моно-

семічна модель *Friedensordnung* (ММ 1) + полісемічна модель *Bruch* (ПМ 10) + моносемічна модель *Völkerrecht* (ММ 1) + полісемічна модель *Konsequenz* (ПМ 2).

Синергетичні моделі декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах політичного та економічного дискурсів німецькомовної преси та їх інтерпретація. Для виконання поставленої перед нами мети ефективним статистичним методом нам бачиться критерій χ^2 (хі-квадрат). На підставі синергетично-квантитативного підходу потрібно було створити синергетичні моделі декодування, теоретичним обґрунтуванням яких слугувало попереднє обчислення емпіричних величин з допомогою формули χ^2 . Мінімальна теоретично значуща сума критерію хі-квадрат складає $\chi^2=3,84$, що свідчитиме про існуючий зв'язок між досліджуваними величинами з показником від 3,84 і більше (детальніше див. Дребет, 2016: 86 і далі). Тому всі показники від 3,84 і вище є позитивними, а ті, що менше – негативними. Чим вищими від 3,84 будуть показники формули хі-квадрат, тим сильніше це свідчитиме про відповідність досліджуваних величин синергетичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, що скеровано на оптимальне взаємоузгодження семантичних вимірів іменника з генеруванням текстів політичного та економічного дискурсів у німецькомовній пресі. Відповідно крива у синергетичній моделі декодування йтиме вгору у напрямку плюсу. І, навпаки, чим нижчими від 3,84 будуть показники, тим слабшим буде проявлятися дія цього закону. Відповідно крива моделі декодування йтиме донизу у напрямку мінус.

Обчисленням за формулою хі-квадрат підлягатимуть лише ті реалізації, кількість яких складатиме не менше 5 величин. Менша кількість емпіричних величин вважається нерелевантною, а тому не братиметься до уваги.

Узагальнення та інтерпретацію результатів дослідження здійснено з позицій лінгвосинергетики.

1. Декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Spiegel*. Складена на основі показників формули хі-квадрат синергетична модель рисунка 1 демонструє, що крива для найбільш представленої у цій групі кількості декодувань моносемічної моделі (ММ 1) сягнула найвищої точки у напрямку плюсу: для 242 реалізацій у *Spiegel* $\chi^2=352,8$. Звертаємо увагу на те, що усі показники хі-квадрат для моносемічних моделей є найкращими для обох

дискурсів. Далі у порядку зменшення кількісних характеристик у цілому спостерігаємо одночасне зниження їх показників хі-квадрат для семантичних вимірів полісемічної моделі іменника. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 2 значення (ПМ 2) спустилась у напрямку плюсу тут до нижчої точки: для 147 реалізацій у *Spiegel* $\chi^2=69,1$. Ще нижче спустилась у напрямку плюсу крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 3 значення (ПМ 3): для 61 реалізації у *Spiegel* $\chi^2=26,6$. Далі спостерігаємо, як спустилась у напрямку плюсу крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 4 значення (ПМ 4): для 47 реалізацій у *Spiegel* $\chi^2=18,6$. Продовжує спускатись донизу у напрямку плюсу й крива декодувань для полісемічної моделі з семантичним виміром 5 значень (ПМ 5): для 23 реалізацій у *Spiegel* $\chi^2=6,6$. Але вже для полісемічної моделі з семантичним виміром 6 значень (ПМ 6) крива декодування пішла догори у напрямку плюсу і сягнула вищої точки, ніж її попередній семантичний вимір ПМ 5 з більшою кількістю реалізацій: для 15 реалізацій у *Spiegel* $\chi^2=12,1$.

Отож констатуємо статистично доведений і теоретично значущий зв'язок між декодуванням іменників з їх семантичними вимірами ММ 1, ПМ 2, ПМ 3, ПМ 4, ПМ 5 та ПМ 6 та генеруванням текстів економічного дискурсу в журналі *Spiegel*.

З погляду лінгвосинергетики можна говорити про те, що кореляція декодування моносемічної моделі з одним значенням та полісемічної моделі іменника з двома, трьома, чотирма, п'ятьма та шістьма значеннями спрацьовує на користь синергетичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому такі семантичні виміри оптимально скеровані на вибудовування політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Spiegel*.

Створену на основі показників хі-квадрат синергетичну модель декодування подано на рисунку 1:

2. Декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*. Складена на основі показників формули хі-квадрат синергетична модель рисунка 2 демонструє, що крива для найбільш представленої у цій групі кількості декодувань моносемічної моделі (ММ 1) сягнула найвищої точки у напрямку плюсу: для 217 реалізацій у *Stern* $\chi^2=307,5$.

У цій групі, як і попередній, у порядку змен-

шення кількісних характеристик у цілому також спостерігаємо одночасне зниження їх показників хі-квадрат для семантичних вимірів полісемічної моделі іменника. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 2 значення (ПМ 2) спустилась у напрямку плюс тут до нижчої точки: для 135 реалізацій у *Stern* $\chi^2=69,2$. Ще нижче спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 3 значення (ПМ 3): для 57 реалізацій у *Stern* $\chi^2=35,2$. Далі спостерігаємо, як спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 4 значення (ПМ 4): для 38 реалізацій у *Stern* $\chi^2=7,4$. Продовжує спускатись донизу у напрямку плюс й крива декодувань для полісемічної моделі з семантичним виміром 5 значень (ПМ 5): для 21 реалізації у *Stern* $\chi^2=6,4$. Але вже для полісемічної моделі з семантичним виміром 6 значень (ПМ 6) крива декодування пішла догори і сягнула вищої точки, ніж її попередній семантичний вимір ПМ 5 з більшою кількістю реалізацій: для 13 реалізацій у *Stern* $\chi^2=9,6$. Звичайно, вони всі також у напрямку плюс.

Отож констатуємо статистично доведений і теоретично значущий зв'язок між декодуванням іменників з їх семантичними вимірами *ММ 1*, *ПМ 2*, *ПМ 3*, *ПМ 4*, *ПМ 5* та *ПМ 6* та генеруванням текстів економічного дискурсу в журналі *Stern*.

Створену на основі показників хі-квадрат синергетичну модель декодування подано на рисунку 2.

З погляду лінгвосинергетики можна говорити про те, що кореляція декодування моносемічної

моделі з одним значенням та полісемічної моделі іменника з двома, трьома, чотирма, п'ятьма та шістьма значеннями спрацьовує на користь синергетичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому такі семантичні виміри оптимально скеровані на вибудовування політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*.

3. Декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Focus*. Складена на основі показників формули хі-квадрат синергетична модель рисунка 3 демонструє, що крива для найбільш представленої у цій групі кількості декодувань моносемічної моделі (*ММ 1*) сягнула найвищої точки у напрямку плюс: для 220 реалізацій у *Focus* $\chi^2=287,2$.

У цій групі, як і попередніх, у порядку зменшення кількісних характеристик у цілому також спостерігаємо одночасне зниження їх показників хі-квадрат для семантичних вимірів полісемічної моделі іменника. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 2 значення (ПМ 2) спустилась у напрямку плюс тут до нижчої точки: для 140 реалізацій у *Focus* $\chi^2=77,6$. Ще нижче спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 3 значення (ПМ 3): для 55 реалізацій у *Focus* $\chi^2=23,2$. Далі спостерігаємо, як спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 4 значення (ПМ 4): для 37 реалізацій у *Focus* $\chi^2=7,8$. Для полісемічної моделі з семантичним виміром 5 значень (ПМ 5) крива йде догори і

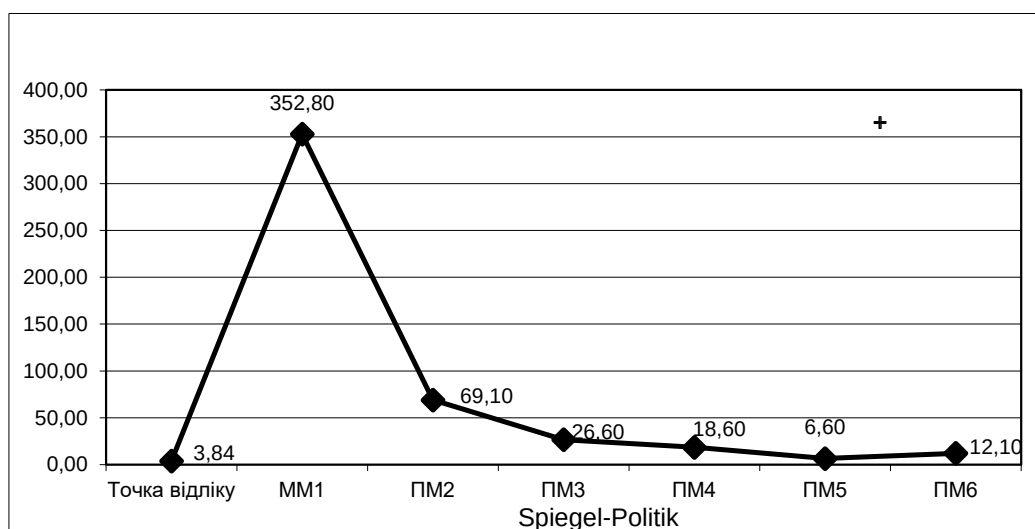


Рис. 1. Синергетична модель семантичних вимірів декодованих іменників у кореляції з політичним дискурсом німецькомовного інтернет-видання Spiegel

сягає вищої точки, ніж її попередній семантичний вимір ПМ 4 з більшою кількістю реалізацій: для 25 реалізацій у *Focus* $\chi^2=13,4$. Але вже для полісемічної моделі з семантичним виміром 6 значень (ПМ 6) крива декодування, навпаки, опустилась до найнижчої точки: для 11 реалізацій у *Focus* $\chi^2=4,7$. Звичайно, вони всі також знаходяться у напрямку плюс.

Отож констатуємо статистично доведений і теоретично значущий зв'язок між декодуванням іменників з їх семантичними вимірами ММ 1, ПМ 2, ПМ 3, ПМ 4, ПМ 5 та ПМ 6 та генеруванням текстів економічного дискурсу в журналі *Focus*.

З погляду лінгвосинергетики можна говорити про те, що кореляція декодування моносемічної моделі з одним значенням та полісемічної моделі іменника з двома, трьома, чотирма, п'ятьма та шістьма значеннями спрацьовує на користь синергетичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому такі семантичні виміри оптимально скеровані на вибудовування політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Focus*.

Створену на основі показників хі-квадрат синергетичну модель декодування подано на рисунку 3:

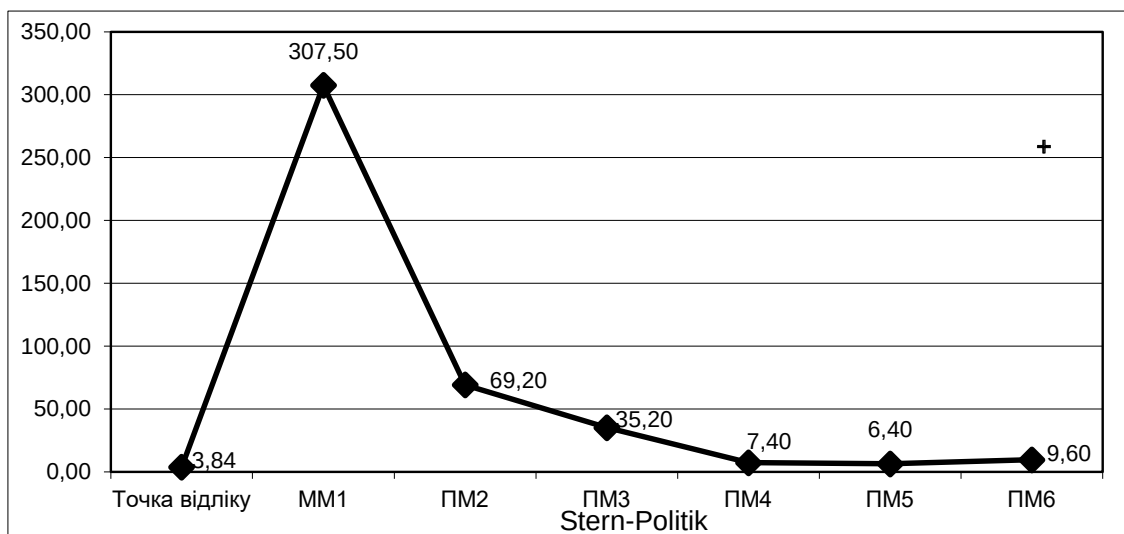


Рис. 2. Синергетична модель семантичних вимірів декодованих іменників у кореляції з політичним дискурсом німецькомовного інтернет-видання Stern

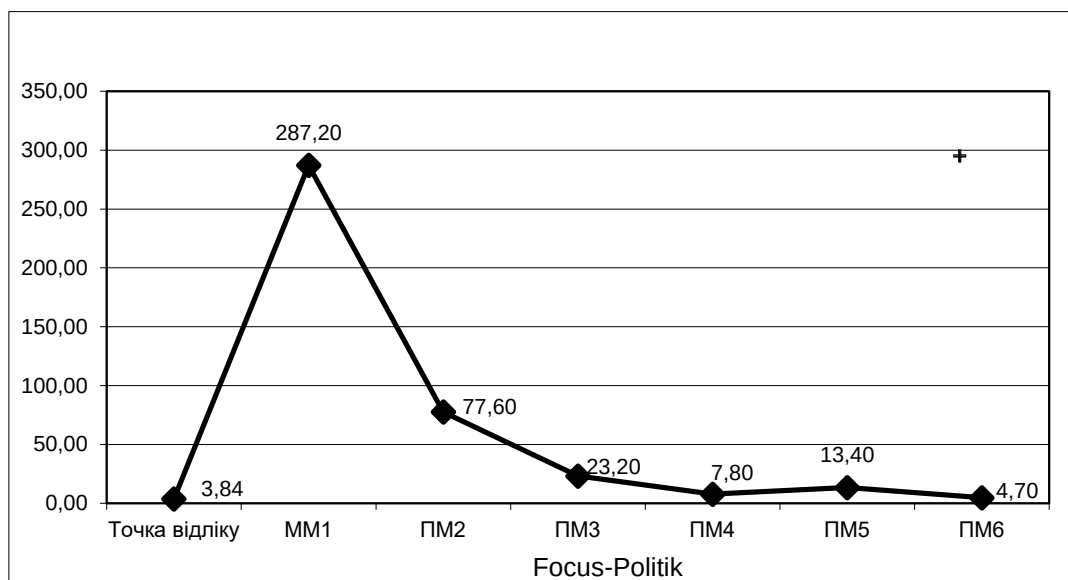


Рис. 3. Синергетична модель семантичних вимірів декодованих іменників у кореляції з політичним дискурсом німецькомовного інтернет-видання Focus

4. Декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Spiegel*. Складена на основі показників формули χ^2 -квадрат синергетична модель рисунка 4 демонструє, що крива для найбільш представленої у цій групі кількості декодувань моносемічної моделі (ММ 1) сягнула найвищої точки у напрямку плюс: для 231 реалізації у *Spiegel* $\chi^2=335,4$. Звертаємо увагу на те, що показники χ^2 -квадрат для моносемічних моделей є найкращими також і для економічного дискурсу.

Як і у попередній групі для політичного дискурсу, так і тут для економічного дискурсу, у порядку зменшення кількісних характеристик у цілому спостерігаємо одночасне зниження їх показників χ^2 -квадрат для семантичних вимірів полісемічної моделі іменника. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 2 значення (ПМ 2) спустилась у напрямку плюс тут до нижчої точки: для 141 реалізації у *Spiegel* $\chi^2=64,9$. Ще нижче спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 3 значення (ПМ 3): для 53 реалізації у *Spiegel* $\chi^2=15,4$. Але вже для полісемічної моделі з семантичним виміром 4 (ПМ 4) крива декодування пішла догори: для 46 реалізації у *Spiegel* $\chi^2=19,2$. Для ще меншої кількості реалізацій з ПМ 5 крива знову пішла донизу і зупинилась у напрямку плюс на нижчих точках, ніж попередні семантичні виміри: для 24 реалізації у *Spiegel* $\chi^2=9,3$. На відміну від групи декодувань у текстах політичного дискурсу з усіма позитивними показниками χ^2 -квадрат для

полісемічної моделі з семантичним виміром шість значень, у групі економічного дискурсу для ПМ 6 у всіх випадках спостерігаємо декодування у напрямку мінус (показники, що менші критично значущого показника 3,84), зокрема й для *Spiegel*: для 10 реалізацій $\chi^2=2,4$. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 7 значень (ПМ 7) знову сягнула точки у напрямку плюс: для 9 реалізацій у *Spiegel* $\chi^2=8,2$.

Отже констатуємо статистично доведений і теоретично значущий зв'язок між декодуванням іменників з їх семантичними вимірами ММ 1, ПМ 2, ПМ 3, ПМ 4, ПМ 5 та ПМ 7 та генеруванням текстів економічного дискурсу у німецькомовній пресі *Spiegel*. І, навпаки, такий зв'язок відсутній для іменників з семантичним ПМ 6 у рамках вибудовування відповідного дискурсу.

З погляду лінгвосинергетики можна говорити про те, що кореляція декодування моносемічної моделі з одним значенням та полісемічної моделі іменника з двома, трьома, чотирма, п'ятьма та семи значеннями спрацьовує на користь синергетичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому такі семантичні виміри оптимально скеровані на вибудовування економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Spiegel*.

Створену на основі показників χ^2 -квадрат синергетичну модель декодування подано на рисунку 4.

5. Декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*. Складена на основі показників формули

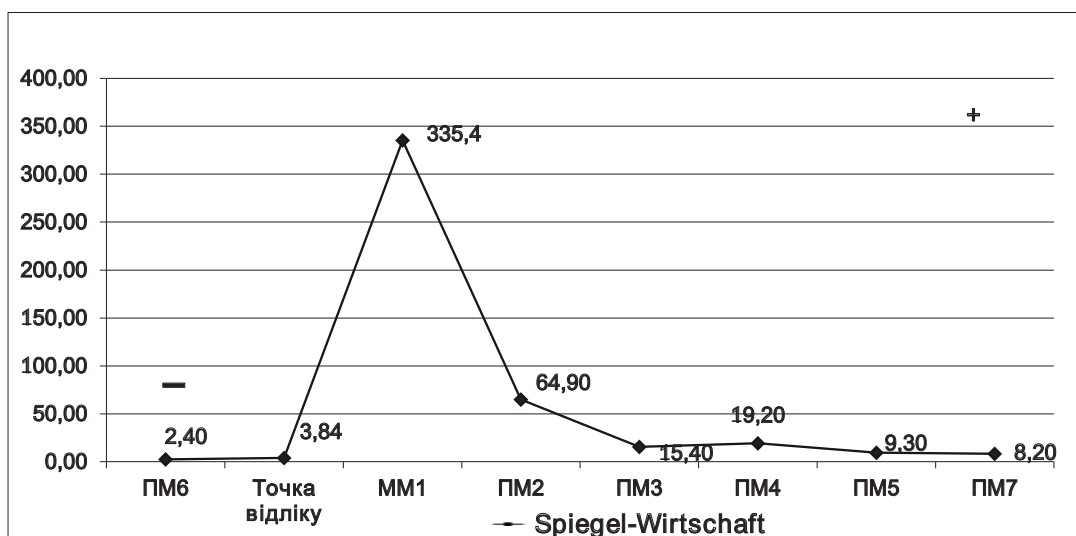


Рис. 4. Синергетична модель семантичних вимірів декодованих іменників у кореляції з економічним дискурсом німецькомовного інтернет-видання *Spiegel*

хі-квадрат синергетична модель рисунка 5 демонструє, що крива для найбільш представленої у цій групі кількості декодувань моносемічної моделі (ММ 1) сягнула найвищої точки у напрямку плюс: для 175 реалізацій у *Stern* $\chi^2=249,11$.

Як і у попередній групі для політичного дискурсу, так і тут для економічного дискурсу, у порядку зменшення кількісних характеристик у цілому спостерігаємо одночасне зниження їх показників хі-квадрат для семантичних вимірів полісемічної моделі іменника. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 2 значення (ПМ 2) спустилась у напрямку плюс тут до нижчої точки: для 135 реалізацій у *Stern* $\chi^2=63,2$. Ще нижче спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 3 значення (ПМ 3): для 49 реалізацій у *Stern* $\chi^2=12,5$. Але вже для полісемічної моделі з семантичним виміром 4 (ПМ 4) крива декодування пішла догори у напрямку плюс: для 49 реалізацій у *Stern* $\chi^2=29,3$. Для ще меншої кількості реалізацій з ПМ 5 крива знову пішла донизу і зупинилась у напрямку плюс на нижчих точках, ніж попередні семантичні виміри: для 22 реалізацій у *Stern* $\chi^2=7,4$. На відміну від групи декодувань у текстах політичного дискурсу з усіма позитивними показниками хі-квадрат для полісемічної моделі з семантичним виміром шість значень, у групі економічного дискурсу для ПМ 6 у всіх випадках спостерігаємо декодування у напрямку мінус, зокрема, й для *Stern*: для 9 реалізацій $\chi^2=1,6$. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 7 значень (ПМ 7) знову сягнула точки у напрямку плюс: для 10 реалізацій у *Stern* $\chi^2=12,9$.

Створену на основі показників хі-квадрат синергетичну модель декодування подано на рисунку 5.

Отож констатуємо статистично доведений і теоретично значущий зв'язок між декодуванням іменників з їх семантичними вимірами ММ 1, ПМ 2, ПМ 3, ПМ 4, ПМ 5 та ПМ 7 та генеруванням текстів економічного дискурсу у німецькомовній пресі *Stern*. І, навпаки, такий зв'язок відсутній для іменників з семантичним ПМ 6 у рамках вибудовування відповідного дискурсу.

З погляду лінгвосинергетики можна говорити про те, що кореляція декодування моносемічної моделі з одним значенням та полісемічної моделі іменника з двома, трьома, чотирма, п'ятьма та семи значеннями спрацьовує на користь синергетичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому такі семантичні виміри оптимально скеровані на вибудовування економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*.

6. Декодування іменників з різним семантичним виміром у текстах економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*. Складена на основі показників формули хі-квадрат синергетична модель рисунка 6 демонструє, що крива для найбільш представленої у цій групі кількості декодувань моносемічної моделі (ММ 1) сягнула найвищої точки у напрямку плюс: для 230 реалізацій у *Focus* $\chi^2=333,8$.

Як і у попередній групі для політичного дискурсу, так і тут для економічного дискурсу, у порядку зменшення кількісних характеристик у цілому спостерігаємо одночасне зниження їх показників хі-квадрат для семантичних вимірів

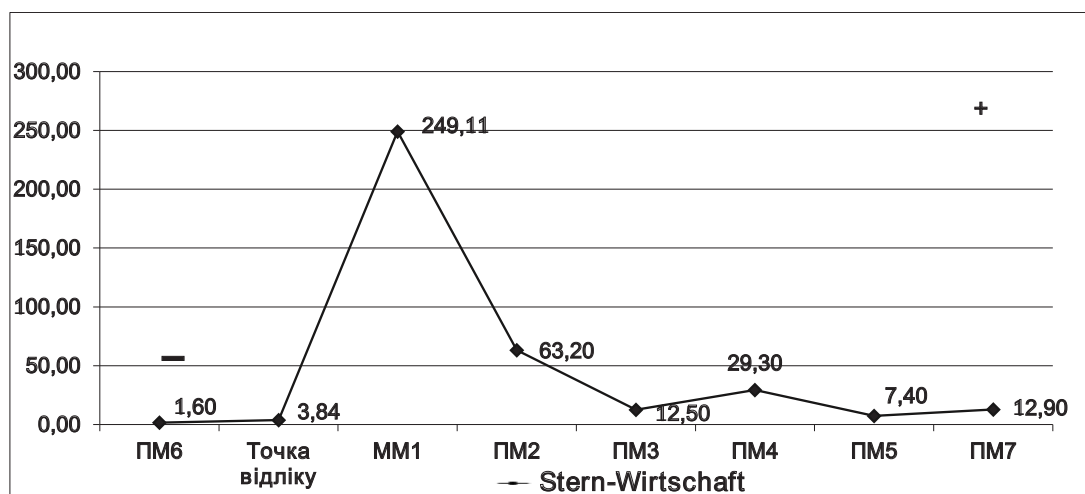


Рис. 5. Синергетична модель семантичних вимірів декодованих іменників у кореляції з економічним дискурсом німецькомовного інтернет-видання *Stern*

полісемічної моделі іменника. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 2 значення (ПМ 2) спустилась у напрямку плюстутдонижчої точки: для 155 реалізацій у *Focus* $\chi^2=74,6$. Ще нижче спустилась у напрямку плюс крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 3 значення (ПМ 3): для 66 реалізацій у *Focus* $\chi^2=32,2$. У напрямку плюс продовжує йти донизу крива декодування полісемічної моделі з семантичними виміром 4 (ПМ 4): для 51 реалізації у *Focus* $\chi^2=22,8$. Ще нижчої точки сягає ПМ 5: для 26 реалізацій з у *Focus* $\chi^2=9,10$. Як і у попередніх групах економічного дискурсу, тут також спостерігаємо декодування ПМ 6 у напрямку мінус: для 8 реалізацій у *Focus* $\chi^2=0,2$. Крива для декодувань полісемічної моделі іменника з семантичним виміром 7 значень (ПМ 7) знову сягнула точки у напрямку плюс: для 8 реалізацій у *Focus* $\chi^2=4,2$.

Створену на основі показників хі-квадрат синергетичну модель декодування подано на рисунку 6.

Отож констатуємо статистично доведений і теоретично значущий зв'язок між декодуванням іменників з їх семантичними вимірами ММ 1, ПМ 2, ПМ 3, ПМ 4, ПМ 5 та ПМ 7 та генеруванням текстів економічного дискурсу у німецькомовній пресі *Focus*. І, навпаки, такий зв'язок відсутній для іменників з семантичним ПМ 6 у рамках вибудовування відповідного дискурсу.

З погляду лінгвосинергетики можна говорити про те, що кореляція декодування моносемічної моделі з одним значенням та полісемічної моделі іменника з двома, трьома, чотирма, п'ятьма та семи значеннями спрацьовує на користь синерге-

тичному закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому такі семантичні виміри оптимально скеровані на вибудовування економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Focus*.

Висновки. Отримані нами результати дослідження з лінгвосинергетичних позицій доводять наступне:

1) за єдиним зміщенням ієрархічного порядку, пов'язаного з полісемічною моделлю з п'ятьма значеннями, яка при цьому також діє у позитивно скерованому синергетичному форматі, в цілому оптимальнішим стає взаємоузгодження семантичного декодування іменника з потребами генерування текстів політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Spiegel*, що спрацьовує на користь вироблення мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини зі зменшенням семантичних індексів слова ПМ 5 – ПМ 6 – ПМ 4 – ПМ 3 – ПМ 2 – ММ 1;

2) зі зменшенням семантичних вимірів слова в ієрархічному порядку ПМ 6 – ПМ 5 – ПМ 4 – ПМ 3 – ПМ 2 – ММ 1 оптимальнішим стає взаємоузгодження семантичного декодування іменника з потребами генерування текстів політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*, що спрацьовує на користь вироблення мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини;

3) за єдиним зміщенням ієрархічного порядку, пов'язаного з полісемічною моделлю з чотирма значеннями, яка при цьому також діє у позитивно скерованому синергетичному форматі, в цілому оптимальнішим стає взаємоузгодження семантичного декодування іменника з потребами гене-

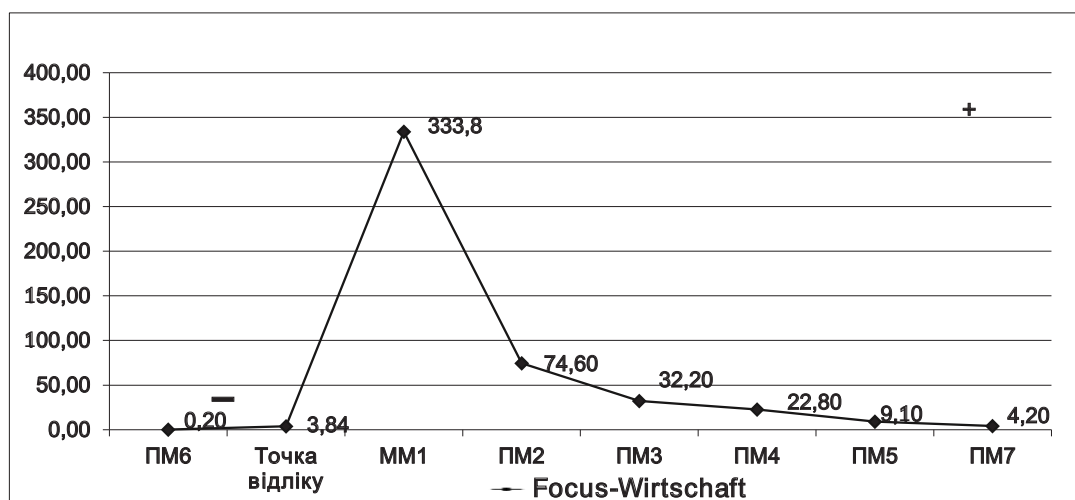


Рис. 6. Синергетична модель семантичних вимірів декодованих іменників у кореляції з економічним дискурсом німецькомовного інтернет-видання *Focus*

рування текстів політичного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Focus*, що спрацьовує на користь вироблення мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини зі зменшенням семантичних індексів слова ПМ 6 – ПМ 4 – ПМ 5 – ПМ 3 – ПМ 2 – ММ 1;

4) зі зменшенням семантичних вимірів слова в ієрархічному порядку ПМ 7 – ПМ 5 – ПМ 4 – ПМ 3 – ПМ 2 – ММ 1 оптимальнішим стає взаємоузгодження семантичного декодування іменника з потребами генерування текстів економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Spiegel*, що спрацьовує на користь вироблення мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини;

5) в ієрархічно змішаному порядку зменшення та збільшення семантичних вимірів слова ПМ 5 – ПМ 3 – ПМ 7 – ПМ 4 – ПМ 2 – ММ 1 оптимальнішим стає взаємоузгодження семантичного декодування іменника з потребами генерування текстів економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Stern*, що спрацьовує на користь вироблення мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини;

6) зі зменшенням семантичних вимірів слова в ієрархічному порядку ПМ 7 – ПМ 5 – ПМ 4 – ПМ 3 – ПМ 2 – ММ 1 оптимальнішим стає взаємоузгодження семантичного декодування іменника з потребами генерування текстів економічного дискурсу у німецькомовному інтернет-виданні *Focus*, що спрацьовує на користь вироблення мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини.

У підсумку з лінгвосинергетичних позицій констатуємо доведеним існування такого циклу оптимізації:

саморегульовальна мовна система під впливом зовнішньої енергії та інформації для врівнова-

ження потреб генерування текстів політичного та економічного дискурсів у німецькомовній пресі найпотужніше запускає механізми для декодування моносемічної моделі іменників з семантичним виміром одне значення, а потім і для полісемічної моделі слова насамперед з невисоким виміром полісемічності від двох до трьох значень. Такі семантичні виміри іменника є найближчими відстанями у зіставленні зі структурами знань ментального лексикону людини. У синергетичному розумінні вони спрацьовують на користь синергетичного закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль для ментального лексикону людини, а тому передусім такі семантичні виміри оптимально скеровані на генерування текстів політичного та економічного дискурсів у німецькомовній пресі *Spiegel*, *Stern*, *Focus*.

Висунута у роботі гіпотеза підтверджує, що оскільки найближчі відстані у лексичній структурі слова на мовному рівні є найближчими в зіставленні зі структурами знань ментального лексикону людини, то вибудовування політичного та економічного дискурсів у німецькомовній публіцистиці за синергетичним принципом збереження мовної енергії й мінімізації зусиль найоптимальніше скеровує ментальний лексикон людини на декодування низькосемантичного виміру – передусім моносемічної моделі іменника.

Перспективами дослідження є вивчення декодування семантичного виміру іменника також у кореляції з генеруванням текстів німецькомовної художньої прози. Залучення при цьому статистичних методів дослідження дасть можливість спостерігати дію синергетичного закону збереження мовної енергії та мінімізації зусиль і у такий спосіб отримати об'єктивну картину певного прогресу або регресу іменникового буття у сучасній німецькій мові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Домброван Т. І. Актуалізація синергетичного підходу в сучасних лінгвістичних дослідженнях. *Записки з романо-германської філології*. Одеса: Фенікс, 2011. Вип. 26. С. 51-58.
2. Дребет В. Декодування іменників у німецькомовних текстах художньої прози та преси (синергетично-квантитативний підхід): монографія. Тернопіль: Астон, 2016. 400 с.
3. Єсипенко Н. Вербальний профіль і концептуальна структура англосаксонських культурних концептів. Когнітивно-квантитативний підхід: монографія. Чернівці: Золоті литаври, 2012. 320 с.
4. Кійко С. В. Мовна і міжмовна омонімія в німецько-українських паралелях: лінгвосинергетичний аспект: дис. ... докт. філол. наук: 10.02.04 – Германські мови, 10.02.15 – Загальне мовознавство. Чернівці, 2015. 509 с.
5. Кочерган М. П. Лексична сполучуваність і полісемія. *Мовознавство*. 1977. №5. С. 57–68.
6. Огуй О. Д. Полісемія в синхронії, діахронії та панхронії: Системно-квантитативні аспекти полісемії в німецькій мові та мовах Європи. Чернівці: Золоті литаври, 1998. 370 с.
7. Altmann G. Modelling diversification phenomena in language. *Diversification Processes in Language: Grammar*. Hagen: Margit Rottmann Medienverlag, 1991. S. 33-46.
8. Baerbock entdeckt Rufschädigung als Waffe. URL: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/annalena-baerbock-in-china-rufschadigung-als-druckmittel-a-99819520-d8c9-4c0e-8acd-645071acfd8f>
9. Brandt P. Dietrich R.-A., Schön G. Sprachwissenschaft. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012. 329 S.

10. Busse D. Semantik. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. 144 S.
11. Duden Onlinewörterbuch. URL: <https://www.duden.de> (дата останнього звернення: 21.03.2026).
12. Erben J. Abriß der deutschen Grammatik. Berlin: Akademie-Verlag, 1961. 226 S.
13. Feng X. Konzeptuelle Metaphern und Textkohärenz. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2012. 301 S.
14. Gnatchuk H. Die Bildung der Theorie über englische Komposita: Hochschulschrift. Trier: Universität Trier, 2018. 115 S.
15. Kaum Schnee, zu wenig Gäste: Thüringens größtes Skigebiet meldet Insolvenz an. URL: <https://www.stern.de/wirtschaft/news/thueringens-groesstes-skigebiet-meldet-insolvenz-an---winter-war-zu-mild-34521920.html>
16. Köhler R. Zur linguistischen Synergetik: Struktur und Dynamik der Lexik. Bochum: Studienverlag Brockmeyer, 1986. 200 S.
17. Levickij V. Polysemie. Quantitative Linguistik. *Ein internationales Handbuch*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005. S. 458-464.
18. Löbner S. Semantik: Eine Einführung. 2., aktualisierte und stark erweiterte Aufl. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015. 462 S.
19. Mainke E. Das Substantiv in der deutschen Gegenwartssprache. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER. 1996. 496 S.
20. Polenz P. Deutsche Satzsemantik. 3.. Aufl. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2012. 389 S.
21. Primus B. Semantische Rollen. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER. 2012. 99 S.
22. Schmidt W. Lexikalische und aktuelle Bedeutung. 3. durchgesehene Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 1966. 130 S.
23. Schwarz-Friesel M. Einführung in die Kognitive Linguistik. 2. überarbeitete Aufl. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1996. 238 S.
24. Wichter S. Signifikantgleiche Zeichen. Tübingen: Gunter Narr, 1988. 199 S.
25. Wotjak G. Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung. Berlin: Max Hueber Verlag, 1971. 343 S.
26. Zipf G. K. Human Behavior and the Principle of Least effort. Cambridge: Addison-Wesley. 1949. 573 p.

REFERENCES

1. Dombrovan T. I. (2011) Aktualizatsiia synerhetychnoho pidkhodu v suchasnykh linhvistychnykh doslidzhenniakh. [Actualization of the synergetic approach in modern linguistic research] *Zapysky z romano-hermanskoi filolohii*. Odesa: Feniks. №26. 51-58. [in Ukrainian].
2. Drebet V. (2016) Dekoduvannia imennykiv u nimetskomovnykh tekstakhk hudozhnoi prozy ta presy (synerhetychno-kvantityatynnyi pidkhid): monohrafiia. [Noun decoding in German-language fiction and press texts (synergetic-quantitative approach): monograph] Ternopil: Aston. 400 s. [in Ukrainian].
3. Yesypenko N. (2012) Verbalnyi profil i kontseptualna struktura anhlosaksonskykh kulturnykh kontseptiv. Kohnityvno-kvantityatynnyi pidkhid: monohrafiia. [Verbal profile and conceptual structure of Anglo-Saxon cultural concepts: cognitive-quantitative approach: monograph] Chernivtsi: Zoloti lytavry. 320 s. [in Ukrainian].
4. Kiiko S. V. (2015) Movna i mizhmovna omonimiia v nimetsko-ukrainskykh paraleliakh: linhvosynerhetychnyi aspekt [Linguistic and interlingual homonymy in German-Ukrainian parallels: linguosynergetics aspect]: dys.... dokt. filol. nauk: 10.02.04 – Hermanski movy, 10.02.15 – Zahalne movoznavstvo. Chernivtsi. 509 s. [in Ukrainian].
5. Kocherhan M. P. (1977) Leksychna spoluchuvaniia i polisemiia. [Lexical compatibility and polysemy] *Movoznavstvo*. №5. 57-68. [in Ukrainian].
6. Ohui O. D. (1998) Polisemiia v synkhronii, diakhronii ta pankhronii: Systemno-kvantityatynni aspekty polisemii v nimetskii movi ta movakh Yevropy. [Polysemy in synchrony, diachrony, and panchrony: systemic and quantitative aspects of polysemy in German and European languages] Chernivtsi: Zoloti lytavry. 370 s. [in Ukrainian].
7. Altmann G. (1991) Modelling diversification phenomena in language. *Diversification Processes in Language: Grammar*. Hagen: Margit Rottmann Medienverlag. 33-46.
8. Baerbock entdeckt Rufschädigung als Waffe. [Baerbock discovers defamation as a weapon] URL: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/annalena-baerbock-in-china-rufschaedigung-als-druckmittel-a-99819520-d8c9-4c0e-8acd-645071acfd8f> (Last accessed: March 30, 2026) [in German].
9. Brandt P. Dietrich R.-A., Schön G. (2012) Sprachwissenschaft. [Linguistics] Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 329 S. [in German].
10. Busse D. (2012) Semantik. [Semantics] Paderborn: Wilhelm Fink, 144 S. [in German].
11. Duden Onlinewörterbuch. [Duden Online dictionary] URL: <https://www.duden.de> (Last accessed: March 21, 2026) [in German].
12. Erben J. (1961) Abriß der deutschen Grammatik. [Outline of German grammar] Berlin: Akademie-Verlag. 226 S. [in German].
13. Feng X. (2012) Konzeptuelle Metaphern und Textkohärenz. [Conceptual metaphors and textual cohesion] Tübingen: Gunter Narr Verlag, 301 S. [in German].
14. Gnatchuk H. (2018) Die Bildung der Theorie über englische Komposita: Hochschulschrift. [Development of a theory of English compounds: dissertation] Trier: Universität Trier. 115 S. [in German].
15. Kaum Schnee, zu wenig Gäste: Thüringens größtes Skigebiet meldet Insolvenz an. [Little snow, too few visitors: Thuringia's largest ski resort files for bankruptcy] URL: <https://www.stern.de/wirtschaft/news/thueringens-groesstes-skigebiet-meldet-insolvenz-an---winter-war-zu-mild-34521920.html> (Last accessed: March 30, 2026) [in German].
16. Köhler R. (1986) Zur linguistischen Synergetik: Struktur und Dynamik der Lexik. [On linguistic synergetics: structure and dynamics of lexis] Bochum: Studienverlag Brockmeyer. 200 S. [in German].

17. Levickij V. Polysemie. Quantitative Linguistik. *Ein internationales Handbuch*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2005. S. 458-464.
18. Löbner S. (2015) Semantik: Eine Einführung. [Semantics: an introduction] 2., aktualisierte und stark erweiterte Aufl. Berlin/Boston: Walter de Gruyter. 462 S. [in German].
19. Mainke E. (1996) Das Substantiv in der deutschen Gegenwartssprache. [The noun in the contemporary German language] Heidelberg: Universitätsverlag WINTER. 496 S. [in German].
20. Polenz P. (2012) Deutsche Satzsemantik. [German sentence semantics] 3., Aufl. Berlin-New York: Walter de Gruyter. 389 S. [in German].
21. Primus B. (2012) Semantische Rollen. [Semantic roles] Heidelberg: Universitätsverlag WINTER. 99 S. [in German].
22. Schmidt W. (1966) Lexikalische und aktuelle Bedeutung. [Lexical and actual meaning] 3. durchgesehene Aufl. Berlin: Akademie-Verlag. 130 S. [in German].
23. Schwarz-Friesel M. (1996) Einführung in die Kognitive Linguistik. [Introduction to cognitive linguistics] 2. überarbeitete Aufl. Tübingen und Basel: Francke Verlag. 238 S. [in German].
24. Wichter S. (1988) Signifikantgleiche Zeichen. [Significantly similar signs] Tübingen: Gunter Narr. 199 S. [in German].
25. Wotjak G. (1971) Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung. [Studies on the structure of meaning] Berlin: Max Hueber Verlag. 343 S. [in German].
26. Zipf G. K. (1949) Human Behavior and the Principle of Least effort. Cambridge: Addison-Wesley. 573 p.

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Катерина ЄСИПОВИЧ,*orcid.org/0009-0001-1250-2660*

кандидат філологічних наук, доцент,

декан факультету романської філології і перекладу, доцент кафедри романських мов

Київського національного лінгвістичного університету

(Київ, Україна) *kateryna.yesypovych@knl.u.edu.ua*

ЕВОЛЮЦІЯ ГРАМАТИЧНОЇ СИСТЕМИ ДІЄСЛОВА СТАРОФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ В КОНТЕКСТІ СІМПЛІФІКАЦІЇ МОВНИХ ПРОЦЕСІВ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У статті аналізується еволюція дієслівної системи старофранцузької мови в загальному контексті спрощення середньовічних мовних структур в період, який відзначився глибокими морфологічно-синтаксичними перетвореннями, що сформували сучасну французьку мову. У дослідженні розглядаються основні зміни дієслівної системи між IX і XV століттями, які характеризуються поступовою тенденцією до морфологічного спрощення та синтаксичної реструктуризації. Середньовічне дієслово мало багату флексію, успадковану від давньої латини, із складною системою дієвідмінювання, яка включала численні відмінні закінчення та різноманітні синтетичні форми. Аналіз виявляє кілька основних процесів спрощення: поступове зменшення кількості окремих дієслівних форм, ослаблення, а потім зникнення деяких синтетичних часів (простий минулий час у першій особі, синтетичний майбутній час деяких нерегулярних дієслів) та відповідний розвиток аналітичних складних форм із допоміжними дієсловами «être» та «avoir». Ця еволюція супроводжується поступовою регуляризацією парадигми дієслова та скороченням його морфологічних варіацій. Системи граматичного способу та часу також зазнають значних змін: певні граматичні часи зникають з активного вжитку (*passé simple*, *passé surcomposé*), а способи слугують для вираження нових відтінків (*plus-que-parfait du subjonctif*). Порядок слів поступово закріплюється, компенсуючи втрату морфологічної гнучкості більш жорсткою синтаксичною структурою. Це спрощення середньовічної дієслівної системи є частиною загального руху типологічної еволюції французької мови, яка переходить від мови з сильною синтетичністю, успадкованою від латини, до аналітичної мови, що віддає перевагу перифрастичним конструкціям та фіксованому порядку складових. Ці перетворення свідчать про адаптацію мовної системи до мінливих комунікативних потреб середньовічного суспільства.

Ключові слова: старофранцузька мова, дієслівна система, лінгвістична симпліфікація, аналітична форма, діакронія, історична морфологія та синтаксис.

Kateryna YESYPOVYCH,*orcid.org/0009-0001-1250-2660*

PhD in Philology, Associate Professor,

Dean of the Romance Philology and Translation Faculty,

Associate Professor at the Romance Languages Department

Kyiv National Linguistic University

(Kyiv, Ukraine) *kateryna.yesypovych@knl.u.edu.ua*

THE EVOLUTION OF THE VERB GRAMMATICAL SYSTEM IN OLD FRENCH IN THE CONTEXT OF THE SIMPLIFICATION OF LINGUISTIC PROCESSES DURING THE MIDDLE AGES

This article analyzes the evolution of the Old French verbal system within the broader context of the simplification of medieval linguistic structures – a period characterized by profound morphological and syntactic transformations that shaped modern French language. The study examines major changes in the verb system between the 9th and 15th centuries, characterized by a gradual trend toward morphological simplification and syntactic restructuring. The medieval verb had a rich inflection inherited from Latin, with a complex conjugation system that included numerous distinct endings and various synthetic forms. The analysis reveals several key processes of simplification: a gradual reduction in the number of distinct verb forms, the weakening and then disappearance of certain synthetic tenses (the simple past tense in the first person, the synthetic future tense of some irregular verbs), and the corresponding development of analytical compound forms using the auxiliary verbs «être» and «avoir». This evolution is accompanied by a gradual regularization of verb conjugations and a reduction in morphological variation. The systems of grammatical mood and tense are also undergoing significant changes: certain tenses are falling out of active use (*passé simple*, *passé surcomposé*), while moods are being used to express new nuances (*plus-que-parfait du subjonctif*). The word order gradually becomes fixed,

compensating for the loss of morphological flexibility with a more rigid syntactic structure. This simplification of the medieval verbal system is part of the general trend of typological evolution in the French language, which is shifting from a highly synthetic language, inherited from Latin, to an analytical language that favors periphrastic constructions and a fixed word order. These transformations reflect the adaptation of the linguistic system to the changing communicative needs of medieval society.

Key words: Old French, verbal system, linguistic simplification, analytical forms, diachrony, historical morphology and syntax.

Постановка проблеми. Для наукових розвідок сучасної романістики важливим залишається дослідження історичного розвитку та становлення французької мови, починаючи з епохи Середньовіччя. Одним з важливих питань є визначення передумов змін у системі дієслова та дієслівних форм старофранцузької мови у період між IX і XV ст. в рамках загального процесу морфологічно-синтаксичного спрощення.

Аналіз досліджень. Процес формування та розвиток граматичної системи французької мови перебував у фокусі досліджень вітчизняних В. Б. Бурбело (Бурбело: 1999), О. В. Станіслав (Stanislav: 2021) та зарубіжних вчених Ж. Альєр (Allière: 1982), Ж. Пікош (Picoche: 2001), Ж.-Л. Трітте (Tritter: 2003), М. Юшон (Huchon: 2002). Їхні наукові розвідки торкалися різноманітних аспектів становлення та розвитку французької мови, зокрема: фонологічної і графічної системи мови, особливості синтаксису, історичної стилістики, що свідчить про сталий інтерес мовознавців до проблем виникнення та розвитку романських мов.

Метою цієї статті є аналіз діахронічної еволюції дієслівної системи старофранцузької мови, визначення та опис основних морфологічних змін граматичних часів та способів у період між IX і XV ст., аналіз редукції окремих дієслівних флексій на фонетичному рівні, поява аналітичних дієслівних форм (зокрема складних перифрастичних часів) як компенсація поступового зникнення синтетичних форм.

Виклад основного матеріалу. Для морфології дієслів старофранцузької мови періоду Середньовіччя характерним є розподіл на три групи. Дві перші групи дієслів є найчисленнішими і можуть утворювати похідні форми. До першої групи належать дієслова на *-er*, що походять від латинських дієслів на *-are* (біля 90% дієслів сучасної французької мови); до другої – дієслова на *-ir* з суфіксом *-iss-*, які походять від латинських дієслів, що мали суфікс *-isc-* (дієслова неактивного типу, такі як *finisco*, від якого походить *finis*). У сучасній французькій мові налічують близько 300 таких дієслів.

Третя група неправильних дієслів є неоднорідною і складається з дієслів із закінченням *-ir* (які походять від латинських інфінітивів із закінчен-

ням *-fre*), дієслів на *-oir* (які походять від латинських інфінітивів на *-ēre*) та дієслів на *-re* (які походять від латинських інфінітивів на *-ēre*). До третьої групи не входить жоден неологізм і протягом періоду історичної трансформації мова втратила певну кількість елементів на користь попередніх груп. Певна кількість дієслів III групи у сучасній французькій мові не мають повного відмінювання, як-от надзвичайно поширене у розмовній мові дієслово *falloir*, яке відмінюється лише у III особі однини.

Морфологічні особливості дієслів у старофранцузькій мові є більш нерегулярними у порівнянні з сучасною французькою мовою, де чергування голосних зустрічається набагато частіше. Воно впливає на відмінювання дієслів у теперішньому часі дійсного способу (*le présent de l'indicatif*) та теперішньому часі суб'єктивного (*le présent du subjonctif*). У сучасній французькій мові простежується наявність чергування голосних (наприклад: у відмінюванні дієслова *venir*: *vient – venons – vienne, venions*), яке зникає при відмінюванні дієслів у минулому простому часі (*le passé simple – vins – vint – vîmes – vîntes – vinrent*). Ці фонетичні зміни зумовлені різницею у розташуванні латинського наголосу. Так, у формі *débeo* наголос падає на довге вільне *-é*, яке перетворюється на [e] закрите, яке згодом дифтонгується в *oi*; утворюючи форму *doi* (CNRT, DMF). Але для форми першої особи множини, *debémus*, наголос не падає на перше *e*, яке не дифтонгується, звідки й походить сучасна форма *devons*.

У теперішньому часі дійсного способу (*présent de l'indicatif*) для парадигми французьких дієслів, які відповідають трьом групам відмінювання, характерна наявність (або відсутність) закінчення *-s* у першій особі однини та наявність закінчення *-t* у третій особі однини для дієслів другої та третьої груп: *chant, chantes, chante, chantons, chantez, chantant; finis, finis, finit, finissons, finissez, finissent; voi, vois, vil, veons, veez, voient* (DALF, DMF).

У латинській мові дієслова, які належали до першої та третьої груп, мали *сильні форми*, де наголос падав на корінь дієслова у I, II, III особі однини та III особі множини, та *слабкі форми*, де наголос припадав на закінчення у II, III особах множини. Таким чином, для певної кількості

дієслів маємо чергування голосних, як-от: *aim, aimes, aime, amons, amez, aiment; vieng, viens, vient, venons, venez, viennent* (DALF, DMF).

Існує чимало фонетичних змін, наприклад, голосної *e* на *a*: *je lef – nous lavons; oi* на *e*: *je doi – nous devons; eu* на *o*: *je pleur – nous plorons*. Для деяких дієслів характерними є чергування складів: *je desjun, nous disnons; je parole, nous parlons; j'aiu, nous aidons; je manju, nous manjons; j'araisone, nous araisnons*. І особа може бути нерегулярною порівняно з іншими сильними формами, наприклад: *je puis, tu puez; je truis, tu trueves* (CNRT, DMF).

Що стосується закінчень теперішнього часу дійсного способу *présent de l'indicatif*, розбіжність між писемною формою мови, де графеми зберігаються як морфологічні ознаки, та усною стає очевидною вже в старофранцузькій мові епохи Середньовіччя. У латинській мові дієслова у I особі однини закінчувалися на голосну *-o*; отже, спочатку закінчення було взагалі відсутнім (нульовим), оскільки кінцеві голосні зникали, за винятком кінцевої *-a*. Однак для дієслів першої групи, під впливом дієслів, які в процесі своєї фонетичної еволюції потребували опорної *-e*, у X ст. з'являються форми із закінченням *-e*. Вони набули поширення в граматичній системі старофранцузької мови у XV ст., а у XVI ст. спостерігається залишок кількох форм без закінчення *-e* для дієслів, корінь яких закінчується голосною (Huchon: 2002, 101).

Для дієслів третьої групи відмінювання у XII ст. під впливом відмінювання дієслів другої групи використовуються аналогічні форми закінчень на приголосну *-s* (*viens* замість *vieng*), які зникли у XVI ст., оскільки граматисти, вважали закінчення *-s* ознакою другої особи однини.

Формам відмінювання всіх дієслів старофранцузької мови у теперішньому часі було притаманне закінчення *-s*, яке походило від латинських форм закінчень *-s*. Однак, починаючи з кінця епохи Середньовіччя, внаслідок «випадіння» кінцевих приголосних у вимові, закінчення *-s* у повсякденному вжитку стало лише графічним. У III особі однини дієслова першої групи завжди мають закінчення *-e* (*cantat – chante*), яке походить від латинського закінчення *-at*; у інших групах, де перед *-t* стоїть інша голосна *e* або *i* (*venit – vient*), вона зникає, але закінчення *-t* зберігається, стаючи фактично лише графічним. Для I особи множини (за винятком особливих форм, які фонетично відрізняються від інших, тобто винятків *faimes* від *facimus*, *dimes* від *dicimus* та *sommes*), усі дієслова мають закінчення *-ons*, походження якого до кінця не з'ясоване (ймовірно, це форма *sons* від *sumus*,

«*nous sommes – ми є*») (Huchon: 2002, 102). За другою особою множини, за винятком особливих форм – винятків: *faites* (від *facitis*), *dites* (від *dicitis*) та *estes*, закріпилося закінчення *-ez*, яке походить від закінчення *-atis* і поширилося на всі дієслова. У третій особі множини форма *-ent*, що походить від *-ant*, є спільною для всіх дієслів.

Проаналізуємо зміни у відмінюванні дієслів у теперішньому часі суб'єктивного (*présent du subjonctif*). Так відмінювання дієслів першої групи, які не мають закінчення *-e* (*chant, chanz, chan, chantons, chantez, chantent*) протиставляється відмінюванню дієслів другої (*finisse, finisses, tinisse, finissons, finissez, finissent*) та третьої (*voie, voies, voie, veons, veez, voient*) групи у трьох особах однини, оскільки походять від латинських закінчень *-em, -es, -et* та на *-am, -as, -at* (DALF). Така морфологічна опозиція теперішнього часу дійсного способу та теперішнього часу суб'єктивного поступово зникне з поширенням закінчень *-e*, завдяки чому утвориться уніфікована форма відмінювання як для дієслів першої групи дійсного способу, так і суб'єктивного. У множині закінчення *-ons* і *-ez* поступово замінюються закінченнями *-ions, -iez*, які, навпаки, дозволяють розрізнити дійсний спосіб і суб'єктив.

У наказовому способі французькі форми дієслова всіх груп відмінювання загалом є продовженням латинських форм наказового способу (*chante, chantons, chantez; finis, finissons, finissez; voi, veons, veez*), але в багатьох випадках тут проявилася аналогія з теперішнім часом дійсного способу. Для дієслів *avoir* (*aies, aitez*), *savoir* (*saches, sachiez*), *vouloir* (*vueilles, voilliez*) та *estre* (*soies, soiez*) форми відмінювання походять від давніх форм дієслів у суб'єктиві. Друга особа однини характеризується голосною *-e* для дієслів першої групи (латинське *canta* дає *chante*) та відсутністю закінчення для дієслів третьої групи (латинське *vide* дає *voi*) (DALF).

За правилом утворення наказового способу закінчення *-s* також можемо спостерігати у дієсловах I групи, але в сучасній французькій мові його вживання обмежується позицією лише перед займенниками *en* та *i*: *offres – en*. Друга особа однини, що походить від суб'єктивного теперішнього часу, поступово втратила закінчення *-s* (*aie, sache, veuille* у сучасній французькій мові) за винятком дієслова *estre*, де форма *sois* пояснюється впливом *soit*. Для другої особи множини закінчення *-ez* стало спільним для дієслів всіх груп відмінювання (у латині закінчення *-te*) за аналогією з теперішнім часом дійсного способу. Також за аналогією з цим часом з'являється перша

особа множини імперативу, невідома в латині із закінченням *-ons*.

На відміну від теперішнього часу, морфологія будови минулого простого часу *passé simple* є досить складною. У слабких формах минулого часу наголос завжди припадає на кінцеву частину слова; у сильних формах минулого часу наголос падає на корінь у I, III особі однини та III особі множини і на закінчення у II особі однини та I та II особах множини. У старофранцузькій мові для слабких форм минулого часу існують такі типи закінчень: на *-a*: *amai, amas, ama, amames, amastes, amerent*; на *-i*: *senti, sentis, senti, sentimes, sentistes, sentirent*; на *-u*: *valui, valus, valu, valumes, valustes, valurent*; для дієслів у сильній формі минулого часу – закінчення на *-i*: *vi, veïs, vit, veïmes, veïstes, virent*; або на *-s*: *dis, desis, dist, desimes, desistes, distrent*; на *-u*: *oi, eüs, ot, eümes, eüstes, orent*. Перша особа однини, за винятком дієслів на *-er*, у кінці Середньовіччя отримала аналогічне *-s*, яке закріпилося у XVII ст. (DALF, DMF). Так само, за винятком дієслів першої групи, у третій особі однини для слабких форм дієслів минулого часу було введено закінчення *-t*.

Недоконаний час суб'єктивного (*le subjonctif imparfait*) є нащадком плюсквамперфекту суб'єктивного латинської мови. Він відповідає слабким формам минулого часу, які мають ті самі особливості наголосу (*amaulisti – amaülsses; venisti – venisses*). Існує три типи відмінювання дієслів у *imparfait du subjonctif* які закінчуються на три різні голосні: на *-a*: *amasse, amasses, amast, amissons, amisseiz, amassent*; на *-i*: *venisse, venisses, venist, venissons, venisseiz, venissent*; на *-u*: *eusses, eusse, eust, eus-sons, eusseiz, eussent* (DALF, DMF).

Що стосується майбутнього часу, то, за винятком дієслова «*estre*», яке зберегло особливості відмінювання, успадковані від класичної латини (*ier, iers, iert, iermes, ierent*), усі інші дієслова отримали форми, похідні від перифрази, яка складається з інфінітива латинського дієслова та скорочених форм дієслова «*habere*» (наприклад: *amare – «j'ai à aimer – я маю любити»*). Отже, для всіх дієслів у майбутньому часі закінчення є однаковими (*-ai, -as, -a, -ons, -ez, -ont*).

У ненаголошеній основі дієслів у майбутньому часі слід відзначити певну кількість фонетичних змін. По-перше, у латинській мові, ненаголошена голосна інфінітива у такій перифрастичній конструкції зазнає різного позиційного впливу залежно від того, чи йдеться про голосну [a] переднього ряду, притаманну дієсловам першої групи (*amare*), яка в позиції тонічного наголосу змінюється на [ə] (*amare – ameraï*), чи про ненаголо-

шену голосну, характерну для дієслів інших груп, яка в позиції тонічного наголосу зникає (*debere – devrai*).

Дієслова першої групи характеризуються появою в основі літери «e» (*ameraï*). Для інших груп існують особливі фонетичні перетворення при поєднанні морфеми *-r* з кінцевою приголосною кореня (наприклад, наявність епентези *d* у формі *viendrai* від *venire* або *voldrai* від *volere*). Для дієслів другої групи, типу *finir*, характерні аналогічні форми з *-i* (*finirai*). Для дієслів першої групи корінь відтворюється у наголошених формах: наприклад *ameraï* стає *aimerai*. Для інших дієслів інших груп відтворення буде далеко не повним, оскільки завжди буде *verra*; середньовіска мова пропонуватиме певну кількість аналогічних форм, які не збереглися (*boirai, voirai*) (DALF, DMF).

Детальніше зупинимось на відмінюванні дієслів у минулому часі *l'imparfait de l'indicatif*. Деякі часи досить рано набули єдиної парадигми відмінювання. У класичній латині, в залежності від типу дієвідміни дієслів, існували закінчення *-ābam, -ēbam, -iēbam*. Для дієслова *estre* зберіглася форма відмінювання, яка походить від латинського *ēram (ere, iere)*, яка зникла в X ст. Значущим явищем у морфології недоконаного часу є поширення закінчення *-ēam*, що дало початок формам *-oi(e), -oies, -oit, -iiens, -tiez, -oient* (з дифтонгізацією [e] в [oi] та переходом кінцевого [a] в [ə]). Буква *e* дуже рано зникає у III особі однини, а з X ст. – у I та II особах однини, у XVI ст. – у III особі множини, але залишається присутньою у графічній формі закінчення *-oient* (Trésor de la langue française informatisé).

Наприкінці XIII ст. буквосполучення «oi» вимовлялося як [we]; а у XVI ст. з'явилася тенденція у розмовному мовленні спрощувати вимову до відкритого звуку [ε]. Запропоноване в XVI ст. граматистом Береном та згодом у XVIII ст. Вольтером графічне відтворення фонетики [ε] як буквосполучення *ai*, було визнане Французькою Академією лише в 1835 р. Перші дві особи множини стали односкладовими в XII ст., а закінчення *-iens* було замінено на *-ions* у XIV ст. (Académie française: 2023).

Охарактеризуємо детальніше еволюцію безособових форм дієслів. У цьому періоді розвитку старофранцузької мови можемо спостерігати субстантивізацію іменника, наприклад *le chanter*. Водночас такі іменники можуть мати власні додатки (наприклад: *en l'esgarder l'image* = «*en regardant l'image* – дивлячись на картину»). Віддієслівні прикметники, а також дієприкметники теперішнього часу, так звані віддієслівні форми на *-ant*,

відмінюються за правилами прикметників обох родів, тобто без *-e* у жіночому роді; незмінним залишається лише дієприслівник теперішнього часу *gérondif* герундій, який зазвичай вживається без прийменника. При відмінюванні дієслова з допоміжним дієсловом *avoir* у складних часах дієприкметник минулого часу зазвичай узгоджується з прямим додатком, незалежно від його місця у реченні. Дійсно, *avoir* зберігає своє повне значення (наприклад: *il a la maison prise, il a prise la maison* відповідає «*il possède la maison qu'il a prise*» – «він володіє будинком, який він захопив»). Поширення набуває використання дієприкметника безпосередньо після допоміжного дієслова *avoir*. Все частіше зустрічаються дієслівні перифрастичні форми. Так, наприклад «*aller*» + форма на *-ant*, позначає дію, що триває (*aller marchant, aller parlant*); «*aller*» + інфінітив підкреслює найближче майбутнє; «*venir de*» + інфінітив – недавнє минуле, «*être*» + форма на *-ant* (*estre aimant*).

У епоху Середньовіччя простий минулий час *le passé simple* міг використовуватися для описів, оскільки *l'imparfait* використовувався досить рідко і набув поширення в прозових текстах у XIII ст. (Tritter: 2003, 30-31). Складний минулий час *le passé composé*, маючи романське походження, вживається разом з простим минулим *le passé simple*. Складний минулий час, *le passé composé*, фіксує актуальність результату минулої дії, тоді як простий минулий час *le passé simple* використовується для позначення послідовності дій. Складний минулий час поступово витіснятиме простий минулий час, який згодом залишиться лише часом письмової оповіді. У оповіді теперішній час *le présent* часто конкурує з минулими часами. Тим часом складні часи більш притаманні старофранцузькій мові, так у XIII ст. надскладні форми *des formes surcomposées*, притаманні усному мовленню, поступово зникають з писемного мовлення.

Як правило дійсний спосіб *l'indicatif* створює об'єктивний образ часу, а субжонктив *subjonctif*, окрім створення суб'єктивного образу часу, вживається у незалежному простому реченні (часто без сполучника «*que*») для позначення нюансів бажання, жалю, наказу, припущення та поступки.

У підрядному з'ясувальному реченні ідеї бажання, необхідності, наказу мають відтінок умовної дії (*veuil qu'il vienne; faut qu'il vienne*); ідея побоювання може мати і відтінок реальної дії (*craïn qu'il viendra*); те саме стосується дієслів, що виражають почуття. Дієслова, які виражають думку та переконання, можуть бути актуалізаторами лише в I особі; для інших осіб цей нюанс не є актуальним.

Для вираження заперечення, запитання та гіпотези характерним є вживання субжонктиву *le subjonctif* після деяких дієслів, які зазвичай вивмагають використання дійсного способу (*Tu sais qu'il vient. – Tu znasch, cho він прійде; Чи znasch ti, cho він прійде? – Sais tu qu'il vienne?; Tu ne sais qu'il vienne – Ti ne znasch, cho він прійде*).

У підрядних обставинних реченнях використання граматичного способу залежить від сполучника, який за своїм значенням може бути актуалізуючим або віртуалізуючим; так, сполучники, що позначають мету, завжди супроводжуються використанням субжонктиву.

У підрядному означальному реченні, використання граматичного способу залежить від значущості антецеденту в головному реченні. Заперечення та суб'єктивізація зумовлюють обов'язкове використання субжонктиву (*s'il est om qui li face tort, li ennemis, cui Dex confonde = «l'ennemi, que Dieu l'anéantisise» «ворог, нехай Бог його знищить»*) (DALF).

Щоб позначити гіпотетичну ситуацію, пов'язану з теперішнім або майбутнім часом, використовуються або конструкція з минулим часом *imparfait* та умовним способом *conditionnel* (наприклад: *s'il le voulait, viendroie, «s'il le voulait, je viendrais – якби він хотів, я прийшов би»*). Така конструкція має романське походження, де зміна часів підкреслює, що головне речення є часовим наслідком гіпотетичного підрядного речення. Конструкція речення, де дія вважається нереальною («*s'il le vosist venisse s'il le voulait, je viendrais – якби він хотів, я прийшов би»*), запозичена з латини, де *l'imparfait du subjonctif*, недоконаний час субжонктиву, використовувався для позначення потенційного або нереального значення теперішнього часу.

Для гіпотетичних висловлювань про минуле також використовується минулий час субжонктиву *l'imparfait du subjonctif* (*s'il le vosist, «s'il l'avait voulu, je serais venu – якби він захотів, я б прийшов»*), що є безпосередньою запозиченням з латини, оскільки французький минулий час *l'imparfait du subjonctif français* походить від латинського плюсквамперфекту *plus-que-parfait du subjonctif* – часу, який позначав нереальність минулого. Починаючи з XIII ст., у цьому типі умовних речень також використовується плюсквамперфект субжонктиву *plus-que-parfait du subjonctif*, який витіснив вживання *l'imparfait du subjonctif*, у французькій мові періоду Середньовіччя (Huchon: 2002, 107). Лише деякі дієслова, зокрема допоміжні, збережуть *l'imparfait du subjonctif* не утворюючи складні аналітичні форми. Сучасна конструкція з минулим умовним та плюсквамперфектом дійсного способу (*s'il l'avait voulu, je serais venu – якби він захотів, я б прийшов*) на той час ще не набула поширення у XVI ст.

Висновки. Морфологія дієслів старофранцузької мови епохи Середньовіччя є досить нерегулярною і тяжіє до граматичної симпліфікації. Зміна голосних впливає на корені багатьох дієслів у теперішньому часі дійсного, умовного та наказового способів, а також у минулому простому часі. Багато закінчень зникають у вимові й зберігаються в писемній формі лише як морфологічні ознаки. У граматики того часу розвитку набули: складний

минулий час, часи умовного способу та перифрастичні часи. Майбутні наукові розвідки передбачають дослідження застосування когнітивного підходу до еволюції дієслівних часів французької мови, адже симпліфікація середньовічної системи граматичних часів відповідала концептуальній реорганізації категорій часу та аспекту, коли перехід від синтетичних форм до аналітичних зменшував когнітивне навантаження на мовців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурбело В. Художній дискурс в історії французької мови та культури IX – XVIII ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Спеціальність 10.02.05 – романські мови. Київ. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. 1999. 36 с.
2. Allère J. *La formation de la langue française*. Paris, PUF, 1982. 127 p.
3. AD: Antidote Druide: correcteur, dictionnaires, guides. Québec, Druide informatique. <https://www.antidote.info/fr>.
4. CNRTL: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Retrieved from <https://www.cnrtl.fr/>.
5. Académie française. <https://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>.
6. DALF: Dictionnaire de l'Ancienne langue française. <https://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/>.
7. DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2023 (DMF 2023). ATILF – CNRS & Université de Lorraine: <http://www.atilf.fr/dmf>.
8. Huchon M. *Histoire de la langue française*. Paris, Librairie Générale Française. 2002. 315 p.
9. Picoche J., Marchello-Nizia Ch. *Histoire de la langue française*. Paris, Nathan, 2001. 396 p.
10. Stanislav O. V. *Histoire de la langue française*. Loutsk, Centre d'édition et de polygraphie Veja-Drouk, 2021. 68 p.
11. TLFi: Trésor de la langue française informatisé. Retrieved from <http://atilf.atilf.fr/>.
12. Tritten J.-L. *Initiation à l'histoire de la langue française*. Paris, Ellipses Édition Marqueting S. A., 2003. 144 p.

REFERENCES

1. Burbelo V. (1999) Khudozhnii dyskurs v istorii frantsuzkoi movy ta kultury IX-XVIII st. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia doktora filolohichnykh nauk. Spetsialnist 10.02.05 – romanski movy. [Artistic Discourse in the History of the French Language and Culture, IX-XVIII Centuries. Abstract of a dissertation submitted for the degree of Doctor of Philology. Speciality 10.02.05 – Romance Languages] Kyiv. Kyivskiy natsionalnyi universytet im. Tarasa Shevchenka. 1999. 36 s. [in Ukrainian].
2. Académie française. [French Academy]. <https://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition> [in French].
3. Allère J. (1982) *La formatoin de la langue française*. [The development of the French language]. Paris: PUF, 1982. 127 p. [in French].
4. AD: Antidote Druide: correcteur, dictionnaires, guides. [Antidote Druide: proofreading software, dictionaries, guides]. Québec, Druide informatique. <https://www.antidote.info/fr> [in French].
5. CNRTL: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [National Center for Textual and Lexical Resources]. Retrieved from <https://www.cnrtl.fr/> [in French].
6. DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2023 (DMF 2023). [Dictionary of Middle French, 2023 Edition]. ATILF – CNRS & Université de Lorraine: <http://www.atilf.fr/dmf> [in French].
7. DALF: *Dictionnaire de l'Ancienne langue française*. [Dictionary of Old French]. <https://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/> [in French].
8. Huchon M. (2002) *Histoire de la langue française*. [History of the French Language]. Paris: Librairie Générale Française, 315 p. [in French].
9. Picoche J., Marchello-Nizia Ch. (2008) *Histoire de la langue française*. [History of the French Language]. Paris: Nathan, 396 p. [in French].
10. Stanislav O. (2021) *Histoire de la langue française*. [History of the French Language]. Loutsk: Centre d'édition et de polygraphie Veja-Drouk. 68 p. [in French].
11. TLFi: Trésor de la langue française informatisé. [The French Language Treasury digitized]. Retrieved from <http://atilf.atilf.fr/> [in French].
12. Tritten J.-L. (2003) *Initiation à l'histoire de la langue française*. [Introduction to the History of the French Language]. Paris: Ellipses Édition Marqueting S. A., 144 p. [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 81'37

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-40>

Ірина ЗАПУХЛЯК,

orcid.org/0000-0001-6998-7788

кандидат філологічних наук,

старший викладач кафедри теорії та практики перекладу

Донецького національного університету імені Василя Стуса

(Вінниця, Україна) *i.zarukhlyak@donpu.edu.ua*

Маріна ВОВК,

orcid.org/0009-0006-9888-7317

студент I курсу магістратури факультету іноземної та слов'янської філології

Донецького національного університету імені Василя Стуса

(Вінниця, Україна) *vovk.m@donpu.edu.ua*

ЛЕКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В АНГЛІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ: (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖЕННІФЕР Л. АРМЕНТРАУТ «ІЗ КРОВІ Й ПОПЕЛУ» В УКРАЇНСЬКОМОВНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІЇ ПУХЛІЙ)

У статті охарактеризовано дефініції понять «еквівалентність», «лексичні трансформації», «перекладознавства», «роман» та «художній переклад». Стаття присвячена системному аналізу лексичних трансформацій в англійсько-українському художньому перекладі на матеріалі роману Дженніфер Л. Арментраут «Із крові й попелу» в українськомовній інтерпретації Марії Пухлій. У сучасному перекладознавстві художній переклад розглядається як складний процес міжмовної та міжкультурної комунікації, у якому важливу роль відіграють різноманітні перекладацькі трансформації. Недостатня увага до детального аналізу лексичних змін у перекладі сучасної англомовної художньої літератури зумовила актуальність цього дослідження.

Увага зосереджується на лексичних одиницях, які зазнають трансформацій у процесі перекладу. Зокрема, аналізуються такі лексичні трансформації, як конкретизація, генералізація, модуляція, додавання та вилучення лексичних елементів. Вони забезпечують точніше відтворення змісту оригінального тексту та сприяють адаптації перекладу до норм української мови.

Дослідження також підкреслює значення контексту та стилістичних особливостей оригінального твору при виборі конкретних лексичних трансформацій. Встановлено, що правильне застосування цих трансформацій сприяє збереженню авторського стилю та забарвленості тексту, а також підвищує зрозумілість і сприйняття перекладу цільовою аудиторією.

У результаті дослідження встановлено, що використання перекладацьких трансформацій є необхідною умовою адекватного відтворення художнього тексту, оскільки вони дозволяють передати не лише зміст оригіналу, але й його емоційне та стилістичне забарвлення. Лексичні трансформації є важливим інструментом досягнення перекладацької еквівалентності та забезпечують ефективну передачу авторського задуму в іншій мовній системі.

Ключові слова: еквівалентність, лексичні трансформації, перекладознавство, роман, художній переклад.

Iryna ZAPUKHLYAK,

orcid.org/0000-0001-6998-7788

PhD in Philology,

Senior Lecturer at the Department of Theory and Practice of Translation

Vasyl Stus Donetsk National University

(Vinnytsia, Ukraine) i.zapukhlyak@donnu.edu.ua

Marina VOVK,

orcid.org/0009-0006-9888-7317

1 year Master's student at the Faculty of Foreign and Slavic Philology

Vasyl Stus Donetsk National University

(Vinnytsia, Ukraine) vovk.m@donnu.edu.ua

**LEXICAL TRANSFORMATIONS IN ENGLISH-UKRAINIAN LITERARY
TRANSLATION (BASED ON JENNIFER L. ARMENTROUT'S NOVEL
"FROM BLOOD AND ASH" IN THE UKRAINIAN ADAPTATION
BY MARIA PUKHLII)**

The article characterizes the definitions of the concepts of "equivalence," "lexical transformations," "translation studies," "novel," and "literary translation." It is devoted to a systematic analysis of lexical transformations in English-Ukrainian literary translation based on Jennifer L. Armentrout's novel From Blood and Ash in the Ukrainian interpretation by Maria Pukhlyi. In contemporary translation studies, literary translation is regarded as a complex process of interlingual and intercultural communication, in which various translational transformations play a significant role. Insufficient attention to the detailed analysis of lexical changes in the translation of contemporary English-language literature has determined the relevance of this study.

The focus is on lexical units that undergo transformations in the translation process. In particular, the study analyzes lexical transformations such as concretization, generalization, modulation, addition, and omission of lexical elements. These transformations ensure a more accurate reproduction of the original text's content and contribute to adapting the translation to the norms of the Ukrainian language.

The research also emphasizes the importance of context and stylistic features of the original work when selecting specific lexical transformations. It has been established that the correct application of these transformations helps preserve the author's style and the intonational coloring of the text, as well as enhances the clarity and comprehensibility of the translation for the target audience.

As a result of the study, it was determined that the use of translational transformations is a necessary condition for the adequate reproduction of a literary text, as they allow conveying not only the content of the original but also its emotional and stylistic nuances. Lexical transformations are an important tool for achieving translational equivalence and ensure the effective transmission of the author's intent in another language system.

Key words: *equivalence, lexical transformations, translation studies, novel, literary translation.*

Постановка проблеми. У сучасному перекладознавстві значна увага приділяється дослідженню особливостей художнього перекладу, адже саме він передбачає не лише точне відтворення змісту оригінального тексту, а й передачу його стилістичних, емоційних та культурних особливостей. Однією з важливих складових цього процесу є використання лексичних трансформацій, які дають змогу перекладачеві адаптувати текст до норм мови перекладу та забезпечити адекватність відтворення авторського задуму. Необхідність застосування таких трансформацій зумовлена відмінностями між англійською та українською мовами, їхніми лексичними системами, культурними реаліями та особливостями художнього стилю. Особливо актуальним це питання є під час перекладу сучасної художньої літератури, зокрема популярних романів фентезі, де важливу роль відіграють

образність, індивідуальний стиль автора, а також специфічна лексика, пов'язана з вигаданим світом твору. У цьому контексті дослідження лексичних трансформацій у перекладі роману Дженніфер Л. Арментраут «Із крові й попелу» українською мовою у виконанні Марії Пухлій є актуальним, оскільки дозволяє простежити особливості передачі лексичних значень, стилістичних відтінків та авторської манери письма в умовах міжмовної та міжкультурної комунікації.

Аналіз досліджень. Проблема перекладацьких трансформацій у перекладознавстві є предметом значної уваги дослідників, оскільки вони виступають важливим інструментом забезпечення точності, адекватності та природності перекладу. Так, Т. Калініченко (Калініченко, 2024) розглядає перекладацькі трансформації як різновид експлікації у текстах перекладів, а К. Прищенко (При-

щенко, 2020) аналізує їхню роль у процесі перекладу художнього тексту. О. Богайчук (Богайчук, 2021) та В. Лобанова (Лобанова, 2020) зосереджують увагу на окремих видах лексичних трансформацій, досліджуючи їхнє застосування для передачі смислу та стилю оригіналу. Крім того, у працях І. М. Запихляк, Д. О. Табаран (Запихляк, Табаран 2024), Н. Глушаниці, Н. Білоус, О. Войтовича (Глушаниці, Білоус, Войтович, 2023), Н. В. Ставчук (Ставчук, 2021), А. Задорожної (Задорожна, 2020) та інших учених розглядаються різні аспекти застосування перекладацьких трансформацій на лексичному, граматичному, стилістичному та семантичному рівнях. Дослідники аналізують їхню роль у забезпеченні адекватності та еквівалентності перекладу, визначають основні типи трансформацій та особливості їхнього використання для відтворення змісту, стилю й емоційного забарвлення оригінального тексту мовою перекладу. Підкреслюється, що застосування трансформацій дає змогу подолати структурні та семантичні відмінності між мовами, забезпечуючи точність, природність і художню виразність перекладеного тексту, що робить їх невід'ємною складовою професійної діяльності перекладача.

Мета статті – виявити та проаналізувати лексичні трансформації в англійсько-українському художньому перекладі на матеріалі роману Дженніфер Л. Арментраут «Із крові й попелу» в українськомовній інтерпретації Марії Пухлій.

Виклад основного матеріалу. Переклад художніх творів є складним процесом взаємодії та взаємовпливу двох культур, культури мови оригіналу та культури мови перекладу. Як зазначає український дослідник М. Г. Шемуда (Шемуда, 2013: 164), на відміну від перекладу наукових текстів, художній переклад охоплює широкий спектр аспектів життя, відображених у творі, і передбачає не лише точну передачу змісту, а й відтворення національного колориту, культурних реалій та індивідуальної стилістичної манери автора.

Трансформація є ключовим елементом більшості методів перекладу і полягає у зміні формальних або семантичних складових вихідного тексту з одночасним збереженням необхідної інформації для точного відтворення змісту. Використання перекладацьких трансформацій дозволяє забезпечити адекватність перекладу, навіть якщо структури двох мов суттєво відрізняються. Зокрема, лексичні трансформації полягають у зміні лексичних одиниць оригіналу з метою точного відтворення їх семантики, стилю та прагматичного значення, враховуючи мовні норми та культурні традиції мови перекладу. Такий підхід

є необхідним, коли прямий словниковий відповідник неможливо застосувати через різницю значень або контексту (Богайчук, 2021: 143).

Перекладацькі лексичні трансформації розглядають як різноманітні зміни, що відбуваються з лексичними одиницями тексту оригіналу під час його відтворення іншою мовою. Такі перетворення застосовуються для того, щоб якомога точніше передати зміст, стилістичні особливості та прагматичне значення вихідного тексту. Водночас перекладач повинен ураховувати норми мови перекладу, а також мовні й культурні традиції її носіїв, щоб текст звучав природно та був зрозумілим для читача (Карабан, 2004 :301).

Лексичні трансформації виявляються у введенні нових слів, зміні значень існуючих або адаптації тексту до певного мовно-культурного контексту. С. Є. Максимов виділяє лексичні та семантичні трансформації, серед яких генералізація, диференціація, конкретизація, смисловий розвиток, антонімічний переклад, компенсація та повна перестановка сегментів тексту (Максимов, 2006: 38-92). Отже, перекладацькі трансформації є універсальним і багаторівневим інструментом, який дозволяє перекладачеві точно передавати зміст, стиль і культурні особливості оригінального тексту.

Аналіз роману показав, що перекладачка Марія Пухлій активно використовує різні лексичні трансформації, серед яких конкретизація, смисловий розвиток, додавання, компенсація, опущення, антонімічний переклад та комбіновані трансформації. Загалом у романі було зафіксовано 168 перекладацьких трансформацій. Серед них конкретизація, смисловий розвиток, додавання слів, опущення слів, антонімічний переклад, компенсація, а також комбіновані лексичні трансформації.

Найпоширенішою серед аналізованих трансформацій є **конкретизація**. Вона представлена у 52 випадках, що становить 38,24% від усіх трансформацій. Це може свідчити про прагнення перекладача деталізувати текст, розширити його смислові межі та зробити його більш виразним і зрозумілим для українського читача.

Конкретизація значення є видом перекладацької трансформації, що полягає у заміні слова з широким або узагальненим значенням на більш точний відповідник, який повністю відповідає контексту. Зазвичай англійські дієслова передають дію у загальному вигляді, тоді як українські передають її більш конкретно, підкреслюючи не лише сам факт дії, а й особливості її прояву (Запихляк, Табаран, 2024: 96). Наприклад, у реченні англійського оригіналу «*A look of disbelief*

marked his features)» (Armentrout, 2020:96) дієслово «*marked*» лише загально вказує на наявність емоції на обличчі, не уточнюючи, як вона проявилася. В українському перекладі: «*Коли він підняв підборіддя, на його обличчі відбився шок*» (Арментраут, 2022: 113), конкретизація здійснена через використання дієслова «*відбився*», яке передає більш детальне уявлення про вираз обличчя та характер прояву емоції, замінюючи нейтральне «*означено*» або «*позначилося*» на більш виразне і наочне.

Додавання. У перекладі роману Дженніфер Л. Арментраут «Із крові й попелу» трансформація додавання була однією з найпоширеніших стратегій, зафіксовано 38 випадків (22,8 %). Наприклад, англ. «*I turned around, seeing no way out*» (Armentrout, 2020: 404) перекладено як «*Я повернулася довкола своєї осі й не побачила жодного виходу*» (Арментраут, 2022: 509). Додавання «*довкола своєї осі*» конкретизує рух героїні, підсилюючи відчуття дезорієнтації та відчаю. Лексичні доповнення таким чином не лише передають зміст, а й емоційно збагачують текст, допомагаючи читачеві глибше співпереживати персонажам.

Смисловий розвиток є перекладацькою трансформацією, яка полягає у заміні одного поняття іншим на основі їх логічної або асоціативної близькості, що дозволяє зберегти зміст висловлювання та адаптувати його до норм цільової мови (Болдирева, 2019: 97). У перекладі роману «Із крові й попелу» ця стратегія є третьою за частотністю використання і передбачає передавання не буквального відповідника, а результат логічного або причинно-наслідкового осмислення ситуації, коли перекладач уточнює або розширює зміст, додаючи елемент, який логічно впливає з оригіналу. Наприклад, англ. «*The freedom in that was a far headier sensation than I imagined*» (Armentrout, 2020: 20) перекладено як «*Така свобода п'янила значно більше, ніж я уявляла*» (Арментраут, 2022:14). У перекладі акцент зміщено на переживання, що виникає внаслідок свободи, стан сп'яніння, який впливає з метафоричного значення слова *headier*, передаючи емоційне захоплення та збудження персонажа.

Компенсацію в перекладі розуміють як такий прийом, за допомогою якого смислові або стилістичні елементи тексту оригіналу, що не можуть бути безпосередньо відтворені під час перекладу, передаються іншими мовними засобами. При цьому відтворення цих елементів може з'являтися в перекладеному тексті не обов'язково в тому самому місці, де вони містилися в оригіналі, а в іншій частині висловлювання або тексту загалом (Гордієнко, 2017: 83). У пропонованому

уривку англ. «*They must be near. An attack will*» (Armentrout, 2020: 16) інтерпретовано українською як «*Швидше за все, вони близько. Одна атака...*» (Арментраут, 2022: 9). У цьому випадку перекладачка замість модального *must* додає пояснювальну конструкцію «*Швидше за все*», що дозволяє передати ступінь впевненості героя. При цьому уривчаста структура речення збережена, що підтримує напруженість і емоційне відчуття очікування нападу, характерне для оригіналу.

Антонімічний переклад є лексико-граматичним прийомом, що передбачає перетворення стверджувальної конструкції на заперечну (або навпаки) із одночасною заміною одного з слів оригіналу на його антонім у мові перекладу (Богайчук, 2021: 145).

В оригінальному реченні «*I wasn't sure, but they'd barely known each other before marrying*» (Armentrout, 2020: 21) героїня висловлює сумнів щодо того, чи ці двоє людей знали одне одного до шлюбу. В українському перекладі пропонується таке речення: «*Я не була в цьому певна, та до одруження вони практично не знали одне одного*» (Арментраут, 2022: 15), за якого сумнів зберігається, проте сама думка подана більш чітко та виразно. Використана конструкція «*не знали*» містить елемент антонімічного перекладу, що дозволяє підкреслити відсутність емоційного зв'язку між персонажами до шлюбу. Завдяки цьому трансформація робить переклад більш переконливим, підсилює драматичний ефект сцени та точніше відтворює напруженість у стосунках героїв.

Під час перекладу художніх творів з англійської на українську перекладач часто використовує трансформації для збереження смислової точності, стилістичної відповідності та природності мови. Однією з таких є **опущення**, яке широко застосоване в українському перекладі роману Дженніфер Л. Арментраут «Із крові й попелу» Марією Пухлій. Це дозволяє зробити висловлення лаконічнішим без втрати змісту. Наприклад, в англійському реченні «*Dumbly, I wondered how someone could get the cane through the Duke's chest*» (Armentrout, 2020: 297) підмет *I* вказує на дію виконавця, тоді як у перекладі «*Я дурнувато замислилась, як можна було проштрикнути герцогові груди цією тростиною*» (Арментраут, 2022: 371). Дія другого підмета подана безособово. Таке опущення підмета робить конструкцію природною для української мови та зберігає емоційний стан персонажа.

Комбіновані трансформації передбачають одночасне застосування двох або більше перекладацьких прийомів, таких як опущення, моду-

ляція, додавання чи смисловий розвиток. У перекладі роману Дженніфер Л. Арментраут «Із крові й попелу» Марія Пухлій активно застосовує такі комбіновані трансформації для точного відтворення емоційної напруги, образності та авторського стилю.

Наприклад, в англійському реченні «*The soft contact sent a wave of awareness through me*» (Armentrout, 2020: 43) оригінал використовує метафору «*хвиля усвідомлення*», яка передає глибоке інтуїтивне чи тілесне відчуття героїні. В українському перекладі «*Від цього м'якого дотику я напружилася*» (Арментраут, 2022: 45) одночасно застосовані дві трансформації: модуляція та додавання. Метафору замінено на конкретну тілесну реакцію «*я напружилася*», що переносить акцент з абстрактного переживання на фізичне відчуття, більш зрозуміле українському читачеві. Крім того, введено підмет «*я*», якого немає в оригіналі, що підсилює персоніфікацію та робить реакцію персонажа більш виразною. Завдяки такому підходу переклад передає емоційну напругу сцени, зберігаючи її силу, але подає її у більш конкретній та адаптованій формі, відповідно до норм української мови.

Кількісне співвідношення лексичних трансформацій у аналізованому творі проілюстроване у Таблиці 1.

Таблиця 1

Номер	Трансформація	Кількість	Відсотки
1	Конкретизація	52	31,1%
2	Додавання	38	22,8%
3	Смисловий розвиток	25	15,0%
4	Компенсація	20	12,0%
5	Антонімічний переклад	16	9,6%
6	Опущення	13	7,8%
7	Комбіновані	4	2,4%
	Разом	168	100%

Кількісний аналіз лексичних трансформацій у перекладі художнього твору з англійської на українську вказує, що найчастіше застосовується конкретизація, 52 випадки або 31,1% від загальної кількості трансформацій. Це свідчить про її ключову

роль у деталізації узагальнених понять та введенні конкретних елементів, що сприяє точній і зрозумілій передачі змісту для українського читача. На другому місці за частотою використання перебуває додавання (22,8%), яке допомагає компенсувати інформаційні втрати та глибше розкривати контекст. Смисловий розвиток (15%) демонструє творчий підхід перекладача до уточнення або розширення висловлювань автора, тоді як компенсація (12%) забезпечує збереження емоційної чи стилістичної функції оригіналу. Менш поширені антонімічний переклад (9,6%) та опущення (7,8%), що відображає прагнення до лаконічності та адаптації тексту під мовні норми цільової аудиторії. Комбіновані трансформації (2,4%) поєднують кілька прийомів одночасно і застосовуються для максимальної точності, стилістичної адекватності та природності викладу. Загалом аналіз свідчить, що ефективна передача художнього тексту потребує використання різноманітних лексичних трансформацій, які забезпечують цілісність, точність і виразність перекладу.

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна стверджувати, що перекладацькі трансформації є важливим інструментом для забезпечення адекватності, природності та художньої виразності перекладу. Вони дозволяють адаптувати зміст, стиль і емоційне забарвлення оригінального тексту до норм мови перекладу, подолати структурні та семантичні відмінності між мовами, а також створювати більш зрозумілу і логічно впорядковану композицію тексту. Лексичні трансформації сприяють деталізації змісту, підкресленню нюансів авторського стилю та емоційних станів персонажів. Загалом результати дослідження свідчать, що ефективний переклад художнього твору потребує комплексного використання різноманітних трансформацій, які забезпечують точність, цілісність і виразність тексту, зберігаючи при цьому індивідуальний стиль автора та культурні особливості оригіналу.

Перспективним напрямом подальших досліджень може бути аналіз взаємозв'язку різних граматичних та лексичних трансформацій у тексті та їх вплив на художню виразність українського перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богайчук О. С. Лексичні трансформації в перекладі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Київ. 2021. Вип. С. 143–146.
2. Болдирева А. Є. Смисловий розвиток при перекладі. Записки з романо-германської філології. 2019. Т. 2(43). С. 93–102. URL: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/389728bb-9f04-4901-b79e-83e63e544291/content>
3. Глушаниця Н., Білоус Н., Войтович О. Перекладацькі трансформації як спосіб адекватного перекладу текстів військової тематики. Актуальні питання у сучасній науці. 2023. Т. 12(18). С. 836–848.
4. Гордієнко Н. М. Типологія компенсації як засобу перекладацьких трансформацій. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2017. Вип. 30 (2). С. 83-85. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_30\(2\)_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_30(2)_26).

5. Задорожна А. Перекладацькі трансформації як засіб досягнення еквівалентності перекладу. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Т. 2(27). С. 57–63.
6. Запущляк І. М., Табаран Д. О. Лексичні трансформації у романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок». Закарпатські філологічні студії. 2024. Т. 34(2). С. 95–100. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/34/part_2/18.pdf
7. Калініченко Т. М. Перекладацькі трансформації як різновид експлікації у текстах перекладів. Мовна освіта фахівця: сучасні виклики та тенденції: Матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (22 лютого 2024 р.). Харків. 2024. С. 84–87.
8. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця. 2004. 560 с.
9. Лобанова В. В. Конкретизація та генералізація в палітрі перекладацьких трансформацій. Англістика та американистика. 2020. Випуск 17. С. 80–85
10. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови). Київ. 2006. 157 с.
11. Прищенко К. В. Роль перекладацьких трансформацій у процесі перекладу художнього тексту. Журнал науковий огляд. 2020. Т. 8(71). С. 64–75.
12. Ставчук Н. В. Аналіз трансформацій у перекладі мовних одиниць і конструкцій із емоційно-експресивним забарвленням (на матеріалі творів Рея Бредбері). Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. Т. 32(71). С. 291–295.
13. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія: Філологічні науки. 2013. Т. 1. С. 164–168.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Арментраут Дж. Л. З крові та попелу. Книга 1 серії «З крові та попелу». Київ : BookChef, 2022. 608 с.
2. Armentrout J. L. *From Blood and Ash : a Blood and Ash Novel*. 2020. 486 p.

REFERENCES

1. Bohaichuk O. S. (2021) Leksychni transformatsii v perekladi. [Lexical transformations in translation] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia. Vyp. 143–146. [in Ukrainian].
2. Boldyreva A. Ye. (2019) Smyslovyi rozvytok pry perekladi. [Semantic development in translation] Zapysky z romanohermanskoï filolohii. T. 2(43). 93–102. URL: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/389728bb-9f04-4901-b79e-83e63e544291/content> [in Ukrainian].
3. Hlushanytsia N., Bilous N., Voitovych O. (2023) Perekladatski transformatsii yak sposib adekvatnoho perekladu tekstiv viiskovoï tematyky. [Translation transformations as a means of achieving adequate translation of military texts] Aktualni pytannia u suchasniï nautsi. T. 12(18). 836–848. [in Ukrainian].
4. Hordiienko N. M. (2017) Typolohiia kompensatsii yak zasobu perekladatskykh transformatsii. [Typology of compensation as a means of translation transformations] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia. Vyp. 30(2). 83–85. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_30\(2\)_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_30(2)_26) [in Ukrainian].
5. Zadorozhna A. (2020) Perekladatski transformatsii yak zasib dosiahnennia ekvivalentnosti perekladu. [Translation transformations as a means of achieving translation equivalence] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. T. 2(27). 57–63. [in Ukrainian].
6. Zapukhliak I. M., Tabaran D. O. (2024) Leksychni transformatsii u romani Markusa Zuzaka «Kradiika knyzhok». [Lexical transformations in the novel The Book Thief by Markus Zusak] Zakarpatski filolohichni studii. T. 34(2). 95–100. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/34/part_2/18.pdf [in Ukrainian].
7. Kalinichenko T. M. (2024) Perekladatski transformatsii yak riznovyd eksplikatsii u tekstakh perekladiv. [Translation transformations as a type of explication in translated texts] Movna osvita fakhivtsia: suchasni vyklyky ta tendentsii: Materialy VI Vseukrainskoi nauково-praktychnoi konferentsii (22 liutoho 2024 r.). Kharkiv. 84–87. [in Ukrainian].
8. Karaban V. I. (2004) Pereklad anhliiskoi naukovoï i tekhnichnoi literatury. Hramatychni trudnoshchi, leksychni, terminolohichni ta zhanrovo-stylistychni problemy. [Translation of English scientific and technical literature: grammatical difficulties, lexical, terminological and genre-stylistic issues] Vinnytsia. 560 s. [in Ukrainian].
9. Lobanova V. V. (2020) Konkretyzatsiia ta heneralizatsiia v palitri perekladatskykh transformatsii. [Concretization and generalization in the spectrum of translation transformations] Anhlistyka ta amerykanistyka. Vypusk 17. 80–85. [in Ukrainian].
10. Maksimov S. Ye. (2006) Praktychnyi kurs perekladu (anhliiska ta ukrainska movy). [Practical course of translation (English and Ukrainian)] Kyiv. 157 s. [in Ukrainian].
11. Prishchenko K. V. (2020) Rol perekladatskykh transformatsii u protsesi perekladu khudozhnogo tekstu. [The role of translation transformations in the process of literary text translation] Zhurnal naukovyi ohliad. T. 8(71). 64–75. [in Ukrainian].
12. Stavchuk N. V. (2021) Analiz transformatsii u perekladi movnykh odynyts i konstruktii iz emotsiino-ekspresyvnym zabarvleniam (na materialy tvoriv Reia Bredberi). [Analysis of transformations in the translation of linguistic units and constructions with emotional and expressive colouring (based on the works of Ray Bradbury)] Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka. T. 32(71). 291–295. [in Ukrainian].
13. Shemuda M. H. (2013) Khudozhnii pereklad yak vazhlyvyi chynnyk mizhkulturnoi komunikatsii. [Literary translation as an important factor of intercultural communication] Naukovyi zapysky NDU im. M. Hoholia. Seriya: Filolohichni nauky. T. 1. 164–168. [in Ukrainian].

SOURCES OF ILLUSTRATIVE MATERIAL

1. Armentraut Dzh. L. (2022) Z krovi ta popelu. Knyha 1 serii «Z krovi ta popelu». [From Blood and Ash. Book 1 of the From Blood and Ash series] Kyiv: BookChef. 608 s. [in Ukrainian].
2. Armentraut J. L.(2020) From Blood and Ash : a Blood and Ash Novel. 486 p.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Оксана ЗІНЧЕНКО,

orcid.org/0009-0000-0029-5628

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри германської філології

Київського національного лінгвістичного університету

(Київ, Україна) *oksana.zinchenko@knl.u.edu.ua*

ЕКВІВАЛЕНТНІСТЬ ТА АДЕКВАТНІСТЬ У ПЕРЕКЛАДІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ: КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНИЙ ПІДХІД

У статті визначено сутність понять «еквівалентність перекладу», «адекватність перекладу», «когнітивно-дискурсивний підхід». Окреслено особливості перекладу з німецької мови. Встановлено, що адекватність та еквівалентність перекладу є базовими аспектами, які впливають на коректне сприйняття поданої інформації у перекладі. Зазначено, що когнітивно-дискурсивний підхід у перекладі враховує ментальні процеси, відповідальні за розуміння перекладу, забезпечує усвідомлення інформації та розглядає переклад у контексті конкретної комунікативної ситуації.

Визначено, що переклад німецької художньої прози ґрунтується на використанні комплексу засобів і функціональних елементів, які забезпечують передачу ситуативно зумовленого результату. Розглянуто фактори впливу на комунікативно-мовленнєву ситуацію, що визначає специфіку перекладу. Водночас зауважено, що переклад німецької художньої прози не завжди може повністю відповідати змісту оригіналу, що зумовлено культурними, географічними та соціальними аспектами, які визначають особливості розвитку й функціонування одного й того самого явища в різних культурних просторах.

Проаналізовано дотримання принципів еквівалентності та адекватності у роботах сучасних перекладачів в аспекті перекладу сучасної німецькомовної художньої прози. Обґрунтовано вибір перекладача щодо застосування певних засобів та можливостей їх адаптації до вітчизняних реалій. Визначено співвідношення мети-завдання та мети-результату. Встановлено, що перекладач формує інформаційний зв'язок із читачем і надає йому інформацію, яка найбільшою мірою відповідає його інтерпретації світу.

Визначено можливості забезпечення еквівалентності та адекватності у перекладі сучасної німецькомовної художньої прози в межах когнітивно-дискурсивного підходу. Розроблено рекомендації щодо підвищення якості перекладу та дотримання принципів еквівалентності й адекватності у процесі перекладу текстів.

Ключові слова: адекватність перекладу, еквівалентність перекладу, когнітивно-дискурсивний підхід, контекст, німецька художня проза, переклад.

Oksana ZINCHENKO,

orcid.org/0009-0000-0029-5628

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Germanic Philology

Kyiv National Linguistic University

(Kyiv, Ukraine) *oksana.zinchenko@knl.u.edu.ua*

EQUIVALENCE AND ADEQUACY IN THE TRANSLATION OF MODERN GERMAN-LANGUAGE ARTISTIC PROSE: COGNITIVE-DISCURSIVE APPROACH

The article defines the essence of the concepts of «translation equivalence», «translation adequacy», «cognitive-discursive approach». The features of translation from German are described. It is established that the adequacy and equivalence of translation are the basic aspects that influence the correct perception of the information provided in the translation. It is noted that the cognitive-discursive approach to translation takes into account those brain processes that are responsible for understanding the translation, establishes the processes of awareness of information, and considers the translation in the context of a specific situation.

It is determined that the translation of German artistic prose is based on the use of a number of means and functional elements that are responsible for the transmission of a situationally determined result. The factors influencing the communicative-linguistic situation that determines the specificity of translation are considered. At the same time, it is noted that the translation of German fiction may not always correspond to the exact content of the original, which is influenced by cultural, geographical, and social aspects that determine the peculiarities of the development and functioning of the same phenomenon in different cultural spaces.

The observance of equivalence and adequacy in the works of modern translators in the aspect of the translation of modern German-language fiction is analyzed. The translator's choice of a certain means and the feasibility of its adaptation to domestic realities are justified. The comparison of the goal-task and goal-result is determined. It is established that the translator develops an information connection with the reader and provides him with the information that most corresponds to his vision of the world.

The possibilities of ensuring equivalence and adequacy in the translation of modern German-language fiction in the dimension of the cognitive-discursive approach are determined. Recommendations have been developed to improve the quality of translation and to adhere to equivalent and adequate approaches in the translation of texts.

Key words: adequacy of translation, cognitive-discursive approach, context, equivalence of translation, German fiction, translation.

Постановка проблеми. Проблема якості перекладу є однією з центральних у сучасному перекладознавстві. Це зумовлено тим, що переклад набуває дедалі більшої значущості у житті людини, оскільки глобалізація та розширення культурної інтеграції сприяють зростанню зацікавленості суспільства в пізнанні ідентичності, культурного різноманіття та менталітету інших народів. Розвиток літератури також впливає на формування нових підходів до перекладу художньої прози та зростання вимог до його якості. На сучасному етапі переклад художньої прози вимагає від перекладача максимального співвідношення між смисловими, стилістичними, структурними аспектами оригіналу та перекладу (Синегуб, 2018: 126). Відповідно, важливим аспектом дослідження є питання еквівалентності та адекватності у перекладі сучасної німецькомовної художньої прози у вимірі когнітивно-дискурсивного підходу.

Аналіз досліджень. Питання еквівалентності та адекватності перекладу висвітлено у працях вітчизняних дослідників О. Гурко, Н. Рябоконь, В. Стукаленка, В. Яблочнікової. Проблематику перекладу сучасної німецькомовної художньої прози розкрито у працях С. Меркулової, Л. Радецької, Л. Сажко. Дослідники наголошують на тому, що сучасний переклад має ґрунтуватися на врахуванні культурно маркованих елементів, які слугують показником якості перекладу та водночас засвідчують коректність його інтерпретації.

Мета статті – здійснити теоретичний та практичний аналіз еквівалентності та адекватності у перекладі сучасної німецькомовної художньої прози в аспекті когнітивно-дискурсивного підходу.

Виклад основного матеріалу. Основними поняттями сучасного перекладознавства є «адекватність» та «еквівалентність». Адекватність перекладу прийнято визначати як рівень адаптації цільового тексту до мети-завдання, комунікативної ситуації, очікувань читачів, а також можливості сприйняття перекладеного тексту різними цільовими аудиторіями (Рябоконь, Стукаленко, 2020: 97). Це поняття ґрунтується на праг-

матичних аспектах перекладу та безпосередньо пов'язане з процесом перекладу, оскільки передбачає вибір оптимальної стратегії перекладу та визначення відповідної моделі його здійснення. В основі адекватності перекладу лежить спосіб відтворення тексту, а також урахування змістових особливостей оригіналу.

Адекватність функціонує на рівні культури, оскільки передбачає здатність перекладача оцінити, чи буде певний компонент перекладу правильно відповідно до контексту сприйнятий читачем. Переклад має відповідати віковим особливостям, інтересам, культурі та менталітету цільової аудиторії, а також рівню її знань. Важливим є врахування історичних і культурних явищ та подій, які є близькими для читача, проте можуть залишатися незрозумілими під час сприйняття перекладу без належної адаптації (Синегуб, 2018: 20).

Адекватний переклад не завжди є дослівним, проте має передавати те саме смислове навантаження, що й оригінал. Перекладач має добирати такі відповідники, які забезпечують відтворення атмосфери оригінального тексту та авторського задуму. Необхідним є врахування культурних стереотипів, що сприяє забезпеченню зрозумілості тексту для конкретної цільової аудиторії.

Адекватність перекладу не допускає перекручувань. Водночас під час перекладу має бути збережено естетичну, експресивну, семантичну та емоційно-оцінну функції інформації. Адекватність має оціночний характер, проте водночас часто набуває нормативного аспекту (Яблочнікова, 2019: 178).

Відповідність перекладу оригіналу у структурному та стилістичному аспектах тексту визначає сутність еквівалентності (Гурко, 2022: 198). Вона забезпечує відповідність семантичної та функціональної складових оригіналу і дає змогу досягти мети-результату. Залежно від комунікативної ситуації, контексту оригіналу, можливості адаптації перекладу та наявності культурно маркованої лексики, можна говорити про часткову або повну еквівалентність. В основі цього поняття лежить те, що саме підлягає перекладу.

Перекладач повинен забезпечити достатній рівень адекватності та еквівалентності. При цьому важливим є те, що еквівалентність перекладу функціонує на рівні значень окремих слів та речень, а також можливості співставити структуру перекладу та оригіналу (Синегуб, 2018: 29).

На адекватність та еквівалентність перекладу впливають наступні чинники, представлені у Таблиці 1.

Таблиця 1

Чинники впливу на адекватність та еквівалентність перекладу

Чинник	Сутність чинника
Прагматика	Адаптованість тексту до цільової аудиторії та врахування мети-завдання перекладу
Компетентність перекладача	Здатність перекладача зберегти зміст та форму тексту у перекладі
Мовні розбіжності	Наявність структурних, лексичних, семантичних відмінностей у мові-оригіналі та мові-перекладі
Культурні особливості	Наявність культурно-специфічних понять, які здатні впливати на сприйняття матеріалу; культурні маркери
Жанрово-стилістичні аспекти	Наявність відмінних підходів у збереженні лексики та термінології різних жанрів та стилів матеріалу

Джерело: розроблено автором.

Особлива увага зосереджується на культурних особливостях, що знаходять вияв у перекладі художньої прози. Здійснення точного перекладу може призводити до недостатньо повного сприйняття тексту в перекладі, оскільки культура країни оригіналу може містити національні, історичні та ідентифікаційні аспекти й явища, які не є притаманними культурному досвіду цільової аудиторії. Тому важливим є здійснення адаптації текстів до тих культурних явищ, які є зрозумілими та прийнятними для іншомовного реципієнта. Прикладом є переклад німецькомовної художньої прози, у якій наявні культурні маркери, що можуть бути незрозумілими для українського читача (Сажко, Радецька, Меркулова, 2026: 15).

Сучасна німецька художня проза характеризується розвитком жанрів травелогу, психологічної прози, соціальних та історичних романів, фантастики. Ключовими темами творів є дослідження гострих соціальних тем, національна ідентичність, історична пам'ять, міграція, зміна людиною стилю життя. Відомими авторами є Ю. Шаланські, Й. Штінер, К. Функе. У своєму доробку вони та інші німецькі автори використовують фразеоло-

гію, що надає текстам експресивності, емоційності, певного контексту. Таким чином, забезпечується активна комунікація із читачем та занурення його в атмосферу твору (Гвоздяк, 2025: 87).

У німецькомовній художній прозі можна спостерігати авторські коментарі, які сприяють розкриттю змісту змодельованої ситуації та допомагають читачеві зрозуміти перебіг подій. Такі ремарки стосуються переважно історичних і культурних подій, специфічної тематики, професійної термінології та економічних явищ. Коментарі можуть мати оціночний характер, у межах якого автор висловлює власне ставлення до персонажів чи окремих подій. Також вони можуть виявляти комунікативну взаємодію з читачем, зокрема у формі запитань, що слугують зверненням до нього та спонукають до осмислення описаної ситуації.

Отже, сучасна німецькомовна художня проза зорієнтована на взаємодію автора і читача, у якій вони постають як пасивні спостерігачі та водночас активні учасники.

Оскільки німецькомовна художня проза активно перекладається українськими видавництвами, постає питання забезпечення адекватності та еквівалентності перекладу. В українських перекладах можна виокремити такі способи забезпечення адекватності та еквівалентності.

Прикладом є переклад В. Марченкової, В. Муратової, О. Пономаріва, які вираз «*Manuskripte brennen nicht*» передають як «Архіви не горять» (Муратова, Марченкова, 2015: 123; Пономарів, 2000: 26). У даному випадку застосовано часткову зміну семантики, що дає змогу точніше передати контекст. Автори могли б використати буквальный переклад, який відповідав би оригіналу, проте здійснена трансформація забезпечує контекстуальну відповідність і відображає ідею збереження пам'яті. Використання лексеми «рукопис» могло б ускладнити сприйняття авторського задуму.

Вираз «*Nackt unter Wölfen*» у перекладі М. Гавриша передано як «Дурний пес» (Гавриш, 2011: 62) із застосуванням засобу створення оказіонального значення. Замість буквального варіанта «Голий серед вовків» використано інше значення, пов'язане зі сприйняттям культурних маркерів українською аудиторією. Використання такого перекладу та відповідного способу дозволило підкреслити вразливість героя, його нещасний стан і ошуканість, що, своєю чергою, актуалізує образ покинутої тварини, змушеної самотійно шукати прихисток.

Доцільним є здійснення аналізу перекладів Н. Сняданко, яка переклала твори Г. Мюллер – німецької письменниці, що працює у жанрі жіно-

чого любовного роману. Н. Сняданко переважно використовує засоби граматичної трансформації, що сприяє збереженню адекватності та забезпеченню еквівалентності перекладу. Прикладом є такий переклад: «*Vor allem ihre schweren Augen, leblos wie die Holzkugeln auf ihrem Abakus, den sie kaum benutzte*» (Müller, 2009: 83) – «*І насамперед її важкі очі, у яких було не більше жвавості, ніж у дерев'яній дошці для різання хліба, якою вона майже не користувалася*» (Мюллер, 2011: 76). У цьому випадку «*рахівниця*» передана як «*дошка для нарізання хліба*». Такий вибір зумовлений культурними відмінностями та особливостями сприйняття, що забезпечує коректне розуміння інформації читачем. Водночас зміст не порушено, оскільки стає зрозуміло, що героїня має тяжку долю та не вбачає сенсу у своєму подальшому існуванні.

За допомогою використання евфемізмів перекладачці вдалося відтворити зміст оригіналу: «*Gestohlen haben wir vor, während und nach der Arbeit, nur nicht beim Betteln, das wir Hausieren nannten*» – «*Ми крали до, під час і після роботи, але не під час старцювання, яке ми називали тандитництвом*» (Осовська, Черноіван, 2020: 187). У цьому випадку Н. Сняданко застосувала лексику, зрозумілу українському реципієнтові, з урахуванням соціальних, економічних та історичних відмінностей між культурами.

Отже, основними засобами забезпечення адекватності та еквівалентності в українських перекладах є використання евфемізмів, граматичних трансформацій, часткової семантичної модифікації та зміни okazionalного значення. Саме їх застосування дає змогу досягти відповідності між комунікативною метою оригіналу та результатом перекладу. Водночас використання цих підходів зумовлене низкою труднощів адаптації німецькомовного тексту до українського.

Зокрема, у німецькій мові широко представлені складні композити, які не завжди піддаються адекватному членуванню та відтворенню засобами української мови. Крім того, німецька й українська мови демонструють розбіжності в категоріях роду та іменниковій системі загалом. Особливу складність становить переклад модальних часток, оскільки їм часто бракує прямих відповідників в українській мові, особливо щодо передачі емоційно-прагматичних відтінків. Також значна кількість німецьких лексем є контекстуально зумовленими, що ускладнює вибір адекватного відповідника та його зрозуміле відтворення для різних груп цільової аудиторії.

Структура речення в німецькій мові характеризується фіксованішим порядком слів, зокрема тен-

денцією до розміщення дієслова в кінцевій позиції в підрядних конструкціях, тоді як в українській мові порядок слів є відносно вільним. У зв'язку з цим повне відтворення синтаксичної організації оригіналу без її трансформації є неможливим, оскільки це може ускладнити сприйняття тексту українським реципієнтом. Окрім структурних відмінностей, наявні також стилістичні розбіжності. Манера комунікації, специфіка вираження ввічливості чи обурення в німецькій культурі не завжди відповідають українським мовно-культурним нормам, що зумовлює необхідність добору такої лексики й мовних засобів, які будуть зрозумілими та природними для українського читача.

Для здійснення еквівалентного та адекватного перекладу німецькомовної художньої прози українською мовою доцільно враховувати когнітивно-дискурсивні аспекти сприйняття тексту. Когнітивно-дискурсивний підхід у перекладі розглядається як ментально-комунікативний процес, що ґрунтується на інтерпретації концептів оригіналу з урахуванням когнітивної картини світу реципієнта (Голубенко, 2022: 252). У процесі перекладу беруться до уваги особливості когнітивної обробки інформації, зокрема механізми сприйняття та інтерпретації тексту читачем, а також роль різних рівнів свідомості у формуванні розуміння змісту. Спираючись на цей підхід, перекладач обирає таку стратегію, яка забезпечує відтворення комунікативної мети оригіналу та подання матеріалу з урахуванням соціокультурного контексту. Водночас враховуються контекстуальні параметри, жанрово-стильові особливості тексту, а також потенційні асоціативні реакції реципієнта під час його сприйняття. Такий підхід передбачає активізацію глибинних когнітивних процесів, що сприяють адекватному розумінню авторського задуму та відтворенню художньої атмосфери твору.

З урахуванням вищевикладеного та можливостей застосування когнітивно-дискурсивного підходу можна запропонувати такі рекомендації щодо збереження адекватності та еквівалентності перекладу німецькомовної художньої прози українською мовою: використання засобів передачі модальності, застосування граматичних трансформацій, урахування соціокультурного контексту, адаптація тексту до цільової аудиторії, а також трансформація економічних реалій.

Висновки. Підсумовуючи викладене, варто зазначити, що забезпечення еквівалентності та адекватності перекладу сучасної німецькомовної художньої прози в межах когнітивно-дискурсивного підходу постає як складна багатовимірна проблема, що потребує подальшого ґрунтовного

дослідження. Ефективність перекладацької діяльності значною мірою залежить від урахування комплексу когнітивних, дискурсивних та соціокультурних чинників, які впливають на сприйняття й інтерпретацію тексту реципієнтом. Інтеграція цих аспектів дає змогу перекладачеві не лише адекватно відтворити зміст оригіналу, а й передати його прагматичний потенціал і художню своєрідність. Перспективи подальших досліджень убачаються у поглибленому вивченні когнітив-

них механізмів інтерпретації художнього тексту в перекладі, розширенні аналізу перекладацьких стратегій у різних жанрах німецькомовної літератури, а також у зіставному дослідженні мовнокультурних особливостей, що впливають на процес перекодування змісту. Окремої уваги потребує розробка практичних рекомендацій для перекладачів щодо застосування когнітивно-дискурсивного підходу з урахуванням специфіки цільової аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гавриш М. Лексико-граматичні трансформації базових фразеологізмів в актах їх контамінації (спроба формальної класифікації). Наукові записки. Серія : Філологічні науки (мовознавство). Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. Вип. 95(2). С. 61–64.
2. Гвоздяк О. Еволюція німецької фразеології: від класичної літератури до сучасних медіа. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2025. Вип. 2. С. 86-92.
3. Голубенко Н. Когнітивно-дискурсивні особливості функціонування лексичних засобів вираження модальності в інтерсеміотичному перекладі. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 51. С. 250-254.
4. Гурко О. Перекладацька еквівалентність та її роль у контексті перекладу на заняттях з англійської мови. Закарпатські філологічні студії. 2022. Вип. 18. С. 196-200.
5. Муратова В., Марченкова І. Переклад функціональних стилів. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. 152 с.
6. Мюллер Г. Гойдалка дихання: роман. Пер. з нім. Н. Сняданко. Харків: Фоліо, 2011. 286 с.
7. Осовська І., Черноіван П. Особливості німецько-українського перекладу жіночої прози (на матеріалі перекладу роману Гerti Мюллер “Гойдалка кохання” Наталії Сняданко). Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 31. С. 184-190.
8. Пономарів О. Стилїстика сучасної української мови: Підручник. 3-тє вид., перероб. і доповн. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2000. 248 с.
9. Рябоконь Н., Стукаленко В. Поняття еквівалентності, адекватності та повноцінності в перекладі. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2020. №3. С. 96-103.
10. Сажко Л, Радецька С., Меркулова С. Культурно марковані елементи в перекладі постмодерної прози на українську мову. Теорія і методика навчання. 2026. Вип. 1. С. 1-19.
11. Синегуб С. Теорія та практика перекладу з німецької мови. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2018. 272 с.
12. Яблочнікова В. Перекладацька адекватність та еквівалентність. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2019. № 38. С. 177-179.
13. Müller H. Atemschaukel. Köln: Roman Carl Hanser Verlag, 2009. 299 S.

REFERENCES

1. Havrysh M. (2011). Leksyko-hramatychni transformatsii bazovykh frazeolohizmiv v aktakh yikh kontaminatsii (sproma formalnoi klasyfikatsii) [Lexico-grammatical transformations of basic phraseologisms in acts of their contamination (an attempt at formal classification)]. Naukovi zapysky. Serii : Filolohichni nauky (movoznavstvo). Kirovohrad: RVV KDPU im. V. Vynnychenka. 95(2). 61–64 [in Ukrainian].
2. Hvozdiak O. (2025). Evoliutsiia nimetskoi frazeolohii: vid klasychnoi literatury do suchasnykh media [Evolution of German phraseology: from classical literature to modern media]. Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka. 2. 86-92 [in Ukrainian].
3. Holubenko N. (2022). Kohnityvno-dyskursyvnii osoblyvosti funktsionuvannia leksychnykh zasobiv vyrazhennia modalnosti v intersemiotychnomu perekladі [Cognitive-discursive features of the functioning of lexical means of expressing modality in intersemiotic translation]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 51. 250-254 [in Ukrainian].
4. Hurko O. (2022). Perekladatska ekvivalentnist ta yii rol u konteksti perekladu na zaniattiakh z anhliiskoi movy [Translation equivalence and its role in the context of translation in English language classes]. Zakarpatski filolohichni studii. 18. 196-200 [in Ukrainian].
5. Muratova V., Marchenkova I. (2015). Pereklad funktsionalnykh styliv [Translation of functional styles]. Mykolaiv: Vyd-vo ChDU im. Petra Mohyly. 152 [in Ukrainian].
6. Miuller H. (2011). Hoidalka dykhannia: roman. Per. z nim. N. Sniadanko [Swing of Breath: a novel. Transl. from German by N. Snyadanko] Kharkiv: Folio. 286 [in Ukrainian].
7. Osovska I., Chernoi van P. (2020). Osoblyvosti nimetsko-ukrainskoho perekladu zhinochoi prozy (na materialii perekladu romanu Herty Miuller “Hoidalka kokhannia” Natalii Sniadanko) [Peculiarities of German-Ukrainian translation of women's prose (based on the translation of Herta Muller's novel “Swing of Love” by Natalia Snyadanko)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 31. 184-190 [in Ukrainian].
8. Ponomariv O. (2000). Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy: Pidruchnyk. 3-tie vyd., pererob. i dopovn. [Stylistics of the Modern Ukrainian Language: Textbook. 3rd ed., revised and supplemented] Ternopil: Navchalna knyha Bohdan. 248 [in Ukrainian].

9. Riabokon N., Stukalenko V. (2020). Poniattia ekvivalentnosti, adekvatnosti ta povnotsinnosti v perekladi [The Concept of Equivalence, Adequacy and Full-Featuredness in Translation]. Visnyk LNU imeni Tarasa. Shevchenka. 3. 96-103 [in Ukrainian].
10. Sazhko L., Radetska S., Merkulova S. (2026). Kulturno markovani elementy v perekladi postmodernoï prozy na ukrainsku movu [Culturally Marked Elements in the Translation of Postmodern Prose into Ukrainian]. Teoriia i metodyka navchannia. 1. 1-19 [in Ukrainian].
11. Syniehub S. (2018). Teoriia ta praktyka perekladu z nimetskoï movy [Theory and practice of translation from German]. Kyiv: Vyd. tsentr KNLU. 272 [in Ukrainian].
12. Iablochnikova V. (2019). Perekladatska adekvatnist ta ekvivalentnist [Translation adequacy and equivalence]. Naukovi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia. 38. 177-179 [in Ukrainian].
13. Müller H. (2009). Atemschaukel [The Hunger Angel]. Köln: Roman Carl Hanser Verlag. 299 [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Еліна АНАНЬЯН,

orcid.org/0000-0002-2903-4189

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри германської та слов'янської філології

Донбаського державного педагогічного університету

(Слов'янськ, Донецька область, Україна) elina_ananyan@ukr.net

АКАДЕМІЧНЕ ПИСЬМО ІНОЗЕМНОЮ МОВОЮ ТА ЙОГО РОЛЬ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ МОВНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

У статті досліджується феномен академічного письма як стратегічно важливого складника професійної підготовки майбутніх фахівців мовного профілю в умовах інтернаціоналізації вищої освіти. Автор обґрунтовує перехід від репродуктивної моделі навчання письму до когнітивно-дискурсного підходу, що передбачає глибоке засвоєння соціокультурних норм наукової комунікації. Особливу увагу приділено концептуальним засадам жанрового аналізу та теорії «дискурсних спільнот», які дозволяють студентам не лише опанувати лінгвістичні структури, а й інтегруватися у глобальне дослідницьке середовище через розуміння риторичних стратегій і очікувань цільової аудиторії.

У межах наукового пошуку систематизовано функціональні групи метадискурсних маркерів, що забезпечують логічну організацію тексту та репрезентацію авторської позиції. Доведено, що формування академічної грамотності потребує впровадження інноваційного інструментарію, зокрема методу моделювання жанру (Genre Modeling), технології «Scaffolding» та навчання на основі корпусних даних (Data-Driven Learning). Автор розкриває методіку деконструкції автентичних зразків наукових праць, що сприяє розвитку варіативності термінологічного апарату та подоланню культурно-риторичного розриву в іномовному письмі. У статті визначено роль штучного інтелекту як засобу стилістичної адаптації та цифрового редагування. Підкреслено необхідність виховання цифрової академічної етики та металінгвістичної рефлексії у здобувачів, де технології виступають допоміжним інтелектуальним ресурсом, а не інструментом генерації готового контенту. У висновках зазначено, що комплексне застосування описаних методів забезпечує трансформацію «навчального письма» у професійну наукову взаємодію, формуючи автономність молодого дослідника та його конкурентоспроможність у міжнародному науково-інформаційному просторі.

Ключові слова: академічне письмо, жанровий підхід, метадискурсні маркери, корпусний аналіз, цифрова етика, професійна комунікація.

Elina ANANYAN,

orcid.org/0000-0002-2903-4189

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Germanic and Slavonic Philology

Donbas State Pedagogical University

(Slaviansk, Donetsk region, Ukraine) elina_ananyan@ukr.net

FOREIGN LANGUAGE ACADEMIC WRITING AND ITS ROLE IN TRAINING LINGUISTICS STUDENTS

The article explores the phenomenon of academic writing as a strategically vital component of professional training for future language specialists in the context of the internationalization of higher education. The author justifies the transition from a reproductive model of writing instruction to a cognitive-discourse approach, which involves the profound assimilation of socio-cultural norms in scientific communication. Particular attention is paid to the conceptual foundations of genre analysis and the theory of "discourse communities," which enable students not only to master linguistic structures but also to integrate into the global research environment by understanding rhetorical strategies and audience expectations. Within the scope of this scholarly inquiry, functional groups of metadiscourse markers are systematized, ensuring the logical organization of the text and the representation of the author's stance. It is demonstrated that the formation of academic literacy requires the implementation of innovative tools, specifically Genre Modeling, Scaffolding technology, and Data-Driven Learning. The author reveals the methodology of deconstructing authentic samples of scientific work, which promotes the development of terminological variability and bridges the cultural-

rhetorical gap in foreign language writing. The article defines the role of Artificial Intelligence as a means of stylistic adaptation and digital editing. The necessity of fostering digital academic ethics and metalinguistic reflection in students is emphasized, where technology serves as a supportive intellectual resource rather than a tool for generating ready-made content. The conclusions state that the integrated application of the described methods ensures the transformation of "instructional writing" into professional scientific interaction, fostering the autonomy of the young researcher and their competitiveness in the international scientific and information space.

Key words: *academic writing, genre approach, metadiscourse markers, corpus analysis, digital ethics, professional communication.*

Постановка проблеми. Академічне письмо іноземною мовою є однією з ключових компетентностей сучасного студента мовних спеціальностей. Воно не обмежується простим відтворенням тексту, а є складним когнітивно-практичним процесом, що передбачає розвиток критичного мислення, навичок джерелознавчого аналізу та здатності до структурування контенту відповідно до встановлених норм академічного дискурсу. Згідно з концепцією К. Хайланда, академічне письмо є результатом взаємодії з аудиторією, що вимагає від автора опанування специфічних для певної дисципліни способів мислення та мовних конвенцій (Hyland, 2022: 2). У контексті навчання здобувачів мовних спеціальностей важливо розуміти, що академічне письмо – це не лише трансляція ідей, а складний акт соціальної взаємодії. Оволодіння ним передбачає входження до дискурсної спільноти через вивчення її жанрових канонів. Саме розвиток риторичної свідомості дозволяють студентам створювати тексти, що відповідають очікуванням фахівців, перетворюючи "навчальне письмо" на професійну наукову комунікацію (Hyland, 2022: 2). З огляду на це, актуальність проблеми зумовлена необхідністю подолання розриву між теоретичними мовними знаннями студентів та їхньою здатністю до повноцінної участі у міжнародному науковому діалозі. Формування академічної грамотності стає не просто навчальним завданням, а стратегічним пріоритетом підготовки фахівця, здатного до конкурентоспроможної репрезентації результатів власних досліджень у глобальному професійному середовищі.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вивчення наукової та методичної літератури за темою засвідчує, що проблема навчання академічного письма іноземною мовою перебуває у центрі уваги багатьох сучасних лінгвістів та педагогів, що зумовлено процесами інтернаціоналізації вищої освіти. Підкреслимо, що теоретичне підґрунтя для розуміння природи академічного дискурсу було закладено у працях Дж. Свейлза, який розробив концепцію жанрового аналізу та визначив роль «дискурсних спільнот» (discourse communities) у науковій комунікації – соціальних груп, що згуртовані навколо спільних інтелектуальних цілей і

використовують для взаємодії специфічну систему жанрів, термінологічний апарат та спільні критерії експертності (Swales, 1990: 25-26). Його ідеї отримали продовження в працях К. Хайланда, в яких науковець акцентує увагу на соціальній взаємодії автора з читачем та використанні риторичних стратегій (metadiscourse) для створення переконливого наукового тексту (Hyland, 2019: 13). Такі дослідники як Т. Ліліс та Дж. Скотт акцентують увагу на вивченні соціокультурного аспекту академічного письма та викликів, з якими можуть стикнутися студенти при написанні текстів нерідною мовою (Lillis, Scott, 2007). На їхню думку, опанування навичок академічного письма не обмежується лише метою «засвоєння набору специфічних технічних навичок», а передбачає занурення у складну соціальну практику (academic literacies approach). У вітчизняному науковому просторі роль академічного письма у підготовці здобувачів мовних спеціальностей досліджували такі вчені, як Т. Бабенко, С. Кожушко, О. Медвідь, С. Подолкова, О. Тарнопольський, Т. Яхонтова та ін. Отже, динамічний розвиток міжнародного наукового простору та зростаючі вимоги до публікаційної активності фахівців мовного профілю актуалізують потребу в дослідженні ролі академічного письма як інтегративного компонента їхньої професійної підготовки, що й зумовило вибір теми нашої статті.

Мета статті – полягає в обґрунтуванні ролі академічного письма як базової компетентності здобувачів мовних спеціальностей та виокремленні методів, що сприяють розвитку варіативності словникового запасу та автономії студента в іншомовному науковому дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Академічне письмо іноземною мовою виконує важливу роль у формуванні професійної компетентності студентів. На думку С. Еванса, письмо є одночасно процесом і продуктом: «Студенти повинні розвивати стратегічну компетентність у організації, складанні, редагуванні та перегляді текстів» (Evans, 2014: 14). Таким чином, письмо не лише оцінює знання студента, а й сприяє розвитку його аналітичного та критичного мислення, а також навичок самоконтролю. Опанування академічного письма іноземною мовою є складним багатогранним про-

цесом, який виходить далеко за межі простої лінгвістичної грамотності. Справжня майстерність у цій сфері полягає не лише у вмінні граматично правильно будувати речення, а й у здатності відчувати риторичний контекст та відповідати жанровим запитам конкретної наукової спільноти. Це ставить перед здобувачами подвійне завдання: з одного боку, необхідно вільно оперувати складними мовними структурами, а з іншого – глибоко розуміти культурні коди та негласні правила академічного спілкування, що прийняті в міжнародному середовищі (Derewianka, 2015; Hinkel, 2013).

Важливо усвідомлювати, що письмо не є механічним відтворенням думок на папері або простою трансляцією вже відомої інформації. Навпаки, це активний когнітивний інструмент, через який реалізуються процеси критичного мислення та пізнання. У момент створення тексту автор не просто фіксує ідеї, а структурує власне знання, вибудовує нові логічні зв'язки та формує професійні сенси. Таким чином, академічне письмо постає як цілісна освітня діяльність, де мовний розвиток невід'ємно пов'язаний із розвитком аналітичних здібностей особистості.

Матеріал представлений вище засвідчує, що реалізація потенціалу академічного письма у підготовці здобувачів мовних спеціальностей вимагає розуміння цього процесу як ключового елемента високого рівня академічної грамотності, що є необхідною умовою професійної реалізації в умовах глобалізованого світу. Специфіка навчання іноземною мовою полягає у необхідності подолання «культурно-риторичного розриву». Дослідження засвідчують, що студенти часто намагаються переносити лінійні або циклічні структури рідної мови в іншомовний текст, що призводить до стилістичного дисонансу. Тому першочерговим завданням є розвиток контрастивної риторичної свідомості студентів. Процес формування цієї компетентності має базуватися на поєднанні когнітивного та жанрового підходів. З лінгвістичної точки зору, це передбачає не лише розширення словникового запасу, а й опанування функціональних метадискурсних маркерів. За ідеєю К. Хайланда ці маркери представлено двома групами: 1. *Текстуальні (інтерактивні) маркери*, які організовують текст, щоб читачеві було легко ним керувати. До цієї групи відносяться *перехідні маркери/Transitions* (показують логіку зв'язків (*in addition, however, therefore, consequently*)), *рамкові маркери/Frame markers* (позначають межі частин тексту або послідовність (*firstly, in conclusion, my purpose here is to...*)), *ендофоричні маркери/Endophoric markers* (відсилають до інших частин

цього ж тексту (*as noted in Section 2, see Figure 1*)) та *глоси/Code glosses* (пояснюють або уточнюють значення (*in other words, for example, such as*)). Друга група – *міжособистісні (інтеракційні) маркери*, які втягують читача в діалог і показують позицію автора: *хеджи «Запобіжники»/Hedges* (зменшують категоричність, залишають простір для дискусії, в академічному письмі це ознака ввічливості та наукової обережності (*might, perhaps, suggest, it seems that*)), *бустери «Підсилювачі»/Boosters* (підкреслюють впевненість автора (*clearly, obviously, it is proven that*)), *маркери відношення/Attitude markers* (виражають оцінку або емоцію автора (*unfortunately, interestingly, I agree*)), *самозгадування/Self-mentions* (використання займенників (*I, we, my, our*)), щоб показати авторську присутність) (Hyland, 2019: 48-54).

Для ефективного розвитку навичок академічного письма іноземною мовою доцільним є впроваджувати у практику підготовки майбутніх фахівців таких методів та прийомів як *метод «Моделювання жанру»/Genre Modeling*. В межах цього методу замість виконання ізольованих граматичних вправ, здобувачам пропонується робота з автентичними зразками («корпусами») наукових текстів, створених носіями мови. Через глибоку деконструкцію цих текстів студенти самостійно виявляють та експлікують типові лексико-граматичні патерни та риторичні стратегії, характерні для їхньої фахової галузі (лінгвістики, літературознавства, перекладознавства тощо). Такий підхід дозволяє опанувати не лише формальні правила мови, а й специфічну «логіку жанру», що є необхідною умовою для успішної інтеграції у професійно-науковий дискурс (Derewianka, 2015; Swales, 1990). Продемонструємо використання даного методу таким прикладом: «Аналіз риторичних кроків в анотації». Завдання полягає у тому, що студенти отримують добірку з 5 автентичних анотацій (Abstracts) або вступних частин (Introductions) наукових статей, що належать до їхньої фахової галузі, та, використовуючи кольорові маркери, вони мають виділити *актуалізацію контексту, обґрунтування наукового запиту, презентація дослідницької стратегії*. Зазначимо, що використання декількох текстів запобігає «сліпому копіюванню» одного автора. Так, наприклад, студент бачить, що різні автори розпочинають анотацію по-різному:

- Автор А використовує „*The study focuses on...*”
- Автор Б пише „*This paper examines...*”
- Автор В обирає „*The present research explores...*”

Отже, на основі виявлених кліше формується варіативність словникового запасу студента.

Також на особливу увагу заслуговує **технологія «Scaffolding»**, де процес створення тексту розбивається на етапи: від генерації ідей (brainstorming) та структурування тез до взаємного рецензування (Peer Review). Зазначимо, що останній прийом є надзвичайно дієвим, оскільки ставить студента в роль експерта-критика, розвиваючи здатність бачити текст «очима дискурсної спільноти». Така практика не лише сприяє вдосконаленню навичок редагування, а й формує критичну відстороненість, що дозволяє автору вийти за межі суб'єктивного сприйняття власного доробку та оцінити його відповідність загально прийнятим нормам академічної комунікації. Підкреслимо, що якщо моделювання/Genre Modeling це аналітична робота з текстом, то скаффолдинг/Scaffolding це динамічний процес підтримки; це не просто показ зразка, а система тимчасових опор, які викладач поступово прибирає (Derewianka, 2015; Hyland, 2019).

Продуктивним методом вважаємо також **інтеграцію корпусних інструментів/Data-Driven Learning**. Викладач має заохочувати студентів до використання таких відкритих ресурсів як COCA (Corpus of Contemporary American English) та BNC (British National Corpus). Таким чином викладач відкриває студентам величезну так звану «живу» базу даних, де зберігаються мільйони реальних речень, коллокацій, типових формулювань із книжок, газет, промов та наукових статей – замість одного маленького словника у студента є суперпошуковик, який показує, як насправді розмовляють і пишуть люди в певній професії (Hinkel, 2013; Hyland, 2022; Johns, 1991).

Надзвичайно актуальним сьогодні вектором у сучасній методиці викладання академічного письма є впровадження інструментів штучного інтелекту (AI). Для здобувачів мовних спеціальностей використання таких сервісів, як Grammarly, DeepL Write або ChatGPT, трансформується з простої перевірки граматики на складний процес цифрового редагування та стилістичної адаптації. Важливо підкреслити, що у контексті іноземної мови AI виступає як «інтелектуальний тьютор», що дозволяє студентам аналізувати варіативність синонімічних рядів, які використано ними у фрагментах текстів академічного письма, перевіряти контекстуальну влучність термінів та структурувати аргументацію за логічними схемами, властивими для мови, що вивчається. Проте, критично

важливим у цьому процесі є формування у студентів цифрової академічної етики. Викладач має навчити студента використовувати технології не для генерації готового тексту (що нівелює когнітивний розвиток), а для критичного оцінювання запропонованих алгоритмом варіантів. Саме це стимулює розвиток «металінгвістичної рефлексії», успішність якої безпосередньо залежить від цифрової культури самого педагога. Так, О. Сторонська та М. Воробель підкреслюють у своєму дослідженні, що таку культуру увиразнюють три основні аспекти: **аксіологічно-правовий**, що відображається у розумінні цінності цифрових освітніх технологій та відповідальності за дії з ними; **когнітивний**, який втілюється у знаннях про сучасні інструменти та способи їх застосування відповідно до правил безпеки й норм етичного поведіння; **діяльнісний**, що виявляється у здатності до цифрової педагогічної творчості та використання технологій з дотриманням етично-правових норм (Сторонська, Воробель, 2023: 74).

Методики та техніки представлені вище сприяють ефективному подоланню складнощів у навчанні академічного письма іноземною мовою через інтегрованість лінгвістичної, когнітивної та соціокультурної компетенцій. У такий спосіб здійснюється формування професійного та академічного світогляду студентів.

Висновки. Отже, методика навчання академічного письма іноземною мовою сьогодні характеризується модернізацією, яку бачимо у переході від фрагментарного вивчення лінгвістичних норм до цілісного формування дискурсивної спроможності майбутніх фахівців. Впровадження жанрово-орієнтованого підходу в синергії з корпусними інструментами трансформує навчальний процес із репродуктивного засвоєння правил у простір активної металінгвістичної рефлексії. Це дозволяє здобувачам не лише ідентифікувати лексико-граматичні моделі, а й свідомо оперувати риторичними стратегіями, притаманними їхній фаховій галузі. Зміна вектора оцінювання з фінального продукту на динамічний процес письма, підкріплена практикою взаємного рецензування, сприяє розвитку критичної відстороненості та професійної автономії автора. Таким чином, комплексне застосування описаних методів забезпечує формування адаптивного академічного стилю, що є фундаментальною передумовою для успішної самореалізації молодого дослідника та його повноцінної інтеграції в сучасний міжнародний науково-інформаційний простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сторонська О., Воробель М. Професійна компетентність педагога в умовах цифровізації освіти. *Молодь і ринок*. 2023. No 10 (218). С. 72–76.
2. Derewianka B. A New Grammar Companion for Teachers. Marrickville, NSW : Primary English Teaching Association Australia (PETAA), 2015. 232 p.
3. Evans S. Academic Writing: A Guide for Linguistics Students. London : Palgrave, 2014. 288 p.
4. Hinkel E. Teaching Academic ESL Writing: Practical Techniques in Vocabulary and Grammar. New York : Routledge, 2013. 376 p.
5. Hyland K. Ken Hyland's essential bookshelf: Academic writing. Cambridge : Cambridge University Press. 2022. URL : <https://www.kenhyland.org/wp-content/uploads/2022/05/Ken-Hylands-essential-bookshelf-Academic-writing.pdf> (дата звернення: 26.02.2026).
6. Hyland K. Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing. 2nd ed. London : Bloomsbury Academic, 2019. 256 p.
7. Hyland K. Second Language Writing. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. 322 p.
8. Johns T. Should you be persuaded: Two examples of data-driven learning. *ELT Journal*. 1991. Vol. 45. Is. 1. P. 1–16.
9. Lillis T., Scott M. Socially Situated Writing: Perspectives on Literacy and Academic Writing. London ; New York : Continuum, 2007. 256 p.
10. Swales J. Genre Analysis: English in Academic and Research Settings. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 260 p.

REFERENCES

1. Storonska O., Vorobel M. (2023) Profesiina kompetentnist pedahoha v umovakh tsyfrovizatsii osvity [Professional competence of a teacher in the conditions of digitalization of education]. *Molod i rynok*. No 10 (218). 72–76. [in Ukrainian].
2. Derewianka, B. (2015). A New Grammar Companion for Teachers. Marrickville, NSW : Primary English Teaching Association Australia (PETAA). 232 p.
3. Evans, S. (2014). Academic Writing: A Guide for Linguistics Students. London : Palgrave. 288 p.
4. Hinkel, E. (2013). Teaching Academic ESL Writing: Practical Techniques in Vocabulary and Grammar. New York : Routledge. 376 p.
5. Hyland, K. (2022). Ken Hyland's essential bookshelf: Academic writing. Cambridge : Cambridge University Press. 2022. Available at: <https://www.kenhyland.org/wp-content/uploads/2022/05/Ken-Hylands-essential-bookshelf-Academic-writing.pdf> (Accessed February 26, 2026).
6. Hyland, K. (2019). Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing. 2nd ed. London : Bloomsbury Academic. 256 p.
7. Hyland, K. (2019). Second Language Writing. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press. 322 p.
8. Johns, T. (1991). Should you be persuaded: Two examples of data-driven learning. *ELT Journal*. 1991. Vol. 45. Is. 1. P. 1–16.
9. Lillis T., Scott, M. (2007). Socially Situated Writing: Perspectives on Literacy and Academic Writing. London ; New York : Continuum. 256 p.
10. Swales, J. (1990). Genre Analysis: English in Academic and Research Settings. Cambridge : Cambridge University Press. 260 p.

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Володимир БЕРИНЕЦЬ,

orcid.org/0009-0004-0986-4865

аспірант, викладач кафедри рисунку

Закарпатської академії мистецтв

(Ужгород, Україна) Berynets952@proton.me

ЗАСОБИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В ДИЗАЙНІ. ВИДИ, ОСОБЛИВОСТІ, ПЕРЕВАГИ

У статті здійснено класифікацію засобів візуалізації за рівнем деталізації, технікою виконання, модальністю та функціональним призначенням. Систематизовано основні типи традиційних, цифрових і гібридних підходів, що застосовуються в дизайнерській практиці та освітньому процесі.

Констатовано, що цифрові інструменти виявляють найбільшу ефективність на завершальних етапах проєктної діяльності, коли актуалізуються завдання деталізації, забезпечення презентаційної якості, редагування та підготовки матеріалів для комунікації із замовником. Водночас на стадіях первинного пошуку та концептуалізації цифрові засоби можуть створювати когнітивні бар'єри: студенти зосереджуються на опануванні інтерфейсу та технічних налаштуваннях, що уповільнює творчий процес і ускладнює безпосереднє осмислення форми.

Окрему увагу приділено обґрунтуванню доцільності поетапного впровадження цифрових інструментів у навчальний процес. Вони розглядаються як доповнення до традиційного скетчингу для розвитку та презентації проєктних рішень, а не як повноцінна альтернатива ручним практикам. Підтверджено, що надмірна орієнтація на цифрові технології на початкових етапах навчання може стримувати розвиток просторового мислення та послаблювати емоційну залученість студентів до творчої діяльності.

На основі систематизації наукових джерел виокремлено ключові педагогічні принципи інтеграції скетчингу в освітній процес, зокрема: поступовість і системність навчання, міждисциплінарний підхід, оптимальний баланс між творчою свободою та структурованістю завдань, а також рефлексивну практику. Традиційний скетчинг визначено як методологічний базис, що забезпечує формування візуально-просторових компетентностей, тоді як цифрові інструменти розглядаються як функціональна надбудова, яка ефективно застосовується на специфічних етапах проєктування.

Ключові слова: візуалізація в дизайні, скетчинг, засоби візуалізації, традиційні та цифрові інструменти, візуальне мислення, вища освіта, педагогічні практики.

Volodymyr BERYNETS,

orcid.org/0009-0004-0986-4865

Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Drawing

Transcarpathian Academy of Arts

(Uzhhorod, Ukraine) Berynets952@proton.me

VISUALIZATION TOOLS IN DESIGN: TYPES, FEATURES, AND ADVANTAGES

The article presents a classification of visualization tools in design according to the level of detail, execution technique, modality, and functional purpose. The main types of traditional, digital, and hybrid approaches used in both design practice and the educational process have been systematized.

It is established that digital tools demonstrate the highest efficiency at the final stages of project activities, when the tasks of detailing, ensuring presentational quality, editing, and preparing materials for communication with the client become particularly relevant. At the same time, at the stages of initial search and conceptualization, digital tools can create cognitive barriers: students tend to focus on mastering the interface and technical settings, which slows down the creative process and complicates the direct comprehension of form.

Special attention is paid to substantiating the expediency of the gradual introduction of digital tools into the educational process. They are regarded as a complement to traditional sketching for the development and presentation of design solutions, rather than as a full-fledged alternative to manual practices. It has been confirmed that excessive reliance on digital technologies at the initial stages of training may hinder the development of spatial thinking and weaken students' emotional engagement in creative activities.

Based on the systematization of scientific sources, the key pedagogical principles for integrating sketching into the educational process have been identified. These include gradualness and systematicity of learning, an interdisciplinary approach, an optimal balance between creative freedom and the structured nature of tasks, and reflective practice. Traditional sketching is defined as the methodological foundation that ensures the formation of visual-spatial competencies, while digital tools are considered as a functional superstructure that is effectively applied at specific stages of the design process.

Key words: visualization in design, sketching, visualization tools, traditional and digital tools, visual thinking.

Постановка проблеми. Візуалізація є фундаментальним етапом будь-якого дизайнерського процесу, оскільки саме завдяки їй абстрактна ідея трансформується у зрозумілий і комунікабельний образ. У контексті вищої освіти, зокрема в межах дисципліни «Скетчінг», засоби візуалізації відіграють ключову роль у формуванні професійних компетентностей майбутніх дизайнерів. Скетчінг як ручна техніка швидкого фіксування ідей зберігає статус основи креативного мислення, попри активне впровадження цифрових інструментів. Новітні дослідження підтверджують, що традиційний скетчінг сприяє розвитку інтуїтивного розуміння форми, просторового мислення та швидкої генерації альтернативних варіантів, що є критично важливим для студентів закладів вищої освіти (Donnici et al., 2025).

Актуальність дослідження зумовлена суперечливістю сучасних освітніх тенденцій. З одного боку, активна цифровізація навчального процесу стимулює впровадження програмного забезпечення для 3D-моделювання, цифрового малювання та автоматизованого проєктування. Заклади вищої освіти інвестують значні кошти в лабораторії віртуальної реальності, закуповують ліцензійне програмне забезпечення та орієнтують студентів на створення цифрових портфоліо, зазначають Вулетік Т. та Гай Т. (Vuletic & Hay, 2025). З іншого боку, багато провідних педагогів і практиків дизайну підкреслюють незмінну цінність традиційних технік скетчінгу для формування базових професійних навичок. Останні дослідження свідчать, що надмірна залежність від цифрових інструментів на ранніх етапах навчання може гальмувати розвиток просторової уяви, знижувати швидкість генерації ідей та обмежувати емоційну залученість студентів у творчий процес (Yıldızoğlu, 2024: 305).

Крім того, в умовах воєнного стану в Україні та пов'язаних із ним ресурсних обмежень питання доступності засобів візуалізації набуває особливої гостроти. Традиційний скетчінг не потребує електропостачання, дорогого обладнання чи стабільного інтернет-з'єднання, завдяки чому залишається універсальним і надійним інструментом освіти в будь-яких умовах. Це актуалізує необхідність перегляду навчальних програм з метою збереження й зміцнення фундаментальних навичок ручного малювання.

Аналіз досліджень. Сучасні наукові праці 2022-2025 років активно обговорюють співвідношення традиційних і цифрових засобів візуалізації в дизайнерській освіті. Г. Доннічі, Г. Гальє, та Л. Фріззієро (Donnici et al., 2025) наголошують на необхідності інтеграції ручних малюнків, циф-

рових інструментів і засобів штучного інтелекту в сучасному дизайні. Вулетік Т. та Гай Т. (Vuletic et al., 2025) аналізують трансформацію практик викладання скетчінгу. Н. Їлдізоğlu (Yıldızoğlu, 2024) порівнює ефективність скетчінгу та цифрових інструментів в архітектурному дизайні, а М. Дас, М. Гуанг та М. Янг (Das et al., 2024) досліджують вплив цифрових засобів на генерацію концепцій в інженерному дизайні.

Більшість авторів сходяться на тому, що на етапі ранньої генерації ідей аналогові методи мають суттєві переваги. Зокрема, Новіка Д.Р., Біанто І., Андраде Кампос С. (Novica et al., 2023) у систематичному огляді літератури доводять, що традиційний скетчінг ефективніше підтримує когнітивні та креативні процеси на початкових стадіях проєктування. Водночас цифрові інструменти виявляються продуктивнішими на етапах деталізації та презентації (Novoa, 2022; Weaver et al., 2022).

Мета статті – провести аналіз засобів візуалізації в дизайні, здійснити їх класифікацію за основними критеріями та теоретично обґрунтувати дидактичні переваги традиційного скетчінгу як фундаментального компонента професійної підготовки дизайнерів у закладах вищої освіти на підставі наукової літератури 2022–2025 років.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. розкрити теоретичні засади візуального мислення в дизайні;
2. здійснити детальну класифікацію засобів візуалізації;
3. проаналізувати психофізіологічні аспекти роботи з традиційними та цифровими інструментами;
4. розробити рекомендації щодо інтеграції скетчінгу в освітній процес.

Виклад основного матеріалу. Візуалізація в дизайні – це багатовимірний феномен, який охоплює процеси створення, інтерпретації та комунікації візуальних репрезентацій ідей, форм, просторів і систем. Згідно з систематичним оглядом літератури, проведеним Новіка Д.Р., Біанто І., Андраде Кампос С. (Novica et al., 2023), візуалізація виконує принаймні чотири ключові функції в дизайнерському процесі (Novica et al., 2023: 4):

1. когнітивну – підтримка мислення та генерації ідей;
2. комунікативну – передача задуму колегам, замовникам і користувачам;
3. дослідницьку – тестування припущень та виявлення проблем;
4. рефлексивну – аналіз власного проєктування та прийняття рішень.

Ці функції реалізуються через різноманітні засоби візуалізації, які можна класифікувати за кількома критеріями: за ступенем завершеності (від швидкого ескізу до фотореалістичного рендеру), за технікою виконання (традиційні матеріали, цифрові інструменти, гібридні підходи), за модальністю (двовимірні зображення, тривимірні моделі, анімація, інтерактивні прототипи) та за цільовим призначенням (особисті нотатки, командна робота, презентація клієнту) (Donnici et al., 2025).

Засоби візуалізації в дизайні класифікуються за носієм, технікою виконання та ступенем цифровізації. Основні категорії включають (рис. 1) (Novica et al., 2023: 8-9):

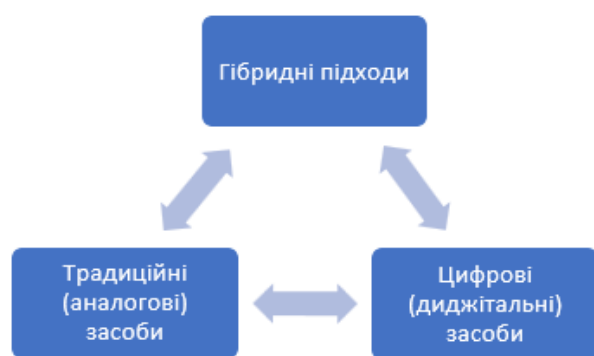


Рис. 1. Основні категорії засобів візуалізації

Традиційні (аналогові) засоби візуалізації передбачають ручне малювання на папері або інших фізичних поверхнях. До них належать графітові та кольорові олівці, маркери, туш, пастель, вугілля та акварель. Ці інструменти дозволяють створювати швидкі концептуальні скетчі, детальні ескізи та перспективні зображення.

Цифрові засоби включають планшети зі стилусом (Wacom, iPad Pro з Apple Pencil) та спеціалізоване програмне забезпечення (Procreate, Adobe Fresco, SketchBook). Вони поєднують тактильність ручного малювання з широкими можливостями редагування, масштабування та інтеграції в цифровий робочий процес.

Гібридні підходи полягають у поєднанні ручного скетчу з подальшим оцифруванням (фотографування або сканування з наступною обробкою в Adobe Photoshop чи Illustrator).

У навчальному процесі закладів вищої освіти традиційні засоби переважають на початкових етапах, оскільки вони ефективно розвивають базові навички спостереження, моторної координації та просторового мислення (Novica et al., 2023: 8–9).

Особливе місце в цій класифікації посідає скетчинг – спонтанне, швидке, часто схематичне зображення, що створюється на ранніх етапах проєктування. Як зазначають Вулетік Т. та Гай Т. (Vuletic & Hay, 2025), скетчинг вирізняється своєю «незавершеністю», яка є не недоліком, а стратегічною перевагою: відкрита структура ескізу сприяє інтерпретації, доповненню та трансформації ідей, стимулюючи дивергентне мислення та колаборативну креативність (Vuletic & Hay, 2025: 3).

Традиційний скетчинг, виконаний ручними інструментами на паперових носіях, продовжує залишатися одним із найбільш досліджених і педагогічно обґрунтованих засобів візуалізації в дизайні. Особливого значення набуває його класифікація за типом матеріалів, технікою виконання та цільовим призначенням, оскільки вибір конкретної техніки суттєво впливає на характер ескізу, швидкість його створення та потенціал подальшого розвитку дизайнерської ідеї.

У рамках даного дослідження традиційний скетчинг класифіковано за трьома ключовими критеріями: типом матеріалів (табл. 1), технікою виконання (табл. 2) та цільовим призначенням (табл. 3).

Аналіз наведених даних свідчить, що кожен тип матеріалів має свої сильні сторони та оптимальну сферу застосування. Олівцевий скетчинг найкраще підходить для швидкого пошуку форми та тональних студій, чорнильний – для чіткої конструктивної роботи, а змішані техніки дозволяють поступово наближати ескіз до більш завершеного вигляду, зберігаючи при цьому динаміку творчого процесу.

Таблиця 1

Типи матеріалів для виконання скетчингу

Техніка скетчингу	Матеріали	Ключові характеристики	Переваги для роботи
Олівцевий скетчинг	графіт, вугілля, сангіна	Дозволяє варіювати лінію від тонкої до масивної, створювати градації тону; легко вносити корективи	Швидке опрацювання форми, тональні переходи, гнучкість у правках
Чорнильний скетчинг	перо, маркери, лайнери	Чіткість контуру, контрастність; незворотність лінії	Дисциплінує мислення та вчить приймати рішення
Змішані техніки	олівець та акварель; маркери та пастель	Поєднують лінійність та колористичні можливості	Наближають ескіз до фінальної візуалізації без втрати швидкості

Джерело: систематизоване автором на основі [6; 8; 9].

Аналіз технік виконання скетчінгу свідчить про їхню спеціалізацію залежно від етапу проєктної роботи. Лінійний скетчінг є незамінним для точної конструктивної побудови, тональний – для передачі об’єму та матеріальності, тоді як концептуальний скетчінг оптимально підходить для швидкого фіксування ідей під час брейнштормінгу. Така диференціація дозволяє студентам свідомо обирати відповідну техніку залежно від поставленого творчого завдання.

Аналіз цільового призначення скетчінгу показує його універсальність протягом усього проєктного циклу. Особисті нотатки (thumbnail sketches) забезпечують швидке фіксування ідей на етапі брейнштормінгу, комунікативні ескізи слугують ефективним засобом передачі концепції команді чи замовнику, а дослідницькі скетчі дозволяють системно порівнювати альтернативні рішення. Така диференціація дає змогу студентам свідомо обирати відповідний тип скетчінгу залежно від конкретного етапу проєктної роботи.

Ключовою особливістю традиційного скетчінгу є його тактильність. Фізичний контакт руки з інструментом і поверхнею створює унікальний сенсомоторний досвід, який, як підтверджують нейрокогнітивні дослідження, активує ділянки мозку, відповідальні за просторове мислення, пам’ять і креативність (Novica et al., 2023: 9). Папір, олівець і гумка постають не просто мате-

ріалами, а «когнітивними партнерами», що безпосередньо впливають на хід думки дизайнера.

Розвиток цифрових технологій суттєво розширив арсенал засобів візуалізації в дизайні. Сучасні цифрові інструменти можна умовно поділити на три основні категорії (рис. 2) (Donnici et al., 2025):

Цифрові засоби візуалізації пропонують низку очевидних переваг (Yildizoglu, 2024: 310), зокрема:

- можливість миттєвого копіювання, масштабування та редагування без втрати якості;
- інтеграцію з іншими етапами проєктування (CAD, прототипування);
- зручність колаборації в хмарному середовищі;
- доступність великих бібліотек текстур, матеріалів і шаблонів.

Слід зазначити, що цифрові інструменти виявляють найбільшу ефективність саме на пізніх етапах проєктування, коли виникає потреба у створенні деталізованої, презентабельної візуалізації для клієнта або виробництва (Novoa, 2022).

Водночас новітні дослідження все частіше вказують на когнітивні та педагогічні обмеження цифрових засобів у контексті раннього проєктування та навчання. Так, М. Дас, М. Гуанг та М. Янг (Das M. et al., 2024) у порівняльному експерименті встановили, що студенти, які використовували традиційний папір для генерації концеп-

Таблиця 2

Техніка виконання скетчінгу

Вид скетчінгу	Основний фокус	Для чого підходить найкраще	Переваги
Лінійний скетчінг	Акцент на контурі, пропорціях, конструкції об’єкта	Технічний аналіз та розробка форм	Формує точність побудови та логіку композиції
Тональний скетчінг	Робота зі світлотінню, об’ємом, матеріальністю	Передавання глибини, рельєфу та просторових ефектів	Розвиває спостережливість і розуміння просторових відношень
Концептуальний скетчінг	Мінімалістичні, символічні зображення (передає суть ідеї)	Брейнштормінг та раннє проєктування	Допомагає швидко сформулювати та візуалізувати ідею без деталізації

Джерело: систематизоване автором на основі [1; 3; 4].

Таблиця 3

Цільове призначення традиційного скетчінгу

Тип скетчінгу	Характеристика	Основне призначення	Переваги
Особисті нотатки (thumbnail sketches)	Швидкі, мініатюрні ескізи «для себе», що фіксують миттєві інсайти	Швидка генерація й фіксація ідей без зайвих деталей	Економія часу, підтримка творчого потоку, фокус на інтуїції
Комунікативні ескізи	Більш деталізовані зображення для обговорення з командою або замовником	Передача ідеї та узгодження рішень	Краще комунікує концепт, полегшує зворотний зв’язок
Дослідницькі скетчі	Серії варіацій на одну тему; порівняння альтернатив	Пошук оптимального рішення через аналіз варіантів	Системність і можливість вибору найкращої опції

Джерело: систематизоване автором на основі [2].

цій, створювали значно більше унікальних ідей і варіантів рішень, ніж ті, хто працював на планшетах (Das et al., 2024: 8). Автори пояснюють це тим, що цифрові інтерфейси з їхніми меню, шарами та численними інструментами створюють додаткове когнітивне навантаження, яке відволікає увагу від суті проєкту та уповільнює творчий потік думок.

Ще більш дискусійним є застосування інструментів штучного інтелекту для генерації візуальних концепцій. К. Бартлетт, Дж. Міллс та С. Гакінс (Bartlett K. A. et al., 2024) порівнювали рівень розуміння та інтерпретації ескізів, створених людьми, із зображеннями, згенерованими ШІ, у контексті продуктового дизайну. Результати показали, що хоча ШІ-рендери виглядають більш «професійно» та деталізовано, вони часто ускладнюють інтерпретацію конструктивних рішень, матеріалів і функціональних аспектів, оскільки алгоритми оптимізують візуальну привабливість, а не інженерну логіку (Bartlett et al., 2024: 203). Крім того, повне делегування візуалізації штучному інте-

лекту може негативно вплинути на розвиток власних візуально-просторових компетентностей студентів.

Отже, попри всі переваги цифрових технологій, традиційний скетчинг залишається незамінним інструментом у дизайні та освіті. Його унікальність полягає в поєднанні когнітивних, емоційних і педагогічних механізмів, які активуються під час ручного малювання. Цифрові методи доцільно вводити лише після опанування традиційних технік – як інструмент подальшого розвитку, а не як їхню заміну.

Аналіз сучасної наукової літератури дає змогу виокремити низку суттєвих переваг саме традиційного скетчингу (рис. 3):

Аналіз сучасної наукової літератури дозволяє виокремити низку суттєвих переваг традиційного скетчингу.

Розвиток креативності та інтуїції. Ручне малювання сприяє швидкій генерації ідей без обмежень програмного забезпечення. Воно підтримує

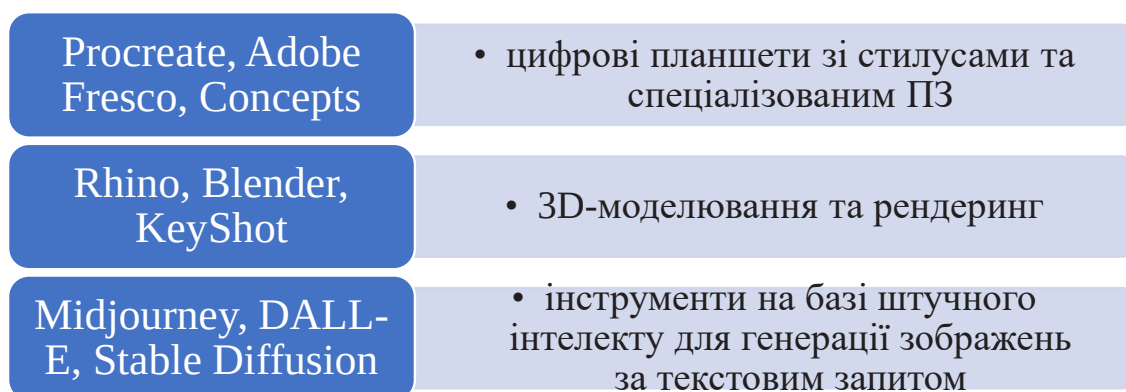


Рис. 2. Категорії цифрових інструментів

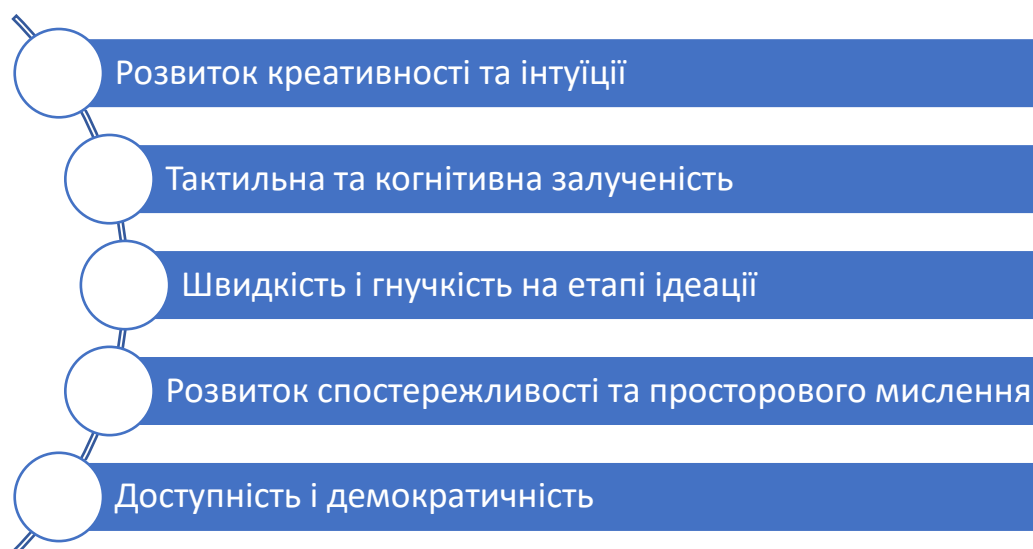


Рис. 3. Переваги традиційного скетчингу

Таблиця 4

Ключові принципи ефективного викладання традиційного скетчингу у ВНЗ

Принцип/підхід	Сутність (як має будуватися навчання)	Практичний акцент
Поступовість та системність	Навчання має йти від простого до складного: від базових вправ на лінію та форму до перспективи, композиції й передачі матеріальності	Поетапне ускладнення завдань; розвиток навичок у логічній послідовності
Інтеграція з іншими дисциплінами	Скетчинг не має бути ізолюваним; його слід використовувати в проєктних роботах з дизайну, інженерної графіки та ергономіки	Застосування скетчингу як інструмента в суміжних дисциплінах і на різних етапах проєкту
Баланс між свободою та структурою	Надмірна технічна «жорсткість» може гальмувати креативність, а повна відсутність критеріїв – не стимулює професійне зростання	Використання оціночних рамок, які поєднують технічні й творчі складники
Рефлексивна практика	Навчати не лише створювати ескізи, а й аналізувати їх: що вдалося, що варто покращити, як ескіз вплинув на рішення	Ведення скетчбуків із коментарями, самоаналізом і пов'язуванням ескізів із проєктними висновками

Джерело: систематизоване автором на основі [1; 2; 6; 8].

«невизначеність» образу, що стимулює подальше переосмислення та розвиток концепції (Yildizoglu, 2024: 301). Як зазначає дослідниця, «скетчинг – це інструмент проєктування, який можна вважати погано структурованим, таким, що не дає точних рішень, є інтуїтивним і має відкритий (незавершений) характер».

Тактильна та когнітивна залученість. Фізичний контакт руки з папером і інструментом активує моторну пам'ять і сприяє глибшому розумінню форми. Для початківців це особливо важливо: традиційний скетчинг формує інтуїтивне відчуття пропорцій, яке згодом переноситься на роботу з цифровими інструментами (Donnici et al., 2025). Автори підкреслюють, що «традиційний скетчинг зберігає унікальні переваги, особливо для початківців, оскільки сприяє інтуїтивному розумінню форми та техніки».

Швидкість і гнучкість на етапі ідеації. Скетч можна створити за лічені секунди в будь-якому місці без використання технічних засобів. Це особливо важливо під час мозкових штурмів і швидких клієнтських презентацій (Novica et al., 2023: 9). Дослідники зазначають, що «аналогове малювання є швидшим для створення чернеткових і приблизних ескізів».

Розвиток спостережливості та просторового мислення. Регулярна практика скетчингу суттєво підвищує здатність до візуального аналізу, яка становить основу дизайнерської освіти (Vuletic & Nay, 2025: 517–522).

Доступність і демократичність. Традиційний скетчинг не потребує дорогого обладнання, що робить його особливо цінним для студентів закладів вищої освіти з різним рівнем матеріального забезпечення.

Впровадження скетчингу як обов'язкової дисципліни у закладах вищої освіти вимагає ретель-

ного методологічного обґрунтування. Аналіз сучасних освітніх практик дозволяє виокремити кілька ключових принципів ефективного викладання традиційного скетчингу (табл. 4).

Аналіз ключових принципів показує, що ефективне викладання традиційного скетчингу вимагає не лише поступового ускладнення завдань, але й органічної інтеграції з іншими дисциплінами, дотримання балансу між творчою свободою та чіткими критеріями оцінювання, а також системної рефлексивної практики. Такий комплексний підхід сприяє формуванню у студентів не тільки технічних навичок, а й глибоких візуально-просторових компетентностей, необхідних для успішної професійної діяльності.

Окремим викликом сучасної дизайнерської освіти залишається інтеграція традиційного скетчингу з цифровими інструментами. Замість бінарного протиставлення «папір проти планшета» сучасна педагогіка пропонує гібридні підходи. Зокрема, М. Дас, М. Гуанг та М. Янг (Das M. et al., 2023) у своєму експериментальному дослідженні експериментально довели, що найефективнішою стратегією є використання паперу для ранньої генерації ідей і цифрових інструментів – для подальшого розвитку та презентації проєктних рішень (Das et al., 2023: 9). Такий підхід дає змогу зберегти когнітивні переваги ручного малювання, водночас готуючи студентів до реалій професійної діяльності.

Висновки. Традиційний скетчинг у ручних техніках залишається незамінним засобом візуалізації в дизайні та ключовим елементом навчального процесу закладів вищої освіти. Його переваги – інтуїтивність, тактильна залученість, швидкість ідеації та розвиток креативного мислення – суттєво перевищують можливості цифрових інструментів на ранніх етапах проєктування. Цифрові методи є потужним

доповненням, але не заміною: лише опанувавши папір і олівець, студент здобуває фундаментальні візуально-просторові компетентності, які забезпечують справжню креативність і професійну гнучкість.

У сучасній дизайнерській освіті заклади вищої освіти повинні зберігати й посилювати блок традиційного скетчингу (щонайменше 60-70% навчальних годин на початкових курсах), поєднуючи його з поступовим і зваженим введенням

цифрових технологій. Такий збалансований підхід дозволить підготувати конкурентоспроможних фахівців, здатних органічно поєднувати інтуїтивне мислення з технологічною точністю. Подальші дослідження доцільно зосередити на розробці інтегрованих навчальних програм, у яких ручний скетчинг виступатиме методологічною основою для цифрової візуалізації, підтверджуючи його стабільну актуальність у дизайні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Donnici G., Galiè G., Frizziero L. Rethinking Sketching: Integrating Hand Drawings, Digital Tools, and AI in Modern Design. *Designs*. 2025. Vol. 9, No. 5. 119. DOI: <https://doi.org/10.3390/designs9050119>
2. Vuletic T., Hay T. Rethinking Sketching Education Practices. In: *Proceedings of the 27th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE 2025)*. Design Society, 2025. DOI: <https://doi.org/10.35199/EPDE.2025.87>
3. Yildizoglu N. Sketching Versus Digital Design Tools in Architectural Design. *JCoDe: Journal of Computational Design*. 2024. Vol. 5, No. 2. P. 301-316. DOI: <https://doi.org/10.53710/jcode.1504947>
4. Das M., Huang M., Yang M. The Influence of Digital Sketching Tools on Concept Generation in Engineering Design. *Journal of Mechanical Design*. 2024. Vol. 146, No. 3. DOI: <https://doi.org/10.1115/1.4064031>
5. Bartlett K. A., Mills J., Hagins C. Comparing Understandability of Hand Sketches Versus AI-Generated Renders for Product Design. In: *Proceedings of the 26th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE 2024)*. Design Society, 2024. URL: <https://www.designsociety.org/download-publication/47234> (дата доступу: 21.03.2026)
6. Novica D. R., Wianto E., Andrade Campos S. Drawing and ideation process in design education: A systematic literature review. *Cogent Arts & Humanities*. 2023. Vol. 10, No. 1. DOI: <https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2219487>
7. Das M., Huang M., Yang M. Paper or Tablet? The Impact of Digital Tools on Sketching During Engineering Design Concept Generation. In: *Proceedings of the ASME 2023 International Design Engineering Technical Conferences and Computers and Information in Engineering Conference (IDETC/CIE 2023)*. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1115/DETC2023-114983>
8. Weaver M. B., Ray S., Hilton E. C. et al. Improving Engineering Sketching Education Through Perspective Techniques and an AI-Based Tutoring Platform. *International Journal of Engineering Education*. 2022. Vol. 38, No. 6. P. 1836-1850.
9. Merzdorf H. E. et al. Sketching Assessment in Engineering Education. 2022. URL: <https://par.nsf.gov/servlets/purl/10334605> (дата доступу: 21.03.2026)
10. Novoa M. Immersive Co-Design from Sketching to 3D CAD and Production. In: *Proceedings of the Design Society*. 2022. URL: <https://www.designsociety.org/download-publication/45845> (дата доступу: 21.03.2026)

REFERENCES

1. Donnici G., Galiè G., Frizziero L. (2025). Rethinking Sketching: Integrating Hand Drawings, Digital Tools, and AI in Modern Design. *Designs* 2025, 9(5), 119. DOI: <https://doi.org/10.3390/designs9050119>
2. Vuletic T., Hay T. (2025). Rethinking Sketching Education Practices. In: *Proceedings of the 27th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE 2025)*. Design Society. DOI: <https://doi.org/10.35199/EPDE.2025.87>
3. Yildizoglu N. (2024). Sketching Versus Digital Design Tools in Architectural Design. *JCoDe: Journal of Computational Design*, 5(2), 301-316. DOI: <https://doi.org/10.53710/jcode.1504947>
4. Das M., Huang M., Yang M. (2024). The Influence of Digital Sketching Tools on Concept Generation in Engineering Design. *Journal of Mechanical Design*, 146(3). DOI: <https://doi.org/10.1115/1.4064031>
5. Bartlett K. A., Mills J., Hagins C. (2024). Comparing Understandability of Hand Sketches Versus AI-Generated Renders for Product Design. In: *Proceedings of the 26th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE 2024)*. Design Society. URL: <https://www.designsociety.org/download-publication/47234>
6. Novica D. R., Wianto E., Andrade Campos S. (2023). Drawing and ideation process in design education: A systematic literature review. *Cogent Arts & Humanities*, 10(1). DOI: <https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2219487>
7. Das M., Huang M., Yang M. (2023). Paper or Tablet? The Impact of Digital Tools on Sketching During Engineering Design Concept Generation. In: *Proceedings of the ASME 2023 International Design Engineering Technical Conferences and Computers and Information in Engineering Conference (IDETC/CIE 2023)*. DOI: <https://doi.org/10.1115/DETC2023-114983>
8. Weaver M. B., Ray S., Hilton E. C. et al. (2022). Improving Engineering Sketching Education Through Perspective Techniques and an AI-Based Tutoring Platform. *International Journal of Engineering Education*, 38(6), 1836-1850.
9. Merzdorf H. E. et al. (2022). Sketching Assessment in Engineering Education. URL: <https://par.nsf.gov/servlets/purl/10334605>
10. Novoa M. (2022). Immersive Co-Design from Sketching to 3D CAD and Production. In: *Proceedings of the Design Society*. URL: <https://www.designsociety.org/download-publication/45845>

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Олена БЕРНАЦЬКА,

orcid.org/0000-0002-0289-9254

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри іноземної мови

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

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

МОДЕЛЬ ЗАСТОСУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЯК ЗАСІБ ІНТЕНСІФІКАЦІЇ ІНШОМОВНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ НЕМОВНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ОСВІТНЬОГО РІВНЯ БАКАЛАВР

Стаття присвячена розробці моделі застосування інструментів штучного інтелекту з метою інтенсифікації іншомовної підготовки бакалаврів в умовах змішаного навчання. Аналіз наукових джерел та швидкий розвиток цифрових технічних засобів навчання на основі застосування ШІ доводять зростаючу актуальність обраної теми. Запропонована модель характеризується методичною обґрунтованістю на основі наведення прикладів та практичної апробації теми "Ethics".

Інтенсифікація іншомовної підготовки як складової професійної компетентності полягає у покращенні рівня здатності спілкуватись іноземною мовою для вирішення професійних задач в міжкультурному середовищі. Застосування інструментів ШІ дозволяє моделювати процес навчання іноземної мови, вибудовувати власну освітню траєкторію студента з безперервним доступом до інформаційних джерел, фахової літератури, автентичної літератури англійською мовою, можливістю застосовувати інструменти штучного інтелекту для самоконтроля. Для роботи викладачів розроблено кілька інструментів штучного інтелекту для створення планів занять, навчальних матеріалів (Jasper AI, Fobizz, AI Chatbot: Teaching Materials Assistant).

Запропонована модель базується на поєднанні комунікативної методики з передовими технологічними можливостями інструментів ШІ із застосуванням моделей SAMR, AI-TRACK, та врахування інтересів та психологічних особливостей сучасного покоління студентів, навчання в умовах війни. Інтеграція ШІ в процес навчання іноземної мови дозволяє: прискорити засвоєння фахової лексики та складних граматичних структур Infinitive and Gerund, підвищити рівень критичного мислення та етичної рефлексії через застосування прикладів художніх англомовних творів їх аналіз та цікаве опрацювання за допомогою інструментів ШІ, стимулювати навчальну автономію та мотивацію до самостійної роботи, формувати міжкультурну компетентність. Змістова адаптивність моделі полягає в можливості поєднання художніх англомовних текстів, філософських концепцій (Stoicism and Wisdom) з тематичним наповненням заняття з дисципліни «Іноземна мова за професійним спрямуванням» на тему «Етика», що сприяє не лише інтенсифікації іншомовної підготовки але й зміцненню міжпредметних зв'язків, розвитку критичного мислення.

Ключові слова: *іншомовна підготовка, мовленнєва компетентність, модель, інструменти штучного інтелекту, засоби інтенсифікації, навчання іноземної мови.*

Olena BERNATSKA,

orcid.org/0000-0002-0289-9254

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages

National University of "Kyiv-Mohyla Academy"

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

MODEL FOR THE APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS AS A MEANS OF INTENSIFYING FOREIGN LANGUAGE TRAINING OF BACHELOR-LEVEL STUDENTS OF NON-LINGUISTIC SPECIALITIES

This article focuses on the development of a model for applying artificial intelligence (AI) tools to intensify foreign language training for bachelor's students in a blended (distance) learning environment. An analysis of theoretical scientific sources and the rapid development of digital learning tools based on AI demonstrate the growing relevance of the chosen topic. The proposed model is methodologically substantiated and supported by examples and practical implementation using the topic "Ethics."

The intensification of foreign language training, as a component of Professional competence, involves improving the ability to communicate in a foreign language in order to solve professional tasks in an intercultural environment. The use of AI tools enables the modeling of the foreign language learning process and the creation of individual educational

trajectories for students, providing continuous access to information sources, specialized literature, authentic English-language materials, and the possibility of using AI tools for self-monitoring. Several AI tools have been developed to assist instructors in creating lesson plans and learning materials (Jasper AI, Fobizz, AI Chatbot: Teaching Materials Assistant).

The proposed model is based on combining communicative teaching methods with the advanced technological capabilities of AI tools, using the SAMR and AI-TRACK models, and considering the interests and psychological characteristics of the modern generation of students, as well as learning in wartime conditions.

Integrating AI into the foreign language learning process enables the acceleration of the acquisition of Professional vocabulary and complex grammatical structures such as the Infinitive and Gerund, increases the level of critical thinking and ethical reflection through the use of examples from English literary works, their analysis, and interactive processing with AI tools, and stimulates learner autonomy and motivation for independent work while fostering intercultural competence. The content adaptability of the model lies in the possibility of combining English literary texts and philosophical concepts (Stoicism and Wisdom) with the thematic content of a "Foreign Language for Professional Purposes" lesson on the topic "Ethics". This approach contributes not only to the intensification of foreign language training but also to strengthening interdisciplinary connections and developing critical thinking.

Key words: foreign language training, communicative competence, model, artificial intelligence tools, means of intensification, foreign language learning.

Постановка проблеми. Питання необхідності формування іншомовної професійної комунікативної компетентності студентів освітнього рівня бакалавр завжди було і буде актуальним в процесі іншомовної підготовки сучасного фахівця, який буде вільно володіти іноземною мовою для реалізації професійних задач. Потреба в інтенсифікації навчання іноземної мови в закладах вищої освіти набуває особливого значення в умовах цифрової трансформації і швидкого розвитку інструментів ІІІ. Інтенсифікація навчального процесу розглядається як передача та засвоєння максимального обсягу інформації за мінімально можливий час за умови високої якості знань та помірних зусиль суб'єктів навчання (Деркач А., 2018:132). В умовах переважного відключення електроенергії в умовах дистанційної форми організації навчального процесу інтенсифікація – це економія навчального часу, яка набуває нового сенсу.

Аналіз досліджень. В контексті іншомовної підготовки бакалаврів процес залучення засобів штучного інтелекту передбачає перехід від екстенсивних методів, орієнтованих на механічне заучування, до активних моделей, які задіють внутрішні резерви та потенціал мозку. (Сімічева, 2025:72). Тема застосування інструментів штучного інтелекту широко досліджується останніми роками українськими і зарубіжними педагогами в контексті розвитку цифрового освітнього середовища. Роль цифрових технологій у вивченні іноземної мови розглядали: О. О. Тесцова, І. Л. Лопата, Г. Горун, переваги використання інфографіки на основі Mind Maps, Canva описали: С. Гавриленко, С. Кашпур, позитивний вплив цифрових технологій на мотивацію до вивчення іноземної мови довели: В. С. Василик, О. П. Яценяк, переваги і недоліки цифрових ресурсів зазначив В. К. Четверняк, питання етичного застосування штуч-

ного інтелекту у навчанні описали: Т. Фолтинек, П. Павлетич, Ю. Сімічева. Василь Гетта визначав роль ІІІ в оцінюванні, він зазначив «використання ІІІ сприяє формуванню предметних компетентностей за рахунок персоналізації, практико орієнтованості і зворотному зв'язку. Перспективи автоматизованого оцінювання: розвиток голосового оцінювання, яке аналізуватиме відповіді, використання емоційного ІІІ здатне розпізнавати рівень хвилювання студентів» (Гетта, 2025: 212).

Потреба організації навчання дисциплін: «Іноземна мова», «Іноземна мова фахового спрямування» в умовах дефіциту електроенергії і дистанційної форми організації навчального процесу обумовлює вибір теми дослідження: Модель застосування інструментів штучного інтелекту як засіб інтенсифікації іншомовної підготовки студентів немовних спеціальностей освітнього рівня бакалавр. Сучасна лінгводидактична система викладання іноземної мови в ЗВО передбачає формування іншомовної комунікативної компетентності студентів на основі застосування комунікативного підходу.

Мета статті полягає у розробці моделі застосування засобів та інструментів ІІІ з метою інтенсифікувати процес іншомовної підготовки студентів в умовах змішаного навчання, реалізувати особистісно-орієнтований підхід, забезпечити адаптивність навчального іншомовного контенту на основі прикладів вивчення теми "Ethics. Ethical behavior".

Виклад основного матеріалу. Використання чат-ботів для моделювання автентичних комунікативних ситуацій створює безпечне середовище, без страху до допущення помилок. Значний потенціал ІІІ технологій полягає у персоналізації навчання, створенні інтерактивних навчальних середовищ та забезпечення миттєвого зворотного зв'язку (Конотоп, 2025:82).

Науковці описували особливості і дидактичні умови застосування онлайн платформ і цифрових ресурсів для вивчення іноземної мови. Проте, якщо нещодавно ми застосовували такі цифрові інструменти як: мобільні додатки для вивчення лексики і практики говоріння (Word wall, Duolingo, ISL Collective), граматичні тренажери (Test-English, BBC learning English), ігрові додатки (Kahoot), розмовні тренажери, то сьогодні з неймовірною швидкістю зростає кількість інструментів на основі штучного інтелекту, здатних створювати контент і надавати готові відповіді. «Чат-боти (Elsa speak, FluentU, MakeMyTale, Replika) спроможні імітувати взаємодію у різноманітних ситуаціях, даючи студентам практикувати усне мовлення шляхом багаторазового повторення, підвищують готовність до мовленн\вої діяльності» (Сімічева, 2025:72).

Стрімке зростання засобів штучного інтелекту, розширення освітніх та інформаційних функцій і можливостей ШІ ставлять викладача іноземної мови в нові освітні умови, коли ШІ є «когнітивним партнером», що створює автентичне іншомовне середовище, постає необхідність переглядати зміст навчального завдання, форми оцінювання, засоби контролю. Виклик полягає в балансі між поясненням умов застосування штучного інтелекту в процесі формування іншомовної компетентності студентів і в необхідності дотримання академічної доброчесності в контексті їх застосування задля автоматизації рутинних завдань та зниження рівня «мовної тривожності», подолання страху усного мовлення або можливих помилок.

Для методичного обґрунтування досвіду застосування ШІ проілюструємо модель трансформації навчального процесу з використанням моделі SARM (Substitution, Augmentation, Modification, Redefinition) AI-TRACK (Lukas Kohnke: 2025) за умов застосування ШІ на прикладі вивчення теми «Етика» студентами другого курсу освітнього рівня бакалавр, що складається з наступних тем: (Ethics, Etiquette, Ethical rules of conduct, Moral Choice, Virtues and Wisdom of Stoicism, Good Manners with Paddington, Illegal activities and Crime).

Створена модель взаємодії традиційних підходів і інтеграції можливостей штучного інтелекту в навчальному процесі передбачає відповідний рівень цифрової обізнаності викладача вищої школи, викладач має не лише знати предмет (іноземна мова, етика), а й розуміти алгоритми створення іншомовного контенту за допомогою ШІ, розпізнавати пряме застосування ШІ студентами для отримання швидких відповідей, роз'яснювати

етичне використання цих інструментів студентами.

Інтенсифікація лексичної підготовки з теми «Business Ethics» передбачає розробку та опрацювання специфічного вокабуляру (code of conduct, bribe, insider trading, integrity, whistleblower). Застосування ШІ інструментів типу Chat GPT, Google Gemini дозволять викладачеві розробити безліч тренувальних вправ, вправ на переклад, інтерактивні завдання, дискусійні питання, тестові завдання, навіть запрограмувати лексичні тести для подальшої загрузки в DistEdu або Moodle, студенти мають можливість отримати миттєвий зворотній зв'язок, уточнити відмінності у значенні синонімічних термінів. Інтенсифікації роботи над лексикою за допомогою ШІ включає такі алгоритми дій: контекстуалізація (приклади використання лексики у контексті), семантичне значення (пояснення ШІ щодо відмінностей застосування синонімів), автоматизація навичок (генерація ШІ тренувальних вправ з урахуванням рівня складності, спеціалізації, індивідуального підходу).

Процес цифровізації викликає певні трансформації і системи навчання іноземної мови в ЗВО, пошуку нових підходів і методів. Написання есе краще перенести на аудиторне заняття, коли викладач може здійснювати моніторинг самостійності його написання. Застосування методу «Перегорнутий клас» дозволяє запобігти списуванню з джерел Інтернету. Студенти вдома вивчають граматичний матеріал за допомогою BBC Learning English, GPT Chat, за допомогою Gemini Canvas легко перетворюють набір граматичних впливів в матеріал граматичної презентації, а в аудиторії виконують тренувальні, підстановчі граматичні вправи.

Технологія контекстного навчання дозволяє максимально наблизити освітній процес до умов реальної професійної комунікації, шляхом створення інтерактивної моделі навчання іноземної мови (Ковтун, 2019 :122).

Іншомовна професійна компетентність розглядається як здатність спілкуватись іноземною мовою та готовність вирішувати професійні задачі в міжкультурному середовищі. Застосування інструментів ШІ дозволяє моделювати процес навчання іноземної мови, вибудовувати власну освітню траєкторію студента з безперервним доступом до інформаційних джерел, фахової літератури, автентичної літератури англійською мовою, можливістю застосовувати самоконтроль. Для роботи викладачів теж розроблено кілька інструментів штучного інтелекту для створення планів і конспектів занять, завдань, навчальних

Таблиця 1

**Інтеграція ІІІ у навчальний контент дисципліни
«Іноземна мова за професійним спрямуванням»**

	Традиційна діяльність	Інтенсифікована діяльність за допомогою ІІІ	Педагогічна трансформація
Substitution заміщення	Читання та переклад друкованого тексту про бізнес-етику	Читання цифрового тексту з використанням ІІІ-словника	Швидкий доступ до значення слів, добору синонімів, роз'яснення сталих виразів
Augmentation припопнення	Виконання вправ на переклад речень	Використання Chat GPT для отримання роз'яснення зроблених лексико-граматичних помилок, стилістичних відмінностей.	Поглиблене самостійне навчання, робота над помилками
Modification модифікація	Обговорення етичних дилем у групах	Моделювання діалогу з ІІІ-автаром у ролі складного клієнта, конфлікт інтересів	Створення автентичних комунікативних ситуацій, варіантів їх мовленнєвого розв'язання
Redefinition перетворення	Написання творчої роботи або есе за мотивами коротких оповідань Roald Dahl "The Umbrella Man", "The Lamb to the Slaughter". Студентам пропонується половина оповідання, розв'язку вони створюють самостійно	Створення мультимедійного проекту або ІІІ -візуалізації сюжету за допомогою інструменту (Gemini-Canvas, Storybook)	Розвиток критичного мислення, креативності, різноманітність відбору лексичного матеріалу, вмотивована іншомовна мовленнєва діяльність
Grammar content	Тестові завдання різного типу в форматі Word, граматичні завдання підручників. Infinitive and Gerund	Програмування тестового матеріалу (Multiple choice, short answer), розміщення запрограмованих тестів в системі DistEdu, Moodle	Миттєвий зворотній зв'язок, аналіз помилок, автоперевірка
Lexical material. Vocabulary acquisition	Тематичний словник Ethical rules of conduct: morality, virtue, fidelity, dedication, generosity, patience, forgiveness, courage, prudence, tolerance, modesty, dignity.	Використання інтелект-карт (Mind Maps), генерованих за допомогою ІІІ Програмування тестів за допомогою ІІІ	Дозволяє структурувати лексичний матеріал навколо центральних концептів теми, сприяє глибшому засвоєнню матеріалу через візуалізацію асоціативних зв'язків

Категорія етичних понять	Ключові терміни	Завдання з метою інтенсифікації освітньої діяльності за допомогою ІІІ
Професійна поведінка	Code of conduct, fairness, honesty, obligation	Створити етичний статут для ІТ компанії, або регулятивні правило поведінки в вашій компанії (дозволена допомога ІІІ)
Етичні порушення	Insider trading, industrial espionage, deception	Написати сценарій детективного розслідування, Продовжити почату детективну історію. Моделювання ситуацій, розроблених ІІІ
Соціальна відповідальність	Whistleblower, public concern, transparency	Зімітувати інтерв'ю з викривачем

матеріалів (Jasper AI, Fobizz, AI Chatbot: Teaching Materials Assistant).

Висновки. Отже, модель застосування інструментів ІІІ для інтенсифікації іншомовної підготовки бакалаврів апробована на темі "Ethics", доводить свою високу ефективність та методичну обґрунтованість. Вона базується на поєднанні комунікативної методики з передовими технологічними можливостями ІІІ, технологічним фреймворками та врахуванням інтересів та психологічних особливостей сучасного покоління студентів, навчання в умовах війни. Інтеграція ІІІ в процес навчання іноземної мови дозволяє: прискорити засвоєння фахової лексики та складних грама-

тичних структур, підвищити рівень критичного мислення та етичної рефлексії через застосування сучасних публіцистичних текстів, прикладів художніх англомовних творів. Аналіз автентичних тестів літературних творів та їх цікаве опрацювання за допомогою інструментів ІІІ здатне стимулювати навчальну автономію студентів та мотивацію до самостійної роботи, прискорити зворотній зв'язок, формувати не лише іншомовну але й міжкультурну компетентність. Змістова адаптивність моделі полягає в можливості поєднання іншомовного матеріалу публіцистичних статей, художніх англомовних текстів, філософських концепцій (Stoicism and Wisdom) з тематичним наповненням заняття з

дисципліни «Іноземна мова за професійним спрямуванням» з урахуванням спеціалізації, що сприяє не лише інтенсифікації іншомовної підготовки студентів але й зміцненню міжпредметних зв'язків з циклом основних дисциплін, розвитку критичного мислення.

Освітнє цифрове середовище, з опорою на швидке зростання інструментів ШІ дозволяють оптимізувати та персоніфікувати процес формування професійної іншомовної компетентності за умов грамотного і обґрунтованого використання цифрових інструментів штучного інтелекту. Проте, за умов, що викладач має інформувати

про дозволені форми застосування інструментів штучного інтелекту, посилення на джерела ШІ в разі їх застосування, описати політику застосування ШІ в Силабусах, адаптувати методи оцінювання з акцентом на комунікацію. Перспективи подальшого розвитку цієї моделі полягають у подальшому створенні лінводидактичних систем іншомовної підготовки, здатних персоналізувати шлях кожного студента до вільного володіння іноземною мовою в поєднанні з формуванням професійної компетентності, інтегруючи важливу роль викладача і технологічні можливості застосування інструментів штучного інтелекту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гетта В. Використання штучного інтелекту для формування в студентів предметних компетентностей. Вісник національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка. том 189. №33. 2025. с.209-214.
2. Деркач, А. С. Інтенсивні методи навчання іноземних мов. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи: зб. наук. пр. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова. 2018. Вип. 60. т. 1. с. 132-135.
3. Ковтун О.В. Технології формування іншомовної професійної компетентності студентів в освітньому просторі ЗВО. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського. Випуск 3(128). Одеса, 2019. с. 117-125. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2019-3-17>
4. Конотоп О.С. Штучний інтелект у формуванні іншомовної комунікативної компетентності у майбутніх учителів початкової школи: Розробка інструментарію. Інноваційна педагогіка. 2025. Вип. 85. том 1. с. 78-82.
5. Сімічева Ю.М. Методи інтенсифікації навчання іноземної мови за допомогою засобів штучного інтелекту. Наукові записки ЛДУБЖД. Педагогіка і психологія. 2025. № 2(6). с. 67-73. <https://doi.org/10.32782/3041-1297/2025-2-10>
6. Lucas Kohnke, Di Zou Artificial Intelligence Integration in TESOL Teacher Education: Promoting a Critical Lens Guided by TPACK and SAMR. 30 March 2025 <https://doi.org/10.1002/tesq.3396> Digital Object Identifier (DOI)

REFERENCES

1. Hetta V. (2025) Vykorystannia shtuchnoho intelektu dlia formuvannia v studentiv predmetnykh kompetentnostei. [The use of Artificial Intelligence to form students' subject competencies] Visnyk natsionalnoho universytetu «Chernihivskiy kolehium» imeni T.H. Shevchenka, tom 189, №. 33, 209–214. [in Ukrainian]
2. Derkach, A. S. (2018) Intensyvni metody navchannia inozemnykh mov. [Intensive methods of teaching foreign languages] Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriiia 5 : Pedahohichni nauky : realii ta perspektyvy: zb. nauk. pr., Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M.P. Drahomanova, Vyp. 60,t.1. 132–135. [in Ukrainian]
3. Kovtun O.V. (2019) Tekhnolohii formuvannia inshomovnoi profesiinoi kompetentnosti studentiv v osvithomu prostori ZVO. [Technologies for forming foreign-language professional competence of students in the educational environment of higher education institutions] Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K.D. Ushynskoho, Odesa, Vypusk 3(128). 117–125.[in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2019-3-17>
4. Konotop O.S.(2025) Shtuchnyi intelekt u formuvanni inshomovnoi komunikatyvnoi kompetentnosti u maibutnikh uchyteliv pochatkovoi shkoly: Rozrobka instrumentariiu. [Artificial intelligence in the formation of foreign-language communicative competence of future primary school teachers: Development of tools] Innovatsiina pedahohika, Vypusk 85, tom. 1. 78–82.[in Ukrainian]
5. Simicheva Yu.M.(2025) Metody intensyfikatsii navchannia inozemnoi movy za dopomohoiu zasobiv shtuchnoho intelektu. [Methods of intensifying foreign language learning with the help of artificial intelligence tools] Naukovi zapysky LDUBZhd, Pedahohika i psykholohiia, 2025, № 2(6). 67–73[in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/3041-1297/2025-2-10>
6. Lucas Kohnke, Di Zou Artificial Intelligence Integration in TESOL Teacher Education: Promoting a Critical Lens Guided by TPACK and SAMR, 30 March 2025 <https://doi.org/10.1002/tesq.3396>

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



UDC 37.016:811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-45>**Iryna HUSLENKO,***orcid.org/0000-0003-0785-0000**Candidate of Pedagogical Sciences,**Associate Professor at the Department of Business Foreign Language and Translation**V.N. Karazin Kharkiv National University**(Kharkiv, Ukraine) i.guslenko@karazin.ua***Daria ZATSERKLIANA,***orcid.org/0009-0005-2173-0904**Master of Philology,**Lecturer at the Department of English and German, Director**Private Language School SpiritOn Language School**(Kharkiv, Ukraine) spiriton.school@gmail.com*

USING GUESSING GAMES TO DEVELOP EFL VOCABULARY AND SPEAKING

This paper explores the pedagogical potential of guessing games as a strategy for developing vocabulary and speaking skills among learners of English as a foreign language (EFL). The study is grounded in theoretical discussions within second language acquisition research, particularly the relationship between Krashen and Swain's input-based and output-based hypotheses. While input provides essential linguistic models and supports comprehension, it does not automatically lead to fluent language production. Output activities, in turn, encourage learners to retrieve linguistic resources, notice gaps in their knowledge, and practice various language forms during communication.

Within this framework, guessing games are examined as communicative tasks that stimulate meaningful learner output while remaining supported by sufficient lexical input. The paper also discusses the role of lexical competence in speaking development and highlights the persistent gap between receptive and productive vocabulary. From a cognitive perspective, such activities encourage processes such as prediction and linguistic inference, which contribute to deeper language processing.

The practical part of the study presents a small-scale action research framework implemented in an EFL context in SpiritOn Language School. Several activities, including the "Yes/No" game, "Bananas Dictation", and the "Balloons" information-gap task, are analyzed with regard to their pedagogical benefits and potential classroom challenges. The findings suggest that, when carefully scaffolded, guessing games can promote vocabulary activation, interaction, and learner engagement while supporting the development of spoken fluency.

Key words: *development of vocabulary and speaking skills, EFL, guessing games, input-based and output-based hypotheses, SpiritOn Language School.*

Ірина ГУСЛЕНКО,*orcid.org/0000-0003-0785-0000**кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри ділової іноземної мови та перекладу**Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна**(Харків, Україна) i.guslenko@karazin.ua***Дар'я ЗАЦЕРКЛЯНА,***orcid.org/0009-0005-2173-0904**магістр філології,**викладачка англійської та німецької мов, директор**Приватної мовної школи SpiritOn Language School**(Харків, Україна) spiriton.school@gmail.com*

ВИКОРИСТАННЯ ІГОР НА ВГАДУВАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ СЛОВНИКОВОГО ЗАПАСУ ТА ГОВОРІННЯ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

У статті досліджується педагогічний потенціал ігор на вгадування як стратегії розвитку словникового запасу та навичок говоріння на заняттях з англійської мови. Дослідження ґрунтується на теоретичних дискусіях Крашена та Свейна щодо підходів до засвоєння іноземної мови, зокрема взаємозв'язку між гіпотезою вхідного матеріалу (Input Hypothesis) та гіпотезою вихідних даних (Output Hypothesis). Хоча вхідні дані забезпечують

важливі лінгвістичні моделі та підтримують розуміння, вони не призводять автоматично до вільного володіння мовою. Вихідні дії, у свою чергу, заохочують учнів до пошуку лінгвістичних ресурсів, усвідомленню прогалин у своїх знаннях та застосуванню різноманітних мовних конструкцій під час спілкування.

У цих рамках ігри на відгадування розглядаються як комунікативні завдання, що стимулюють змістовні результати навчання, підтримані достатнім рівнем вхідного лексичного матеріалу. У статті також обговорюється роль лексичної компетентності в розвитку мовлення та підкреслюється наявний розрив між рецептивним та продуктивним словниковим запасом. З когнітивного погляду, такі ігри заохочують процеси передбачення та лінгвістичного прогнозування, що сприяє глибшому сприйняттю мови.

У практичній частині дослідження представлено невелику дослідницьку модель, реалізовану в контексті вивчення англійської мови в приватній мовній школі SpiritOn Language School. Кілька видів вправ, включаючи ігри Yes/No, Bananas Dictation та завдання Balloons на заповнення інформаційних прогалин, аналізуються з погляду їхніх педагогічних переваг та потенційних труднощів застосування. Результати дослідження свідчать про те, що за умови ретельного планування ігри на відгадування можуть сприяти активації словникового запасу, взаємодії та залученню учнів, одночасно розвиваючи вільне володіння іноземною мовою.

Ключові слова: англійська мова як іноземна, гіпотези вхідного матеріалу та вихідних даних, ігри на відгадування, приватна мовна школа SpiritOn Language School, розвиток словникового запасу та навичок говоріння.

A Problem Statement. Developing EFL learners' speaking proficiency is one of the most challenging and fundamental objectives of the Communicative Language Teaching (CLT) approach. As a complex productive skill, speaking cannot be acquired in isolation; it depends on the integration of receptive language skills (listening and reading), linguistic competence (including grammar and pronunciation), communicative competence, and cultural awareness. Lexical competence, a core component of linguistic proficiency, involves learners' ability to understand and appropriately use both active and passive vocabulary, which highlights its crucial role in the development of speaking skills.

A strong lexical base and broad vocabulary indeed enhance speaking fluency and facilitate communication; however, they do not guarantee successful language acquisition due to the inherent limitations of classroom speaking practice. One of the defining characteristics of speaking skill development is the need for extensive and meaningful practice, and even traditional communicative activities may fail to generate sufficient learner output. Consequently, a key pedagogical challenge lies in selecting activity types that effectively elicit spoken production.

Research analysis. The persistence of this pedagogical difficulty is not merely methodological but theoretical in nature. In second language acquisition research, the relationship between input-based and output-based hypotheses (Krashen, 1985), (Swain, 1985; Swain, 1995) reveals certain theoretical tensions, particularly concerning the relative roles of comprehensible input and pushed output in the development of speaking proficiency and their limitations when applied independently. Within this perspective, guessing games may be considered a controlled form of output activity that activates learners' available vocabulary, promotes noticing of lexical gaps, and supports the development of speaking skills in a low-anxiety environment.

Despite its strong theoretical and practical value, Krashen's Input Hypothesis has been criticized for underestimating the role of language production in developing productive skills. Contemporary scholars argue that input alone may not sufficiently promote lexical retrieval, syntactic control, or fluency in spoken communication (Ellis, 2008; Gass & Selinker, 2008). These limitations have led to increased attention to the role of learner output in the acquisition process.

Scholars acknowledge the asymmetry in vocabulary knowledge, particularly in perceiving vocabulary and its productive use, because understanding is much easier than production. That overlaps traditional pedagogical notions in the Ukrainian practice of converting passive vocabulary into active vocabulary (A. Bilak, V. Fedyk, A. Habovda, I. Syrko, etc.). The gap between receptive and productive vocabulary remains a pressing issue in seeking effective cognitive mechanisms with developing teaching and learning activities for vocabulary introduction, acquisition, and measuring (P. Bogaars, R. Ellis, B. Laufer, I. S. P. Nation, K. Vidal)

Speaking is a productive skill that is discussed in terms of accuracy and fluency. The development of speaking ability has been investigated by H. Brown, A. Derakhshan, H. Kayi, S. Nazara, R. Silverman, and Z. Wang.

A number of studies have been done to investigate the effectiveness of games in developing EFL and ESL learners' skills. According to them, using games has a positive effect, especially on vocabulary enhancement, they reduce unnecessary cognitive load and anxiety creating a learning-friendly environment (A. Chirandon, O. Kadaner, O. Moshynska, A. Warlick, Yusri).

The aim of this paper is to justify the pedagogical value of guessing games as an output-oriented strategy for developing learners' vocabulary and speaking

skills and to illustrate practical ways of implementing this strategy in the EFL classroom.

Presentation of the main material. The relative causal roles and mechanisms of input and output remain contested in foreign language acquisition (FLA) research. Input as a core component of FLA generally refers to the linguistic information gained through receptive activities (listening or reading), while output, in contrast, is connected with the language the learners produce through speaking and writing. Thus, input supports comprehension and provides linguistic models, whereas output requires learners to retrieve and organize linguistic resources for real-time communication.

In formulating SLA theory Stephen D. Krashen developed five hypotheses with the Input Hypothesis as part of his Monitor Model, where he distinguished language acquisition from language learning, defining language acquisition as a natural process. In contrast to learning, that was viewed as a conscious process, he emphasized the central role of comprehensible input as the primary condition for language acquisition that learners develop through reading or listening. Krashen argued that the successful acquisition becomes possible when the language slightly exceeds the learner's current level of competence and that real language proficiency may be gained only through subconscious acquisition. According to his Affective Filter hypothesis, emotional factors of motivation, self-esteem, and anxiety are crucially important for FLA (Krashen, 1985).

Comprehensible input through reading and listening is considered particularly important for vocabulary acquisition, as learners encounter lexical items in meaningful contexts that facilitate form-meaning connections. This contributes significantly to the development of receptive vocabulary and implicit linguistic knowledge.

Swain's Output Hypothesis (Swain, 1985; Swain, 1995) proposes that language production contributes to acquisition by engaging learners in processes that extends beyond comprehension. Swain identifies several key functions of output:

1. Producing language enables learners to notice gaps in their linguistic knowledge when they become aware of discrepancies between what they want to express and what they can express using available language resources.
2. Output provides opportunities for hypothesis testing, allowing learners to experiment with linguistic forms and receive feedback during the interaction.
3. Output promotes metalinguistic reflection, as learners consciously analyze language forms while attempting to construct accurate utterances.

Importantly, nowadays, output is not necessarily viewed as the primary cause of language acquisition. Rather, it is often considered a facilitator that enhances lexical retrieval, promotes automatization, and supports the development of spoken fluency by encouraging active engagement with linguistic material. From this perspective, effective language instruction may benefit from integrating output-oriented activities within an input-rich learning environment, allowing learners to process language receptively while also applying it productively.

According to *The Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment* (CEFR), lexical competence is defined as "knowledge of, and ability to use the vocabulary of the language". It includes lexical elements and fixed expressions (Council of Europe, 2001: 110). Concerning the hypotheses discussed above on input and output approaches the highly debatable problems of ESL vocabulary acquisition are such questions as incidental and intentional learning and the receptive and productive vocabulary. That is, either the vocabulary can be learned implicitly through exposure or explicitly through study. While investigating this matter stressed that receptive vocabulary use involves perceiving the form of a word while listening or reading and retrieving its meaning. Productive vocabulary use involves wanting to express a meaning through speaking or writing and producing the appropriate spoken or written word form (Nation, 2001: 24–25).

Limited lexical knowledge increases the cognitive demands of speaking because learners must allocate working-memory resources to lexical retrieval while simultaneously constructing utterances.

Speaking is commonly regarded as a fundamental skill for second or foreign language acquisition. Spoken language is complex and characterized by features such as clustering (grouping words into thought units), hesitation markers e.g., pausing; colloquial expressions, and suprasegmental features such as stress, rhythm, and intonation. Speaking proficiency is usually defined in terms of accuracy and fluency i.e. form-focused and meaning-focused approaches (Lazaraton, 2014: 106–107). The discussions focus on the issue of greater importance of one of them.

Fluency is mainly associated with a focus on meaning over form, as well as learners' ability to communicate or receive content and viewed as the goal of instruction (Parrish, 2019: 100). Some researchers and practitioners persist in its primary importance and thus the need to practice more successful oral fluency activities in the classroom (Ur, 2012: 124). On the other hand, accuracy concerns pronunciation, lexical skills, and grammar; they are the abilities to

articulate correct sounds, use appropriate words, and construct grammatically acceptable sentences. In an EFL setting with limited out-of-class opportunities for interaction, fluency-based activities merit more attention in comparison with meaning-focused tasks (Lazaraton, 2014: 107). It means that teachers should intensify their in-class efforts and devise the instruction materials to enhance their learners' fluency in speaking. However, intensive fluency practice may increase processing demands, particularly for learners with limited lexical resources, which may result in their cognitive overload. Processing a foreign language requires more substantial working-memory resources, especially for simultaneous retrieving vocabulary, constructing grammatical structures, and monitoring pronunciation.

Cognitive load theory (Sweller, 2017) states that overload on working memory negatively impacts learning and explains how instructional design can manage the limited capacity of working memory. Therefore, teachers face a dilemma because it is not always possible to make their classes simple while adhering to the course program. To solve this problem and create the best learning environment "the mental processes focused on internalising the lesson material needs to be maximised according to student ability" (Sweller, 2017). Instructional strategies should aim to reduce unnecessary cognitive load and anxiety. That can be achieved with integrating pre-task activities, giving clear instructions, collaborative learning, or working in group activities (Warrick, 2021: 26). Online learning still remains a relevant issue for many students in Ukraine, it is also advisable to avoid unnecessary textual information, use cognitive helpers, promote an emotional atmosphere, etc.

In EFL speaking instruction, this implies that tasks should provide sufficient lexical input while limiting unnecessary processing demands. Activities should gradually increase production requirements and support vocabulary retrieval in order to prevent excessive cognitive load.

Seeking effective strategies to help EFL learners improve their vocabulary and speaking skills, language teachers and researchers often turn to a game-based approach.

Jill Hadfield, a widely recognized British author and researcher, defines a game as "an activity with rules, a goal, and an element of fun" (Hadfield, 2010: 5). She emphasizes that while playing games, learners mainly focus on communication rather than on using correct language. Thus, if speaking about fluency-accuracy-spectrum, games are at the fluency end. Games give opportunities for drilling and, although limited, real communication, so they

shouldn't be regarded just as an entertainment activity to fill in time during the lesson.

Creating a bridge between the classroom and real-world communication can be achieved through various tasks such as information gap activities and guessing games which can create an artificial shortage of information, encourage learners to actively communicate using the target language of the lesson to exchange information and complete the task. Information gap activities serve as an effective mechanism for language acquisition that promotes language proficiency through meaningful communication, critical thinking, a motivating learning environment, and peer interaction. These types of activities, which can be organized in teams or pairs, include such tasks as jigsaw and information sharing tasks, vocabulary building and problem-solving exercises, cultural exchange activities, and so on (Vadhana, 2024: 205–206).

Meaning-oriented interaction can also be facilitated through problem solving and survival games, such as Desert Island or Balloon Debate, as well as role-plays, simulations, deduction games, and jigsaw storytelling. These games promote meaningful output because while playing, learners are forced to describe, define, and rephrase things; these activities encourage learners to search for appropriate words, phrases, and linguistic structures to use, promote their strategic competence, and thus enhance vocabulary and spoken performance.

The effectiveness of guessing games can also be interpreted through cognitive mechanisms of prediction. Predictive coding theory explains that the brain constantly anticipates incoming information and adjusts its internal models based on prediction errors. Such predictive processes support language comprehension and production by encouraging learners to formulate hypotheses about linguistic forms and meanings. In language learning, this mechanism promotes deeper processing and facilitates vocabulary retrieval (Gabhart et al., 2025).

Game-based strategies align with CLT by prioritizing functional, real-world interaction over rote grammatical practice. Within a Task-Based Language Learning (TBLT) framework, information gap and survival games serve as pedagogical tasks that require learners to use the target language as a tool to achieve specific, non-linguistic goals. By shifting the focus toward these goals and the element of fun, such activities effectively lower the affective filter. This reduction in anxiety creates a safe environment where learners feel comfortable taking linguistic risks, thereby facilitating more natural language acquisition with development of skills of higher-order, such as self-assessment and self-regulation. Ultimately, these

methods transform the classroom into a dynamic space where fluency and meaningful communication take precedence over the fear of making errors.

The incorporation of guessing games into the EFL classroom requires teachers to understand both their pedagogical benefits and the potential challenges associated with their implementation. To examine these aspects, this study employs a modified form of action research.

Action research is typically conceptualized as a spiral process consisting of planning, acting, observing, and reflecting. The advantage of action research for teachers is that it can be conducted individually or collaboratively. Mertler defined it as “research that is done by teachers for themselves” (Mertler, 2020: 4).

In this study, the framework was adapted to support the enhancement of teaching and learning practices at the private language school *SpiritOn* (Kharkiv, Ukraine). The adaptation focuses on improving students’ vocabulary acquisition and speaking performance through the systematic use of guessing games. Addressing these specific issues, the research design involved problem identification, a reflection stage, a plan of interventions, implementation of the plan, observation and evaluation of the results. The action-research-based framework illustrated how activities such as the “Yes/No” game, “Bananas Dictation”, and the “Balloons” information-gap task could be used for improving lexical competence and speaking skills in the English language classroom with regard to their pedagogical benefits and potential classroom challenges.

The EFL “Yes/No” game is a popular activity that promotes learners’ fluency. When playing, one of the students answers the classmates’ questions without using the words “yes” or “no”. This activity is good for practicing question formation, it encourages to alter the basic language structures in their answers.

Despite its popularity, this activity also presents several pedagogical challenges for both teachers and learners. First, teachers face common issues found in other game-based activities as well. These include difficulties in monitoring learners’ responses, ensuring equal participation, and managing time effectively. To address the specific challenges of this activity and improve learners’ critical thinking and speaking skills, teachers should avoid oversimplifying it, especially for higher-level learners who can follow their explanations and demonstrate their cognitive engagement. Furthermore, teachers should be very precise about the use of grammar and vocabulary by learners. Learners can also face several difficulties. Comprehension difficulties connected with the use of unfamiliar vocabulary or complex grammar constructions,

lack of confidence for various reasons, can be considered as some of the general challenges of game-based activities for learners. A specific challenge is the limited opportunity for language production, which therefore requires particular attention from the teacher.

Summing up, by reducing the prospective challenges, “Yes/No” activity can turn to an effective and encouraging communicative task that promotes meaningful language use and critical engagement.

“BANANAS dictation” activity (a variation of creative or open-gap dictation) allows to activate the target vocabulary and grammar with development skills of reading, writing and listening for details. This activity also stimulates such skills as language prediction and linguistic inference, which are fundamental for functioning of the human mind in general and for language processing in particular (Huetig, 2014: 480). Anticipating can involve upcoming sounds, words, grammar constructions during doing listening or reading activities.

There are several methodological challenges that can arise. Lower-proficiency learners may experience difficulties can have difficulties with producing suitable options. That needs pre-teaching or revision of the key vocabulary. Collaborative working or working in pairs can lower learners’ stress. Teachers can also limit the range of possible answers (e.g., a verb, a business noun, an adjective). Indication of grammatical category will help avoid grammatically incompatible answers.

This activity may incorporate several skills (e.g., listening and writing) which makes an excessive cognitive load. To cope with this challenge, teachers can choose short texts, reduce the number of words that the learners have to write down, and use a suitable pace of dictation.

To make this activity even more creative, linguistic accuracy can be seen secondary. In this case it can include a follow-up stage with discussion of the most logical or creative ideas. That turns the “Banana-dictation” activity into a communicative task which enhances speaking skills and creative thinking.

When carefully scaffolded, this activity encourages linguistic prediction, contextual inference, and vocabulary activation. Its effectiveness increases if it includes collaboration, grammatical guidance, and reflective discussion after the dictation.

Another information gap activity that involves linguistic prediction is called “Balloons”. While doing it the learners first write their short answers for a set of categories (e.g., *Something you’ve wanted to buy for a long time; Something you always carry in your pocket or handbag*, etc.) and then classmates ask questions to

identify the corresponding categories. A specific difficulty of this question-formation and speaking may arise if lower-level learners struggle to produce questions. To cope with this, teachers can provide models or examples of speaking. One more challenge may come from the learners' attempts to guess the category without asking questions that needs establishing strict rules for learners to follow.

When properly structured, this activity promotes question formation, interaction, and inferential thinking. It also encourages learners to use language for information-seeking and negotiation of meaning, which are central elements of communicative language learning.

Guessing games can be used in EFL classrooms as speaking warm-ups, follow-ups, and consolidation activities. A valuable feature of many guessing games is their ability to be adapted to fit curricular needs, the age and level of learners, and classroom environment conditions. Because they reduce learners' anxiety, increase students' engagement, and are adaptable, guessing games are an effective pedagogical tool.

Despite our focus on the importance of output strategy for implementation of guessing games in the EFL/ESL classroom, it should not be overexaggerated because of the great role that input plays. Input activities can include modelling of speech patterns by teachers, learners' activation of these models, pre-teaching the vocabulary that learners should use. Collaborative activities also can stimulate peer input that occurs in the process of the exchange of ideas during the game.

Conclusions. The present study demonstrates that guessing games can serve as an effective pedagogical strategy for enhancing EFL learners' vocabulary development and speaking proficiency when implemented within an input-sensitive, output-oriented framework. The theoretical discussion of second language acquisition highlights that neither comprehensible input nor learner output alone can fully support the development of productive language skills. Instead, effective language instruction requires a balanced integration of receptive exposure to linguistic material and opportunities for meaningful language production.

Within this perspective, guessing games represent a productive communicative task that encourages learners to actively retrieve vocabulary, notice gaps in their linguistic knowledge, and experiment with language forms during interaction. By creating information gaps and meaningful communicative goals, such activities stimulate learners' engagement, support lexical activation, and promote spoken fluency in a low-anxiety learning environment. Their effectiveness can also be explained through cognitive mechanisms such as predictive processing and linguistic inference, which facilitate deeper language processing and retention.

At the same time, the pedagogical value of guessing games depends largely on careful instructional design. Teachers need to provide sufficient lexical input, clear instructions, and appropriate scaffolding in order to prevent cognitive overload and ensure productive participation.

BIBLIOGRAPHY

1. Common European framework of reference for languages: Learning, teaching, assessment. Strasbourg: Council of Europe, 2001. 273 p. URL: <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16802fc1bf> (Last accessed: 20.03.2026).
2. Ellis R. The study of second language acquisition. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2008. 832 p.
3. Gabhart K. M., Xiong Y., Bastos A. M. Predictive coding: A more cognitive process than we thought? *Trends in Cognitive Sciences*. 2025. Vol. 29, № 7. P. 627–640.
4. Gass S., Selinker L. Second language acquisition: An introductory course. 3rd ed. New York: Routledge, 2008. 593 p. URL: <https://bpb-us-e2.wpmucdn.com/websites.umass.edu/dist/c/2494/files/2015/08/Gass.Second-Language-Acquisition.pdf> (Last accessed: 19.03.2026).
5. Hadfield J. Elementary communication games. Harlow: Pearson Education Limited, 2010. 100 p. URL: https://hansacanada.net/media/subjects/subject_81/Elementary%20Communication%20Games.pdf (Last accessed: 18.03.2026).
6. Huettig F. Prediction in language learning. *Encyclopedia of language development*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc. 2014. P. 480–482. URL: https://pure.mpg.de/rest/items/item_1835830_8/component/file_2035245/content (Last accessed: 20.03.2026).
7. Krashen S. D. The input hypothesis: Issues and implications. London: Longman, 1985. 120 p. URL: <https://archive.org/details/inputhypothesisi0000kras/page/n2/mode/1up> (Last accessed: 20.03.2026).
8. Lazaraton A. Second language speaking // *Teaching English as a second or foreign language* / ed.: M. Celce-Murcia, D. M. Brinton, M. A. Snow. 4th ed. Boston: National Geographic Learning, 2014. P. 106–120. URL: https://www.academia.edu/36244291/Celce_Murcia_ed_Teaching_English_as_a_Second_or_Foreign_Language_pdf (Last accessed: 19.03.2026).
9. Mertler C. A. Action research: Improving schools and empowering educators. 6th ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2019. 360 p.
10. Nation I. S. P. Learning vocabulary in another language. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 470 p. URL: <https://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam031/2001269892.pdf> (Last accessed: 20.03.2026).

11. Parrish B. Teaching adult English language learners: A practical introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 388 p.
12. Swain M. Communicative competence: Some roles of comprehensible input and comprehensible output in its development // *Input in second language acquisition* / ed.: S. Gass, C. Madden. Rowley, MA: Newbury House, 1985. P. 235–253.
13. Swain M. Three functions of output in second language learning // *Principle and practice in applied linguistics* / ed.: G. Cook, B. Seidlhofer. Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 125–144.
14. Sweller J. Cognitive Load Theory and Teaching English. CONTACT Magazine (TESL Ontario). 2017. P. 5–10. URL: <https://contact.teslontario.org/wp-content/uploads/2017/05/Sweller-CognitiveLoad.pdf> (Last accessed: 28.03.2026).
15. Ur P. A course in language teaching. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 388 p. URL: <https://sacunslc.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/penny-ur-a-course-in-language-teaching-practice-of-theory-cambridge-teacher-training-and-development-1996.pdf> (Last accessed: 20.03.2026).
16. Vadhana C. D. Enhancing students' speaking skills through information gap techniques. *International Journal of Novel Research and Development*. 2024. Vol. 9, № 6. P. 204–208. URL: <https://www.ijnrd.org/papers/IJNRD2406415.pdf> (Last accessed: 19.03.2026).
17. Warrick A. Strategies for reducing cognitive overload in the online language learning classroom. *International Journal of Second and Foreign Language Education*. 2021. Vol. 1, № 2. P. 25–37. DOI: 10.33422/ijsfle.v1i2.124.

REFERENCES

1. Council of Europe. (2001) *Common European framework of reference for languages: Learning, teaching, assessment*. Strasbourg: Council of Europe.
2. Ellis, R. (2008) *The study of second language acquisition* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
3. Gabhart, K. M., Xiong, Y., & Bastos, A. M. (2025) Predictive coding: A more cognitive process than we thought? *Trends in Cognitive Sciences*, 29 (7), pp. 627–640 [in English].
4. Gass, S., & Selinker, L. (2008) *Second language acquisition: An introductory course* (3rd ed.). New York: Routledge.
5. Hadfield, J. (2010) *Elementary communication games*. Harlow: Pearson Education Limited.
6. Huettig, F. (2014) Prediction in language learning. In *Encyclopedia of language development* (pp. 480–482). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.
7. Krashen, S. D. (1985) *The input hypothesis: Issues and implications*. London: Longman.
8. Lazaraton, A. (2014) Second language speaking. In M. Celce-Murcia, D. M. Brinton & M. A. Snow (Eds.), *Teaching English as a second or foreign language* (4th ed.). Boston: National Geographic Learning.
9. Mertler, C. A. (2020) *Action research: Improving schools and empowering educators* (6th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.
10. Nation, I. S. P. (2001) *Learning vocabulary in another language*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Parrish, B. (2019) *Teaching adult English language learners: A practical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Swain, M. (1985) Communicative competence: Some roles of comprehensible input and comprehensible output in its development. In S. Gass & C. Madden (Eds.), *Input in second language acquisition* (pp. 235–253). Rowley, MA: Newbury House.
13. Swain, M. (1995) Three functions of output in second language learning. In G. Cook & B. Seidlhofer (Eds.), *Principle and practice in applied linguistics* (pp. 125–144). Oxford: Oxford University Press.
14. Sweller, J. (2017) Cognitive load theory and teaching English as a second language to adult learners. *Contact*.
15. Ur, P. (2012) *A course in language teaching* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
16. Vadhana, Chandra D. (2024) Enhancing students' speaking skills through information gap techniques. *International Journal of Novel Research and Development*, 9 (6), pp. 204–208.
17. Warrick, A. (2021) Strategies for reducing cognitive overload in the online language learning classroom. *International Journal of Second and Foreign Language Education*, 1 (2), pp. 25–37. <https://doi.org/10.33422/ijsfle.v1i2.124>.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 378.147:811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-46>

Ганна ДИШЕЛЬ,

orcid.org/0000-0003-1737-7907

*старший викладач кафедри германських і східних мов та методики їх навчання
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
(Одеса, Україна) anna.dyshel@gmail.com*

МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ У НАВЧАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ЗАРУБІЖНИХ І УКРАЇНСЬКИ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті здійснено комплексний теоретичний аналіз концепції мультиmodalності у навчанні англійської мови на основі критичного огляду зарубіжних і вітчизняних наукових праць. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення традиційних підходів до викладання іноземних мов в умовах цифрової трансформації освіти та ускладнення сучасних комунікативних процесів, що характеризуються переходом до мультиmodalних форм представлення інформації. Попри значну кількість досліджень, присвячених даній темі, недостатньо систематизовано її теоретичні засади в контексті навчання англійської мови, що зумовлює потребу в комплексному аналізі цього феномену. З огляду на зазначене, у дослідженні зосереджено увагу на узагальненні та систематизації теоретичних підходів до розуміння мультиmodalності в освітньому дискурсі. Проаналізовано когнітивні та психолінгвістичні основи мультиmodalного навчання, узагальнено досвід застосування мультиmodalних стратегій у практиці викладання англійської мови. Показано, що мультиmodalний підхід базується на фундаментальному положенні соціальної семіотики, відповідно до яких значення формуються в процесі взаємодії різних знакових систем, включаючи вербальні, візуальні, аудіальні, просторові та жестові засоби комунікації. Обґрунтовано, що інтеграція різноманітних способів представлення інформації активізує різні канали її обробки, сприяє формуванню множинних ментальних репрезентацій та встановленню міцних асоціативних зв'язків, що підвищує ефективність запам'ятовування та застосування навчального матеріалу. Виявлено, що ефективність цього підходу залежить від дотримання принципів когнітивної теорії інтегрованого навчання, зокрема оптимального поєднання модусів, усунення зайвої інформації та забезпечення просторової і часової суміжності відповідних елементів. Проаналізовано основні напрями реалізації цього підходу в практиці викладання англійської мови, включаючи використання цифрових технологій для створення інтерактивного навчального середовища, розвиток мультиmodalної грамотності та врахування індивідуальних відмінностей у сприйнятті інформації. Визначено проблемні аспекти такого навчання, зокрема ризик інтелектуального перевантаження, значні часові та матеріальні витрати на створення якісних навчальних матеріалів, а також недостатню розробленість критеріїв оцінювання мультиmodalної компетентності. Окреслено перспективи подальших досліджень, що передбачають розробку інтегрованої теоретичної моделі мультиmodalного навчання, створення надійних і валідних інструментів оцінювання та експериментальну перевірку ефективності різних варіантів поєднання засобів представлення інформації.

Ключові слова: мультиmodalність, навчання англійської мови, комунікативна компетентність, цифрові технології, мультиmodalна грамотність, освітні інновації.

Ganna DYSHEL,

orcid.org/0000-0003-1737-7907

*Senior Lecture at the Department of Germanic and Oriental Languages and Methods of their Teaching
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky
(Odesa, Ukraine) anna.dyshel@gmail.com*

MULTIMODALITY IN ENGLISH LANGUAGE TEACHING: THEORETICAL ANALYSIS OF INTERNATIONAL AND UKRAINIAN RESEARCH

The article presents a comprehensive theoretical analysis of multimodality in English language teaching based on a critical review of international and Ukrainian research. The relevance of the study is determined by the need to reconsider traditional approaches to foreign language teaching in the context of the digital transformation of education and the increasing complexity of contemporary communication, characterized by a shift toward multimodal forms of information representation. Despite the considerable number of studies devoted to this topic, its theoretical foundations in the context of English language teaching remain insufficiently systematized, which necessitates a comprehensive analysis of this phenomenon. The study synthesizes and systematizes theoretical approaches to multimodality in educational discourse. It analyzes the cognitive and psycholinguistic foundations of multimodal learning and summarizes the application of

multimodal strategies in English language teaching. It is demonstrated that the multimodal approach is grounded in the principles of social semiotics, according to which meaning is constructed through the interaction of different sign systems, including verbal, visual, auditory, spatial and gestural modes of communication. It is shown that integrating various forms of information representation activates multiple processing channels, fosters the formation of mental representations and strengthens associative connections, thereby improving learning outcomes. The effectiveness of this approach depends on adherence to key principles of cognitive theory, including the optimal integration of representational forms, the elimination of redundant information and the maintenance of spatial and temporal contiguity. The study also examines the implementation of this approach in English language teaching, including digital technologies, multimodal literacy development and individual differences in learning. Problematic aspects of multimodal learning are identified, including the risk of cognitive overload, the resource intensity of creating high-quality educational materials and insufficient development of criteria for assessing multimodal competence. Prospects for further research are outlined, including the development of an integrated theoretical model of multimodal learning, the creation of valid and reliable assessment tools and experimental verification of the effectiveness of different approaches to integrating representational forms.

Key words: multimodality, English language teaching, communicative competence, digital technologies, multimodal literacy, educational innovation.

Постановка проблеми. Сучасний освітній простір характеризується стрімкою цифровою трансформацією та інтеграцією різноманітних технологічних рішень у навчальний процес, що зумовлює необхідність переосмислення традиційних підходів до викладання іноземних мов. У контексті глобалізації та міжкультурної комунікації володіння англійською мовою набуває особливого значення, перетворюючись із додаткової компетенції в базову умову для успішної професійної діяльності та особистісного розвитку. Водночас традиційні мономодальні методи навчання, орієнтовані переважно на вербальний канал сприйняття інформації, виявляються недостатньо ефективними для формування комплексної комунікативної компетентності в умовах цифрового суспільства.

Мультимодальний підхід до навчання англійської мови передбачає інтеграцію множинних семіотичних ресурсів, включаючи вербальні, візуальні, аудіальні, просторові та жестові модули комунікації, що забезпечує більш природне й ефективне засвоєння мовного матеріалу. Актуальність дослідження мультимодальності зумовлена зростаючою складністю сучасних комунікативних практик, у яких текстові повідомлення поєднуються з графічними зображеннями, відео-контентом, інфографікою та інтерактивними елементами. Проблема полягає в необхідності теоретичного осмислення принципів мультимодального навчання та розроблення практичних механізмів їх імплементації в освітній процес закладів освіти різних рівнів.

Аналіз досліджень. Теоретичні основи мультимодальності були закладені у працях зарубіжних (Дж. Беземер, Г. Кресс, К. Джуїтт, Б. Коуп, М. Каланціс, К. Даніельссон, С. Селандер), а також окремих вітчизняних дослідників. Значний внесок у розвиток цього напрямку здійснили представники соціальної семіотики Дж. Беземер і Г. Кресс,

у працях яких різноманітні знакові ресурси розглядаються як основа процесу створення значення (Bezemer, Kress, 2016). Концептуальний апарат мультимодального аналізу дискурсу розвивався у працях, де було обґрунтовано положення про те, що комунікація є принципово мультимодальною за своєю природою, оскільки люди використовують різні семіотичні системи одночасно для передачі смислів (Jewitt, 2014).

У контексті освітньої лінгвістики значний внесок у розуміння мультимодальності зробили дослідження Б. Коупа та М. Каланціс, спрямовані на осмислення цифрової грамотності та нових форм текстuality. Так, у їхній роботі продемонстровано, що сучасні здобувачі освіти взаємодіють із текстами, які поєднують різні модули, і потребують розвитку навичок декодування та створення мультимодальних повідомлень (Cope, Kalantzis, 2000).

Аналіз педагогічних практик засвідчив, що інтеграція візуальних, аудіальних та кінестетичних елементів у навчальний процес сприяє підвищенню мотивації та покращенню результатів навчання (Danielsson, Selander, 2021).

Вітчизняні дослідження мультимодальності у навчанні іноземних мов спираються на зарубіжні підходи та передбачають їх адаптацію до специфіки українського освітнього контексту (Фельцан та ін., 2025: 101). Проаналізовано можливості використання мультимедійних технологій для формування комунікативної компетентності та розвитку критичного мислення студентів (Бочарникова та ін., 2024). Окрема увага приділяється аналізу ролі цифрових інструментів у створенні інтерактивного навчального середовища (Ігнатенко та ін., 2024).

Проте, незважаючи на значну кількість публікацій, присвячених окремим аспектам мультимодального навчання, у науковій літературі, системний теоретичний аналіз цієї проблеми залишається

недостатньо представленим. Невирішеними залишаються питання розроблення інтегрованої теоретичної моделі, яка б враховувала когнітивні, психолінгвістичні та дидактичні аспекти мультиmodalного навчання. Потребує подальшого дослідження проблема оптимального поєднання різних модусів для забезпечення максимальної ефективності навчального процесу з урахуванням рівня володіння мовою, вікових особливостей учнів та специфіки навчального матеріалу.

Мета статті – здійснити комплексний теоретичний аналіз концепції мультиmodalності у навчанні англійської мови на основі критичного огляду зарубіжних і вітчизняних наукових праць, виявлення ключових принципів та механізмів мультиmodalного підходу, а також визначення перспективних напрямів його застосування в сучасній освітній практиці. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання: систематизувати теоретичні підходи до розуміння мультиmodalності в освітньому дискурсі, проаналізувати когнітивні та психолінгвістичні основи мультиmodalного навчання, узагальнити досвід застосування мультиmodalних стратегій у практиці викладання англійської мови, ідентифікувати проблемні аспекти та окреслити перспективи подальших досліджень.

Виклад основного матеріалу. Концептуальні засади мультиmodalності в освітньому дискурсі базуються на фундаментальному положенні соціальної семіотики про те, що значення створюється не лише через мову, але й через взаємодію різноманітних семіотичних ресурсів. Мультиmodalний текст визначається як комунікативна одиниця, що поєднує два або більше семіотичних модусів, кожен із яких вносить специфічний внесок у конструювання смислу (Kress, Van Leeuwen, 2020). У контексті навчання англійської мови мультиmodalність передбачає використання вербальних (усні та письмові тексти), візуальних (зображення, графіки, схеми), аудіальних (музика, звукові ефекти), просторових (розташування елементів) та жестових (міміка, рухи тіла) модусів комунікації.

Теоретичне обґрунтування мультиmodalного підходу спирається на декілька ключових концепцій. По-перше, теорія подвійного кодування стверджує, що інформація може бути репрезентована у двох форматах – вербальному та образному, причому обидва типи репрезентації є активними у процесі обробки інформації (Mayer, 2020). Інтеграція вербальних та візуальних елементів сприяє створенню множинних ментальних репрезентацій, що підвищує ймовірність успішного збереження та відтворення навчального матеріалу. По-друге, ког-

нітивна теорія мультимедійного навчання пропонує принципи ефективної організації мультиmodalних повідомлень, зокрема принцип модальності (краще поєднувати графіку з усним поясненням, ніж із письмовим текстом), принцип суміжності (відповідні слова і зображення мають бути розташовані близько один до одного) та принцип когерентності (виключення зайвої інформації покращує навчання) (Mayer, Moreno, 2003).

Когнітивні механізми мультиmodalного сприйняття пов'язані з особливостями функціонування людської пам'яті та уваги. Робоча пам'ять має обмежений обсяг і може одночасно обробляти лише певну кількість інформації, тому надмірне когнітивне навантаження призводить до зниження ефективності навчання (Paivio, 1990). Мультиmodalна презентація навчального матеріалу дозволяє більш ефективно розподіляти когнітивне навантаження під час обробки інформації. Коли матеріал подається через декілька модусів, це сприяє глибшому опрацюванню, інтеграції інформації та формуванню стійкіших ментальних структур, що покращує довгострокове запам'ятовування (Seufert, 2018: 117).

Психолінгвістичний аналіз мультиmodalного навчання англійської мови виявляє його потенціал для формування усіх компонентів комунікативної компетентності. Фонетична компетентність розвивається через одночасне сприйняття звукової форми слів та візуальних опор, таких як артикуляційні схеми або транскрипція (Andrä et al., 2020: 818–820). Лексична компетентність ефективно формується при поєднанні вербальних дефініцій із візуальними образами, що активує обидва типи кодування в пам'яті та полегшує встановлення асоціативних зв'язків (Kanelloroulou et al., 2019). Граматична компетентність може розвиватися через використання кольорового кодування граматичних структур, просторових схем для візуалізації синтаксичних відношень та інтерактивних вправ із мультиmodalним зворотним зв'язком (Aljehani, 2022; Strandberg, 2025).

Дискурсивна та соціокультурна компетентності набувають особливого значення в контексті мультиmodalного навчання, оскільки реальна комунікація завжди є мультиmodalною. Аналіз автентичних мультиmodalних текстів – відеороликів, рекламних повідомлень, інфографік – дозволяє студентам розвивати навички інтерпретації культурно специфічних семіотичних кодів та розуміння того, як різні модуси взаємодіють для створення значення в конкретних комунікативних ситуаціях (Royce, Bowcher, 2007). Стратегічна компетентність, яка передбачає здатність долати комунікативні труднощі

та адаптувати власне мовлення до ситуації, також ефективно розвивається через мультимодальні завдання, що вимагають створення власних мультимодальних продуктів із урахуванням комунікативної мети та характеристик аудиторії (Zhang, 2016).

Аналіз зарубіжних досліджень дозволяє виділити декілька основних напрямів застосування мультимодального підходу в практиці викладання англійської мови. Перший напрям пов'язаний із використанням цифрових технологій для створення інтерактивного навчального середовища. Дослідження демонструють, що інтеграція мультимедійних презентацій, освітніх відео, інтерактивних вправ та цифрових ігор сприяє підвищенню мотивації студентів та інтенсифікації навчального процесу (Godwin-Jones, 2011). Особливо перспективним є використання технологій доповненої та віртуальної реальності, які дозволяють створювати імерсивне навчальне середовище з високим рівнем інтерактивності та мультисенсорного залучення (Perry, 2015: 2309–2311).

Другий напрям досліджень фокусується на розвитку мультимодальної грамотності як важливої складової комунікативної компетентності ХХІ століття. Мультимодальна грамотність передбачає здатність критично аналізувати, інтерпретувати та створювати тексти, що поєднують різні семіотичні модуси (Kress, 2003). У навчанні англійської мови це означає не лише розвиток традиційних мовних навичок, але й формування здатності працювати з мультимодальними текстами – від інтерпретації візуальних метафор у рекламі до створення власних мультимедійних презентацій та відеопроєктів (Mills, 2010).

Третій напрям пов'язаний із дослідженням індивідуальних відмінностей у сприйнятті мультимодальної інформації. Концепція стилів навчання, хоча й критикується за відсутність емпіричних доказів, продовжує привертати увагу дослідників у контексті мультимодального навчання (Pashler et al., 2008: 105–106). Сучасні дослідження свідчать, що ефективність навчання залежить не стільки від відповідності матеріалу переважному стилю учня, скільки від оптимального поєднання різних модусів презентації інформації та їхньої відповідності характеру навчального матеріалу (Kirschner, van Merriënboer, 2013).

У вітчизняних дослідженнях сучасних технологій навчання англійської мови простежується їх розвиток у контексті загальноєвропейських тенденцій модернізації мовної освіти. Українські науковці акцентують увагу на необхідності адаптації цифрових і мультимодально орієнтованих засобів до специфіки національної освітньої

системи, зокрема врахування рівня технологічного оснащення навчальних закладів та цифрової компетентності викладачів (Ніколаєва, 2015: 7, 17; Канюк, Кіш, 2023: 52–53). Окрема увага приділяється інтеграції мультимодальних елементів у процес навчання англійської мови, що передбачає поєднання різних семіотичних ресурсів та їх використання в межах традиційних форм організації навчання з метою підвищення ефективності засвоєння матеріалу (Мулик, 2025: 39–40).

Аналіз вітчизняних публікацій виявляє зростаючий інтерес до використання візуальних і мультимедійних засобів у навчанні англійської мови на різних освітніх рівнях. Зокрема, обґрунтовується доцільність використання автентичних мультимедійних матеріалів і візуальних ресурсів, які сприяють розвитку мовленнєвих умінь, формуванню лексичних і комунікативних навичок, а також підвищенню ефективності засвоєння навчального матеріалу (Тарнопольський, 2017: 158–162). Окремим напрямом є дослідження ефективності використання відеоматеріалів, зокрема автентичних фільмів та серіалів, для розвитку аудіювання та соціокультурної компетентності (Черниш, 2019: 236–240).

Важливим аспектом вітчизняних досліджень є розробка моделей інтеграції мультимодальних технологій у змішане навчання, що поєднує традиційні аудиторні заняття з онлайн-компонентом (Кухаренко, 2016: 76). Змішане навчання розглядається як оптимальна форма організації освітнього процесу, яка розширює можливості для інтерактивності, гнучкості та синхронної й асинхронної взаємодії. У цьому контексті мультимодальність постає природною характеристикою онлайн-навчання, де текстові матеріали поєднуються з відео, аудіо, інтерактивними вправами та можливостями синхронної та асинхронної комунікації (Halverson, Graham, 2019).

Критичний аналіз існуючих досліджень дозволяє ідентифікувати декілька проблемних аспектів мультимодального підходу до навчання англійської мови. По-перше, існує ризик когнітивного перевантаження, коли надмірна кількість різномірної інформації або неоптимальне поєднання модусів призводить до зниження ефективності навчання замість її підвищення (Sweller et al., 2019). По-друге, впровадження цифрових технологій у навчальний процес супроводжується низкою труднощів, зокрема, недостатньою інтеграцією цифрової компетентності у програми підготовки майбутніх учителів, що обмежує можливості широкого впровадження таких підходів (Tømte et al., 2015). По-третє, спостерігається недостатня розробленість критеріїв оцінювання мультимодальної комунікативної компетентності, що ускладнює об'єктивну оцінку

результатів навчання, оскільки традиційні моделі оцінювання залишаються переважно текстоцентричними та не враховують специфіку мультимодальних форм представлення інформації (Wyatt-Smith, Kimber, 2009: 70).

Висновки. Проведений теоретичний аналіз зарубіжних і вітчизняних досліджень мультимодальності у навчанні англійської мови дозволяє сформулювати кілька ключових висновків. Мультимодальний підхід є теоретично обґрунтованою та емпірично підтвердженою стратегією підвищення ефективності навчання іноземних мов, що базується на розумінні природи людського пізнання та комунікації як принципово мультимодальних процесів. Інтеграція вербальних, візуальних, аудіальних та кінестетичних модусів у навчальний процес сприяє активізації різних каналів обробки інформації, формуванню множинних ментальних репрезентацій та встановленню міцних асоціативних зв'язків, що сприяє покращенню запам'ятовування та застосуванню навчального матеріалу.

Когнітивні та психолінгвістичні основи мультимодального навчання пов'язані з особливостями функціонування робочої та довгострокової пам'яті, механізмами уваги та процесами обробки мультисенсорної інформації. Ефективність мультимодального підходу залежить від дотримання принципів когнітивної теорії мультимедійного навчання, зокрема оптимального поєднання модусів, усунення зайвої інформації та забезпечення

просторової і часової суміжності відповідних елементів. Розвиток мультимодальної грамотності є необхідною умовою формування комунікативної компетентності, адекватної вимогам цифрового суспільства, де домінують складні мультимодальні форми комунікації.

Аналіз вітчизняних досліджень виявляє активний розвиток теоретичних і методичних основ мультимодального навчання англійської мови в українському освітньому контексті. Водночас існують значні виклики, пов'язані з необхідністю технологічного оснащення навчальних закладів, підвищення цифрової компетентності викладачів та розроблення якісних мультимодальних навчальних матеріалів, адаптованих до специфіки національної освітньої системи. Перспективи подальших досліджень включають створення інтегрованої теоретичної моделі мультимодального навчання англійської мови, яка б враховувала когнітивні, психолінгвістичні, дидактичні та технологічні аспекти, розроблення валідних інструментів оцінювання мультимодальної комунікативної компетентності. Важливим наступним етапом є експериментальна перевірка ефективності різних варіантів поєднання модусів залежно від характеристик учнів та типу навчального матеріалу, а також дослідження можливостей використання нових технологій, таких як штучний інтелект та адаптивні навчальні системи, для створення персоналізованого мультимодального навчального середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bezemer J., Kress G. *Multimodality, learning and communication: a social semiotic frame*. London: Routledge, 2016. 184 p.
2. *The Routledge handbook of multimodal analysis* / ed. by C. Jewitt. 2nd ed. London: Routledge, 2014. 526 p.
3. Cope B., Kalantzis M. *Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge, 2000. 350 p.
4. Danielsson K., Selander S. *Multimodal texts in disciplinary education: a comprehensive framework*. Cham: Springer, 2021. 132 p. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-63960-0>
5. Фельдан І., Теличко Н., Попп Д. Розвиток навичок аудіювання з використанням мультимодального підходу на заняттях з іноземної мови як методологічна проблема. *Освіта. Інноватика. Практика*. 2025. Т. 13, № 2. С. 100–105. <https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol13i2-014>
6. Бочарникова Т. Ф., Лембік С. О., Прус Н. О. Мультимедійні технології у викладанні іноземних мов: можливості та перспективи в Україні. *Вісник науки та освіти*. 2024. №11(29). С. 144–157. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11\(29\)-144-157](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11(29)-144-157)
7. Ігнатенко І. П., Давидюк А. Р., Трубенко І. А. Інновації в методиках навчання іноземних мов: досвід України. *Академічні візії*. 2024. Вип. 37. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14138735>
8. Kress G., Van Leeuwen T. *Reading images: The grammar of visual design*. 3rd ed. London: Routledge, 2020. 310 p. <https://doi.org/10.4324/9781003099857>
9. Mayer R. E. *Multimedia learning*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 450 p. <https://doi.org/10.1017/9781316941355>
10. Mayer R. E., Moreno R. Nine ways to reduce cognitive load in multimedia learning. *Educational Psychologist*. 2003. Vol. 38, № 1. P. 43–52. https://doi.org/10.1207/S15326985EP3801_6
11. Paivio A. *Mental representations: A dual coding approach*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 322 p. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195066661.001.0001>
12. Seufert T. The interplay between self-regulation in learning and cognitive load. *Educational Research Review*. 2018. Vol. 24. P. 116–129. <https://doi.org/10.1016/j.edurev.2018.03.004>
13. Andrä C. et al. Learning foreign language vocabulary with gestures and pictures enhances vocabulary memory for several months post-learning in eight-year-old schoolchildren. *Educational Psychology Review*. 2020. Vol. 32, № 3. P. 815–850. <https://doi.org/10.1007/s10648-020-09527-z>

14. Kanellopoulou C., Kermanidis K. L., Giannakouloupoulos A. The dual-coding and multimedia learning theories: Film subtitles as a vocabulary teaching tool. *Education Sciences*. 2019. Vol. 9, № 3. Article 210. <https://doi.org/10.3390/educsci9030210>
15. Aljehani L. M. The effectiveness of using color-coding in teaching grammar for EFL learners. *International Journal of English Language Education*. 2022. Vol. 10, № 1. P. 21–43. <https://doi.org/10.5296/ije.v10i1.19956>
16. Strandberg A., Nygard M. Visualizations in grammar education: From theory to practice. *Language and Education*. 2025. Vol. 40, № 1. P. 196–215. <https://doi.org/10.1080/09500782.2025.2504463>
17. New directions in the analysis of multimodal discourse / ed. by T. D. Royce, W. L. Bowcher. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 2007. 403 p.
18. Zhang Y. Multimodal teacher input and science learning in a middle school sheltered classroom. *Journal of Research in Science Teaching*. 2016. Vol. 53, № 1. P. 7–30. <https://doi.org/10.1002/tea.21295>
19. Godwin-Jones R. Emerging technologies: Mobile apps for language learning. *Language Learning & Technology*. 2011. Vol. 15, № 2. P. 2–11. <https://doi.org/10.64152/10125/44244>
20. Perry B. Gamifying French language learning: A case study examining a quest-based, augmented reality mobile learning-tool. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 174. P. 2308–2315. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.01.892>
21. Kress G. *Literacy in the new media age*. London: Routledge, 2003. 208 p.
22. Mills K. A. A review of the “digital turn” in the new literacy studies. *Review of Educational Research*. 2010. Vol. 80, № 2. P. 246–271. <https://doi.org/10.3102/0034654310364401>
23. Pashler H. et al. Learning styles: Concepts and evidence. *Psychological Science in the Public Interest*. 2008. Vol. 9, № 3. P. 105–119. <https://doi.org/10.1111/j.1539-6053.2009.01038.x>
24. Kirschner P. A., van Merriënboer J. J. G. Do learners really know best? Urban legends in education. *Educational Psychologist*. 2013. Vol. 48, № 3. P. 169–183. <https://doi.org/10.1080/00461520.2013.804395>
25. Ніколаєва С. Ю. Сучасні технології навчання іноземних мов і культур у загальноосвітніх і вищих навчальних закладах. Київ: Ленвіт, 2015. 443 с.
26. Канюк О., Кіш Н. Цифрова компетентність викладача іноземних мов у сучасному освітньому середовищі. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. 2023. № 2 (53). С. 52–55.
27. Мулик К. Мультиmodalність у процесі інтегрованого навчання професійно-спрямованої англійської мови майбутніх соціальних працівників. *Вісник Львівського університету. Серія педагогічна*. 2025. Вип. 42. С. 39–46. <https://doi.org/10.30970/vpe.2025.42.13454>
28. Тарнопольський О. Б. Методика навчання англійської мови на основі автентичних мультимедійних матеріалів. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. 2017. № 20. С. 156–164.
29. Черниш В. В. Використання відеоматеріалів у навчанні англійської мови. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2019. № 5. С. 234–245.
30. Кухаренко В. М. Змішане навчання: аналіз та перспективи впровадження. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2016. № 3 (53). С. 76–85.
31. Halverson L. R., Graham C. R. Learner engagement in blended learning environments. *Online Learning*. 2019. Vol. 23, № 2. P. 145–178. <https://doi.org/10.24059/olj.v23i2.1481>
32. Sweller J. et al. Cognitive architecture and instructional design. *Educational Psychology Review*. 2019. Vol. 31, № 2. P. 261–292. <https://doi.org/10.1007/s10648-019-09465-5>
33. Tømte C. et al. Educating online student teachers to master professional digital competence. *Computers and Education*. 2015. Vol. 84. P. 26–35. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2015.01.005>
34. Wyatt-Smith C., Kimber K. Working multimodally: Challenges for assessment. *English Teaching: Practice and Critique*. 2009. Vol. 8, № 3. P. 70–90.

REFERENCES

1. Bezemer J., Kress G. (2016) *Multimodality, learning and communication: A social semiotic frame*. London: Routledge.
2. Jewitt C. (Ed.) (2014) *The Routledge handbook of multimodal analysis* (2nd ed.). London: Routledge.
3. Cope B., Kalantzis M. (2000) *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge.
4. Danielsson K., Selander S. (2021) *Multimodal texts in disciplinary education: A comprehensive framework*. Cham: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-63960-0>
5. Feltsan I., Telychko N., Popp D. (2025) Rozvytok navychok audiiuvannya z vykorystanniam multymodalnoho pidkhodu na zaniattiakh z inozemnoi movy yak metodolohichna problema [Development of listening skills using a multimodal approach in foreign language classes as a methodological problem]. *Osvita. Innovatyka. Praktyka*, 13(2), 100–105. <https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol13i2-014> [in Ukrainian].
6. Bocharnykova T. F., Lembik S. O., Prus N. O. (2024) Multymediini tekhnolohii u vykladanni inozemnykh mov: mozhlyvosti ta perspektyvy v Ukraini [Multimedia technologies in teaching foreign languages: opportunities and prospects in Ukraine]. *Visnyk nauky ta osvity*, 11(29), 144–157. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11\(29\)-144-157](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11(29)-144-157) [in Ukrainian].
7. Ihnatenko I. P., Davydiuk A. R., Trubenko I. A. (2024) Innovatsii v metodykakh navchannia inozemnykh mov: dosvid Ukrainy [Innovations in foreign language teaching methods: Ukrainian experience]. *Akademichni vizii*, 37. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14138735> [in Ukrainian].
8. Kress G., Van Leeuwen T. (2020) *Reading images: The grammar of visual design* (3rd ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003099857>
9. Mayer R. E. (2020) *Multimedia learning* (3rd ed.). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316941355>
10. Mayer R. E., Moreno R. (2003) Nine ways to reduce cognitive load in multimedia learning. *Educational Psychologist*, 38(1), 43–52. https://doi.org/10.1207/S15326985EP3801_6

11. Paivio A. (1990) Mental representations: A dual coding approach. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195066661.001.0001>
12. Seufert T. (2018) The interplay between self-regulation in learning and cognitive load. *Educational Research Review*, 24, 116–129. <https://doi.org/10.1016/j.edurev.2018.03.004>
13. Andr  C. et al. (2020) Learning foreign language vocabulary with gestures and pictures enhances vocabulary memory for several months post-learning in eight-year-old schoolchildren. *Educational Psychology Review*, 32(3), 815–850. <https://doi.org/10.1007/s10648-020-09527-z>
14. Kanellopoulou C., Kermanidis K. L., Giannakouloupoulos A. (2019) The dual-coding and multimedia learning theories: Film subtitles as a vocabulary teaching tool. *Education Sciences*, 9(3), Article 210. <https://doi.org/10.3390/educsci9030210>
15. Aljehani L. M. (2022) The effectiveness of using color-coding in teaching grammar for EFL learners. *International Journal of English Language Education*, 10(1), 21–43. <https://doi.org/10.5296/ijelev10i1.19956>
16. Strandberg A., Nygard M. (2025) Visualizations in grammar education: From theory to practice. *Language and Education*, 40(1), 196–215. <https://doi.org/10.1080/09500782.2025.2504463>
17. Royce T. D., Bowcher W. L. (Eds.) (2007) New directions in the analysis of multimodal discourse. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates.
18. Zhang Y. (2016) Multimodal teacher input and science learning in a middle school sheltered classroom. *Journal of Research in Science Teaching*, 53(1), 7–30. <https://doi.org/10.1002/tea.21295>
19. Godwin-Jones R. (2011) Emerging technologies: Mobile apps for language learning. *Language Learning & Technology*, 15(2), 2–11. <https://doi.org/10.64152/10125/44244>
20. Perry B. (2015) Gamifying French language learning: A case study examining a quest-based, augmented reality mobile learning-tool. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 174, 2308–2315. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.01.892>
21. Kress G. (2003) Literacy in the new media age. London: Routledge.
22. Mills K. A. (2010) A review of the "digital turn" in the new literacy studies. *Review of Educational Research*, 80(2), 246–271. <https://doi.org/10.3102/0034654310364401>
23. Pashler H. et al. (2008) Learning styles: Concepts and evidence. *Psychological Science in the Public Interest*, 9(3), 105–119. <https://doi.org/10.1111/j.1539-6053.2009.01038.x>
24. Kirschner P. A., van Merri nboer J. J. G. (2013) Do learners really know best? Urban legends in education. *Educational Psychologist*, 48(3), 169–183. <https://doi.org/10.1080/00461520.2013.804395>
25. Nikolaieva S. Yu. (2015) Suchasni tekhnolohii navchannia inozemnykh mov i kultur u zahalnoosvitnikh i vyshchykh navchalnykh zakladakh [Innovative technologies in teaching foreign languages and cultures in secondary and tertiary education]. Kyiv: Lenvit [in Ukrainian].
26. Kaniuk O., Kish N. (2023) Tsyfrova kompetentnist vykladacha inozemnykh mov u suchasnomu osvithomu seredovyshchi [Digital competence of foreign language teachers in contemporary educational environments]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Pedagogika. Sotsialna robota*, 2(53), 52–55 [in Ukrainian].
27. Mulyk K. (2025) Multymodalnist u protsesi intehrovanoho navchannia profesiino-spriamovanoi anhliiskoi movy [Multimodality in the process of integrated teaching of professionally oriented English to future social workers]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya pedagogichna*, 42, 39–46. <https://doi.org/10.30970/vpe.2025.42.13454> [in Ukrainian].
28. Tarnopolskyi O. B. (2017) Metodyka navchannia anhliiskoi movy na osnovi avtentychnykh multymediinykh materialiv [A methodology for teaching English using authentic multimedia materials]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho linhvistychnoho universytetu*, 20, 156–164 [in Ukrainian].
29. Chernysh V. V. (2019) Vykorystannia videomaterialiv u navchanni anhliiskoi movy [Using video materials in English language teaching]. *Pedagogichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 5, 234–245 [in Ukrainian].
30. Kukharenyk V. M. (2016) Zmishane navchannia: analiz ta perspektyvy vprovadzhennia [Blended learning: analysis and implementation prospects]. *Informatsiini tekhnolohii i zasoby navchannia*, 3(53), 76–85 [in Ukrainian].
31. Halverson L. R., Graham C. R. (2019) Learner engagement in blended learning environments. *Online Learning*, 23(2), 145–178. <https://doi.org/10.24059/olj.v23i2.1481>
32. Sweller J. et al. (2019) Cognitive architecture and instructional design. *Educational Psychology Review*, 31(2), 261–292. <https://doi.org/10.1007/s10648-019-09465-5>
33. T mte C. et al. (2015) Educating online student teachers to master professional digital competence. *Computers and Education*, 84, 26–35. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2015.01.005>
34. Wyatt-Smith C., Kimber K. (2009) Working multimodally: Challenges for assessment. *English Teaching: Practice and Critique*, 8(3), 70–90.

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 376:72.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-47>**Тетяна ЄРМАКОВА,***orcid.org/0000-0002-3081-0229**доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри міжкультурної комунікації в креативних індустріях
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) yermakova2015@gmail.com***Юлія КОРНЕЙКО,***orcid.org/0000-0003-2169-7778**кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри міжкультурної комунікації в креативних індустріях
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) korneiko78@gmail.com*

ДИЗАЙН РЕСУРСНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА В ІНКЛЮЗИВНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ: ПРИНЦИПИ ПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ЗОНУВАННЯ

У статті розглянуто особливості дизайну ресурсного освітнього середовища в інклюзивних закладах освіти та визначено принципи просторової організації і функціонального зонування ресурсної кімнати. Актуальність дослідження зумовлена активним розвитком інклюзивної освіти, що передбачає створення доступного та адаптивного освітнього середовища для учнів з особливими освітніми потребами. Ресурсні кімнати розглядаються як важливий структурний компонент інклюзивного освітнього простору, який забезпечує індивідуалізовану педагогічну підтримку, сприяє адаптації учнів до навчального процесу та створює умови для розвитку академічних і соціальних навичок. Метою статті є визначення принципів та підходів до дизайну ресурсного середовища в інклюзивних закладах освіти. Методологічну основу дослідження становлять методи аналізу наукових джерел, порівняльного аналізу міжнародного досвіду та узагальнення сучасних підходів до організації освітнього простору. У роботі проаналізовано історичні передумови формування ресурсних кімнат та їх роль у трансформації підходів до спеціальної освіти – від сегрегаційної моделі навчання до інтеграційних та інклюзивних освітніх практик. Показано, що ресурсна кімната функціонує як спеціально організоване освітнє середовище, у якому учні можуть отримувати індивідуальну або групову педагогічну підтримку, опрацьовувати навчальний матеріал та виконувати корекційно-розвиткові завдання. Особливу увагу приділено просторово-функціональній організації ресурсного середовища. Встановлено, що ефективність функціонування ресурсної кімнати значною мірою залежить від принципів просторового зонування, гнучкості планувальних рішень та адаптивності освітнього простору. Визначено структурну модель організації ресурсної кімнати, яка включає зони індивідуального навчання, групової діяльності, творчої та мануальної роботи, емоційної регуляції, зберігання навчальних матеріалів та робоче місце педагога. Обґрунтовано, що інтеграція педагогічних підходів до індивідуалізації навчання з принципами дизайну освітнього середовища, зокрема універсального дизайну навчання, сприяє створенню інклюзивного освітнього простору, який підтримує різні стилі навчання та забезпечує комфортні умови для освітньої діяльності учнів з особливими освітніми потребами.

Ключові слова: *інклюзивна освіта, ресурсна кімната, освітнє середовище, дизайн освітнього простору, просторове зонування, індивідуалізація навчання, учні з особливими освітніми потребами, педагогічна підтримка.*

Tetiana YERMAKOVA,

orcid.org/0000-0002-3081-0229

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Head of the Department of Cross-Cultural Communication in Creative Industries

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) yermakova2015@gmail.com

Yuliia KORNEIKO,

orcid.org/0000-0003-2169-7778

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Cross-Cultural Communication in Creative Industries

(Kharkiv, Ukraine) korneiko78@gmail.com

DESIGN OF A RESOURCE EDUCATIONAL ENVIRONMENT IN INCLUSIVE EDUCATIONAL INSTITUTIONS: PRINCIPLES OF SPATIAL ORGANIZATION AND FUNCTIONAL ZONING

The relevance of the study is determined by the rapid development of inclusive education, which requires the creation of an accessible and adaptive educational environment for students with special educational needs. Resource rooms are considered an important structural component of the inclusive educational space, providing individualized pedagogical support, facilitating students' adaptation to the learning process, and creating conditions for the development of academic and social skills. The purpose of the article is to identify principles and approaches to designing a resource environment in inclusive educational institutions. The methodological framework of the study includes the analysis of scientific sources, comparative analysis of international experience, and generalization of contemporary approaches to the organization of educational space. The study analyzes the historical prerequisites for the development of resource rooms and their role in transforming approaches to special education – from a segregated model of education to integrative and inclusive educational practices. It is demonstrated that a resource room functions as a specially organized educational environment where students can receive individual or group pedagogical support, work with educational materials, and complete corrective and developmental tasks. Particular attention is given to the spatial and functional organization of the resource environment. It has been established that the effectiveness of a resource room largely depends on the principles of spatial zoning, flexibility of planning solutions, and the adaptability of the educational space. A structural model for organizing a resource room is proposed, which includes zones for individual learning, group activities, creative and manual work, emotional regulation, storage of educational materials, and the teacher's workspace. It is substantiated that the integration of pedagogical approaches to individualized learning with principles of educational environment design, particularly the principles of universal design for learning, contributes to the creation of an inclusive educational space that supports different learning styles and ensures comfortable conditions for the educational activities of students with special educational needs.

Key words: *inclusive education, resource room, educational environment, educational space design, spatial zoning, individualized learning, students with special educational needs, pedagogical support.*

Постановка проблеми. Інклюзивна освіта розглядається як один із ключових напрямів трансформації сучасних освітніх систем, спрямований на забезпечення рівного доступу до якісного навчання для всіх здобувачів освіти, незалежно від їхніх індивідуальних особливостей та освітніх потреб (Інклюзивне навчання; Організаційно-методичні засади; Wearmouth, 2016). У міжнародній освітній практиці інклюзія поступово переходить від моделі інтеграції до створення освітнього середовища, що враховує різноманітність когнітивних, фізичних і сенсорних характеристик учнів. У цьому контексті важливим компонентом організації інклюзивного освітнього середовища є створення спеціалізованих ресурсних кімнат, які забезпечують індивідуалізовану підтримку учнів з особливими освітніми потребами та сприяють їх ефективній участі у загальноосвітньому навчальному процесі.

Однією з поширених форм такої підтримки є ресурсні кімнати, що функціонують у закладах загальної освіти як спеціально організований простір для проведення індивідуальних або групових корекційно-розвиткових занять, психологічної підтримки та адаптації учнів до навчального середовища. Ресурсні кімнати також виконують функцію додаткового освітнього простору, у якому реалізуються індивідуальні освітні програми, здійснюється корекційна підтримка та створюються умови для розвитку академічних і соціальних навичок учнів (Новик, 2022; Інклюзивний ресурсний центр; Newman, 2007: 2-14).

Аналіз досліджень. У науковій літературі значна увага приділяється педагогічним та організаційним аспектам функціонування ресурсних кімнат (Коваленко, 2021: 173-184; Миронова, 2007; Пименова, 2020: 83-89). Дослідження аналізують

їх вплив на академічні результати учнів, формування соціальної взаємодії (Луцан, 2019: 152-156; Шевченко, 2021: 38-43; Hammill, 1993: 295-310; Muniroh, 2018; Yazçayır, Gürgür, 2021: 870-892), ефективність індивідуальних навчальних планів та роль фахівців спеціальної освіти у забезпеченні інклюзивного навчання (Muniroh, 2018; Колупаєва, 2019; Al-Zoubi, 2017: 269-277; Avramidis, 2002: 129-147; Wearmouth, 2016; Yazçayır, Gürgür, 2021: 870-892). Окремі роботи також розглядають вплив освітнього середовища на психоемоційний стан учнів (Психофізіологія та розвиток дітей; Brown et al., 1979: 480-482; DeSimone, 2006: 338-346) і підкреслюють значення створення безпечного та підтримувального навчального простору (Вознюк, 2019; Dubos, 2006; Vaughn, Klingner, 1998: 79-88; Yermakova et al., 2025: 419-443).

Водночас аналіз наукових джерел свідчить, що просторово-функціональна організація ресурсних кімнат досліджена недостатньо. У більшості робіт акцент зроблено на педагогічних, психологічних та організаційних аспектах інклюзивного навчання, тоді як питання дизайну освітнього середовища, принципів просторового зонування та інтеграції педагогічних і дизайнерських підходів до формування ресурсного простору розглядаються фрагментарно (Щебро, 2022: 763-769; Al-Zoubi, Rahman, 2017: 269-277; Alterator, 2013: 315-330; Avramidis, Kalyva, 2007: 367-389; Karamitropoulos, 2017). Відсутність узагальнених підходів до проектування ресурсного середовища призводить до значної варіативності практичних рішень і ускладнює створення освітнього простору, який би комплексно враховував навчальні, сенсорні та психоемоційні потреби учнів з особливими освітніми потребами.

Особливої актуальності ця проблема набуває в умовах розвитку інклюзивної освіти в Україні, де створення ресурсних кімнат у закладах загальної середньої освіти є відносно новим явищем. У практиці організації таких просторів часто поєднуються елементи ресурсних та сенсорних кімнат, що зумовлює потребу в систематизації міжнародного досвіду та формуванні науково обґрунтованих принципів організації ресурсного середовища.

У зв'язку з цим актуальним є дослідження принципів формування ресурсного середовища з урахуванням сучасних педагогічних підходів до інклюзивної освіти та концепцій дизайну освітнього простору.

Мета статті – визначити принципи та підходи до дизайну ресурсного середовища в інклюзивних закладах освіти.

Наукова новизна дослідження полягає у розкритті ролі просторово-функціонального дизайну ресурсної кімнати як компонента інклюзивного освітнього середовища та у визначенні структурної моделі її зонування, що забезпечує реалізацію різних форм педагогічної підтримки учнів з особливими освітніми потребами. Методи дослідження. У роботі використано методи аналізу наукових джерел, порівняльного аналізу міжнародного досвіду та узагальнення.

Виклад основного матеріалу. У науковій літературі ресурсна кімната часто розглядається у контексті моделі *pull-out support*, що передбачає тимчасове виведення учнів з особливими освітніми потребами із загальноосвітнього класу з метою надання додаткової педагогічної підтримки (Wiederholt, Chamberlain, 1989: 15-37). У такому форматі ресурсна кімната функціонує як спеціально організоване освітнє середовище, у якому освітня допомога може надаватися індивідуально або у малих групах відповідно до індивідуальних освітніх потреб учнів. Подібна організація підтримки спрямована на подолання навчальних труднощів, закріплення навчального матеріалу та створення умов для більш ефективного засвоєння знань у структурованому та психологічно комфортному освітньому просторі.

Ресурсні кімнати почали активно впроваджуватися у системі спеціальної освіти наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років. Дослідження Hammill D. та Brown R. визначають ресурсну кімнату як спеціально організований освітній простір для надання індивідуальної або групової педагогічної підтримки учням з особливими освітніми потребами в межах загальноосвітньої програми (Brown, 1982; Hammill, 1972: 349-354). Даний підхід був спрямований на поєднання індивідуалізованого навчання з участю учнів у загальному освітньому процесі.

Історично формування ресурсних кімнат відбувалося на тлі домінування сегрегаційної моделі спеціальної освіти, яка передбачала навчання учнів з особливими освітніми потребами у спеціалізованих школах або класах, відокремлених від загальноосвітнього середовища. Такий підхід базувався на диференціації освітнього процесу відповідно до типу порушень розвитку та передбачав використання спеціальних навчальних програм і методик. Однак поступове переосмислення ролі освітнього середовища у розвитку дитини зумовило перехід до моделей інтеграції та інклюзії, у яких освітній простір адаптується до різноманітності індивідуальних освітніх потреб.

У цьому контексті ресурсна кімната почала розглядатися як ефективний інструмент педагогічної підтримки учнів у межах інклюзивного освітнього середовища. Її функціональне призначення поля-

гає у створенні спеціалізованого простору, у якому учні з особливими освітніми потребами можуть отримувати додаткову педагогічну допомогу після або під час основних занять у загальноосвітньому класі. У такому середовищі учні мають можливість опрацьовувати навчальний матеріал, який залишився недостатньо зрозумілим під час уроку, отримувати індивідуальні пояснення, виконувати корекційно-розвиткові завдання та закріплювати академічні навички у більш структурованому та психологічно комфортному освітньому просторі.

Подальший розвиток інклюзивної освіти у 1980–1990-х роках сприяв розширенню функцій ресурсних кімнат та посиленню уваги до організації їхнього освітнього середовища. Дослідження засвідчили позитивний вплив ресурсних кімнат на академічну успішність, адаптацію та навчальну мотивацію учнів з особливими освітніми потребами (Klingne et al., 1998: 153-161). Водночас у наукових роботах підкреслювалася необхідність уникнення надмірної ізоляції таких учнів від загального класу,

що зумовило розвиток моделей підтримки, спрямованих на баланс між індивідуальною допомогою та включенням у колективне навчання (Affleck et al., 1988: 339-348; DeSimone, 2006: 338-346; Klingne, 1998: 153-161; McNamara, 1989).

Поряд із педагогічними аспектами поступово сформувалося розуміння важливості просторово-функціональної організації ресурсного освітнього середовища. Результати аналізу свідчать, що просторове зонування виступає одним із ключових принципів проектування ресурсного середовища (Карпузова, 2012; Alterator, 2013: 315-330). Представлена схема відображає одну з класичних моделей просторової організації ресурсної кімнати. Незважаючи на час її розроблення, базові принципи функціонального зонування, закладені у цій моделі, залишаються актуальними та використовуються у сучасній практиці проектування інклюзивних освітніх просторів (див. рис. 1). Планування функціональних зон може варіюватися залежно від площі приміщення та особливостей освітнього закладу.

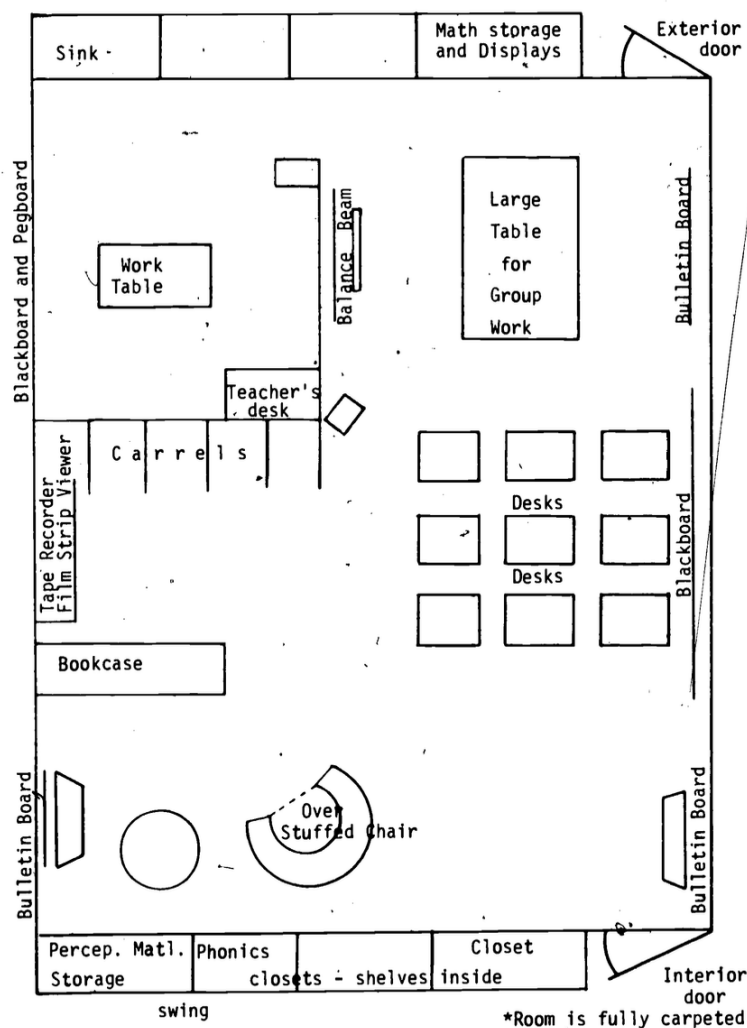


Рис. 1. Приклад планувальної організації ресурсної кімнати (за Браун, 1982) [Brown, 1982]

Важливим аспектом дизайну ресурсного освітнього середовища є врахування принципів універсального дизайну навчання (Universal Design for Learning – UDL), які передбачають створення освітнього простору, доступного для всіх учнів незалежно від їхніх індивідуальних особливостей.

Концепція універсального дизайну (Universal Design), запропонована Р. Мейсом, передбачає створення середовища, доступного для максимально широкого кола користувачів без необхідності спеціальної адаптації (Mace et.al., 1991: 147-152). У сфері освіти ці підходи доповнюються моделлю UDL, розробленою дослідницьким центром CAST (CAST, 2018), яка спрямована на варіативність способів подання навчальної інформації, організації діяльності учнів та демонстрації результатів навчання. Поєднання принципів універсального дизайну простору та UDL дозволяє створити освітнє середовище, що враховує різноманітність когнітивних, сенсорних і фізичних особливостей здобувачів освіти.

У контексті проектування інклюзивного освітнього середовища важливими є також принципи універсального дизайну, сформульовані дослідниками Центру універсального дизайну Університету штату Північна Кароліна (Connell et al., 1997). Ці принципи спрямовані на створення середовища, яке є доступним і зручним для максимально широкого кола користувачів.

Реалізація цих принципів у дизайні ресурсної кімнати передбачає гнучке планування простору, використання мобільних меблів, зручне зонування та створення сенсорно комфортного освітнього середовища.

У контексті проектування освітніх просторів принципи універсального дизайну передбачають доступність приміщення, гнучкість просторових рішень, ергономічність меблів та врахування сенсорних особливостей користувачів.

У межах цієї концепції освітнє середовище проектується таким чином, щоб забезпечити різ-

номанітні способи сприйняття інформації, участі у навчальній діяльності та демонстрації результатів навчання. Реалізація принципів UDL у дизайні ресурсної кімнати передбачає використання гнучкого планування простору, ергономічних і мобільних меблів, збалансованого кольорового середовища, достатнього природного та штучного освітлення, а також зменшення надмірного сенсорного навантаження (Alterator et al., 2013: 315-330). Такий підхід сприяє створенню інклюзивного освітнього середовища, що підтримує різні стилі навчання, забезпечує комфортні умови для концентрації уваги та активної участі учнів з особливими освітніми потребами у навчальному процесі (Новик, 2022; Brown, 1982; Newman, 2007: 2-14).

У цьому контексті особливого значення набуває просторово-функціональна структура ресурсної кімнати, яка передбачає організацію кількох взаємопов'язаних функціональних зон.

Зона індивідуального навчання організовується у вигляді окремих навчальних місць, розташованих у центральній частині приміщення. Таке планувальне рішення забезпечує можливість організації індивідуалізованої навчальної діяльності, сприяє концентрації уваги учнів та створює умови для ефективної взаємодії з педагогом. Центральне розміщення робочих місць дозволяє забезпечити вчителю візуальний контроль за навчальним процесом, оперативне педагогічне супроводження та гнучке поєднання індивідуальних і групових форм роботи залежно від освітніх потреб учнів.

Зона групової діяльності організовується неподалік від зони індивідуального навчання. Таке просторове рішення забезпечує можливість оперативного переходу між індивідуальними та колективними формами роботи, що сприяє гнучкій організації освітнього процесу. Розміщення цієї зони передбачає використання мобільних навчальних столів або спільного робочого столу, що створює умови для виконання колективних

Таблиця 1

Реалізація принципів універсального дизайну в організації ресурсної кімнати

Принцип універсального дизайну	Приклад реалізації у ресурсній кімнаті
Рівноправне використання (Equitable use)	доступність простору для всіх учнів незалежно від фізичних або когнітивних особливостей
Гнучкість у використанні (Flexibility in use)	використання мобільних меблів, які можна адаптувати до різних видів діяльності
Простота та інтуїтивність використання (Simple and intuitive use)	зрозуміла організація зон навчальної діяльності
Доступність інформації (Perceptible information)	використання візуальних позначень, піктограм та різних способів подання інформації
Толерантність до помилок (Tolerance for error)	безпечне середовище без гострих кутів, антиковзкі покриття
Низькі фізичні зусилля (Low physical effort)	ергономічні меблі та зручне розташування обладнання
Достатній простір для доступу (Size and space for approach and use)	достатній простір для пересування та роботи учнів

завдань, обговорення навчального матеріалу та розвитку комунікативної взаємодії між учнями. Подібна організація простору підтримує педагогічні підходи, спрямовані на формування соціальних навичок, співпрацю та взаємонавчання.

Окреме місце у структурі ресурсної кімнати займає зона релаксації та емоційної регуляції. Вона включає м'які меблі або крісла-мішки, які сприяють зниженню психоемоційного напруження та відновленню концентрації уваги. Наявність такої зони відповідає сучасним підходам до створення психологічно підтримувального освітнього середовища.

Зона творчої та мануальної діяльності призначена для виконання завдань, пов'язаних із використанням художніх, тактильних і дидактичних матеріалів. Її розташування поблизу санітарного блоку зумовлене практичними та гігієнічними вимогами, що дозволяє використовувати фарби, пластичні матеріали та інші засоби творчої діяльності без порушення умов безпеки та санітарії.

Додатковим елементом просторової організації є зона зберігання навчальних матеріалів, яка реалізується у вигляді системи відкритих або напівзакритих модулів уздовж стін приміщення. У цих зонах також розташовується додаткове технічне обладнання, зокрема аудіо- та відеопристрої (магнітофон, телевізор та інші засоби відтворення навчальних матеріалів), що використовуються для підтримки різних форм подання інформації. Подібна організація простору забезпечує структуроване розміщення ресурсів та їх доступність під час навчального процесу.

У структурі ресурсної кімнати також передбачається окрема робоча зона для вчителя або фахівців, які здійснюють педагогічний супровід. Це місце використовується для організації навчальної діяльності, підготовки матеріалів та спостереження за роботою учнів. Розташування робочого місця педагога планується таким чином,

щоб забезпечити візуальний контроль усіх функціональних зон приміщення та ефективну координацію навчального процесу.

Загальна організація ресурсної кімнати передбачає використання матеріалів, що забезпечують акустичний комфорт, можливість візуального контролю всіх функціональних зон з робочого місця педагога, а також достатню мобільність простору. Застосування килимових покриттів, гнучкого розміщення меблів та відкритих планувальних рішень сприяє формуванню безпечного та психологічно комфортного освітнього середовища.

Узагальнення результатів аналізу дозволяє визначити структурну модель просторово-функціональної організації ресурсної кімнати, що включає кілька взаємопов'язаних функціональних зон: зону індивідуального навчання, зону групової діяльності, зону творчої та мануальної роботи, зону емоційної регуляції (релаксації), зону зберігання навчальних матеріалів та робочу зону педагога. Така структура простору забезпечує можливість реалізації різних педагогічних сценаріїв навчання, сприяє гнучкій організації освітнього процесу та створює умови для індивідуалізації педагогічної підтримки учнів з особливими освітніми потребами.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що ресурсна кімната є важливим компонентом інклюзивного освітнього середовища, який забезпечує індивідуалізовану педагогічну підтримку учнів з особливими освітніми потребами. Ефективність її функціонування значною мірою залежить від просторово-функціональної організації освітнього середовища. Важливими чинниками є гнучкість планувальних рішень, ергономічність меблів, сенсорний комфорт та можливість реалізації різних педагогічних сценаріїв навчання. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розроблення практичних рекомендацій щодо проектування інклюзивних освітніх просторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вознюк О. Особливості професійної діяльності спеціалістів психолого-педагогічного супроводу дитини з особливими освітніми потребами в інклюзивному освітньому просторі: методичні рекомендації. Житомир: КЗ «ЖОППО» ЖОР, 2019. 68 с.
2. Інклюзивне навчання: досвід упровадження / упоряд. А. Колупаєва; ред. рада М. Мосієнко, М. Голубенко, Т. Шаповал, Г. Харук; авт. кол.: І. Луценко, Д. Романовська, Л. Кирилецька та ін. Київ: ВГ Шкільний світ, 2015. 200 с.
3. Інклюзивний ресурсний центр: досвід проекту / Під заг. ред. Софій Н. З. К.: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2015. 76 с.
4. Карапузова Н.Д., Зімниця Є.А., Помагайбо В.М. Основи педагогічної ергономіки. К.: «Академвидав», 2012. 192 с.
5. Коваленко С. Ретроспективний аналіз дисертацій за темою «Інклюзивна освіта». *Науково-педагогічні студії*. 2021. Вип. 5. С. 173-184.
6. Колупаєва А.А., Тараненко О.М. Навчання дітей з особливими освітніми потребами в інклюзивному середовищі: навч.-метод. посіб. Харків: Ранок, 2019. 304 с.
7. Луцан Н.І. Наукові підходи до організації навчання дітей з особливими освітніми проблемами. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2019. № 1 (64). С. 152-156.

8. Миронова С.П. Підготовка вчителів до корекційної роботи в системі освіти дітей з вадами інтелекту: монографія. Кам'янець-Подільський: Абетка НОВА, 2007. 304 с.
9. Новик І.М. Створення ресурсних кімнат у закладах загальної середньої освіти: методичні рекомендації. УІРО. 2022. 29 с.
10. Організаційно-методичні засади діяльності інклюзивно-ресурсних центрів: навчально-методичний посібник / За заг. ред. М.А. Порошенко та ін. Київ: 2018. 252 с.
11. Пименова Н. В. Інклюзивна освіта – одна із фундаментальних засад розвитку освіти в Україні. *Педагогічні обрії*. 2020. № 3-4 (111–112). С. 83–89.
12. Психологія та розвиток дітей з особливими потребами. Методичний посібник / О.О. Русяєва, Т.М. Верещагіна, В.В. Черемшинська, Т.В. Малик, Ж.О. Карасьова. Кременчук: 2013. 148 с.
13. Цебро Я.І. Сучасні підходи реалізації інклюзивної освіти. *Нова українська школа: від теорії до практики: збірник статей І Всеукраїнської наук.-практ. конф.*, м. Чернівці, 28 жовтня 2022 р. Чернівці: Інститут післядипломної педагогічної освіти Чернівецької області, 2022. С. 763–769.
14. Шевченко С. Організація інклюзивного навчання для дітей з особливими потребами в добу незалежності України (2011–2017 роки). *Освітні обрії*. 2021. № 1 (52). С. 38–43.
15. Affleck J.Q., Madge S., Adams A., Lowenbraun S. Integrated Classroom versus Resource Model: Academic Viability and Effectiveness. *Exceptional Children*, 1988. 54(4), 339–348.
16. Al-Zoubi S.M., Rahman M.S.B.A. The Effect of Resource Room on improving Reading and Arithmetic Skills for Learners with Learning Disabilities. *International Journal of Scientific Research in Education*, 2017. Vol. 5(4). Pp. 269–277.
17. Alterator S., Deed C. Teacher adaptation to open learning spaces. *Issues in Educational Research*. 2013. Vol. 23, Issue 3. Pp. 315–330.
18. Avramidis E., Kalyva E. The influence of teaching experience and professional development on Greek teachers' attitudes towards inclusion. *European Journal of Special Needs Education*. 2007. Vol. 22 (4). Pp. 367–389.
19. Avramidis E., Norwich B. Teachers' attitudes towards integration/inclusion: A review of the literature. *European Journal of Special Needs Education*. 2002. Vol. 17 (2). Pp. 129–147.
20. Brown L.F., Kiraly J., McKinnon A. Resource Rooms: Some Aspects for Special Educators to Ponder: Some Aspects for Special Educators to Ponder. *Journal of Learning Disabilities*, 1979, 12(7), 480–482.
21. Brown Ruth Wharton. Resource specialist training resources. Volume III. 1982. 85 p.
22. CAST. Universal Design for Learning Guidelines version 2.2. Wakefield, MA: CAST, 2018. <http://udlguidelines.cast.org>
23. Connell B., Jones M., Mace R. et al. The Principles of Universal Design. North Carolina State University, Center for Universal Design, 1997.
24. DeSimone J.R., Parmar R.S. Issues and challenges for middle school mathematics teachers in inclusion classrooms. *School Science and Mathematics*. 2006. 106(8), 338–346.
25. Dubos L., Fromer J. A parents' guide to special education in New York city and the metropolitan area. New York: Teachers College Press. 2006.
26. Hammill D. The resource-room model in special education. *The Journal of Special Education*. 1972. Vol. 6(4). Pp. 349–354.
27. Hammill D.D. A Brief Look at the Learning Disabilities Movement in the United States. *Journal of Learning Disabilities*, 1993, 26(5), 295–310.
28. Karamitopoulos T. The role of resource room in social development of students with mild intellectual disabilities and learning difficulties in primary school. *UPER-C International Conference on Educational Research "Confronting Contemporary Educational Challenges through Research"*, 2017.
29. Klingner J., Vaughn S., Cohen P., J Forgan. Inclusion or Pull-Out: Which Do Students Prefer? *Journal of Learning Disabilities*, 1998, Vol. 31(2), pp. 148–158.
30. Klingne J.K., Vaughn S., Hughes M.T., Schumm J.S., Elbaum B. Outcomes for students with and without learning disabilities in inclusive classrooms. *Learning Disabilities Research & Practice*, 1998. 13(3), 153–161.
31. Mace R., Hardie G., Place J. Accessible environments: Toward universal design. *Designers West*. 1991. Vol. 33(1). P. 147–152.
32. McNamara B.E. The resource room: A guide for special educators. State University of New York Press, 1989.
33. Muniroh N. Development of Social Interaction Programs for Students with Special Needs in the Inclusive Education Environment. *Proceedings of the 2nd INDOEDUC4ALL – Indonesian Education for All (INDOEDUC 2018)*.
34. Newman A. Resource manual for teachers of students with exceptionalities. Special Education Unit. Ministry of Education. Kingstone, 2007. Pp. 2–14.
35. Vaughn S., Klingner J.K. Students' perceptions of inclusion and resource room settings. *The Journal of Special Education*. 1998. Vol. 32(2). Pp. 79–88.
36. Wearmouth J. Special educational needs and disability: The basics. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group. 2016. 246 p.
37. Wiederholt J.L., Chamberlain S.P. A Critical Analysis of Resource Programs. *Remedial and Special Education*. 1989. Vol. 10(6). Pp. 15–37.
38. Yazçayır G., Gürgür H. Examination of inclusive education and resource room service in a pre-school. *International Journal of Curriculum and Instruction*. Vol. 13(1). 2021. Pp. 870–892.
39. Yermakova T., Bondarenko I., Kutateladze V., Jagiello W., Potop V., Naiba G.O. Inclusive education and interdisciplinary approaches to the environment, pedagogical support, and social development: a systematic review. *Pedagogy of Physical Culture and Sports*. 2025. Vol. 29(5). Pp. 419–43. <https://doi.org/10.15561/26649837.2025.0505>

REFERENCES

1. Vozniuk, O. (2019). Osoblyvosti profesiinoi diialnosti spetsialistiv psykholoho-pedahohichnoho suprovodu dytyny z osoblyvymy osvithnyimi potrebamy v inkliuzyvnomu osvithnomu prostori: metodychni rekomendatsii [Peculiarities of the professional activities of specialists in psychological and pedagogical support of a child with special educational needs in an inclusive educational space: methodological recommendations]. Zhytomyr: KZ «ZhOIPPO» ZhOR. 68. [in Ukrainian]
2. Inkliuzyvne navchannia: dosvid uprovaldzhennia [Inclusive education: implementation experience] / uporiad. A. Kolupaieva; red. rada M. Mosiienko, M. Holubenko, T. Shapoval, H. Kharuk; avt. kol.: I. Lutsenko, D. Romanovska, L. Kyryletska ta in. Kyiv: VH Shkilnyi svit, 2015. 200. [in Ukrainian]
3. Inkliuzyvnyi resursnyi tsentr: dosvid proektu [Inclusive Resource Center: Project Experience] / Pid zah. red. Sofii N. Z. K.: TOV «Vydavnychiy dim «Pleiady», 2015. 76. [in Ukrainian]
4. Karapuzova N.D., Zimnytsia Ye.A., Pomahaibo V.M. (2012). Osnovy pedahohichnoi erhonomiky [Fundamentals of pedagogical ergonomics]. K.: «Akademydav». 192. [in Ukrainian]
5. Kovalenko S. (2021). Retrospektyvnyi analiz dysertatsii za temoiu «Inklyuzyvna osvita» [Retrospective analysis of dissertations on the topic of «Inclusive Education»]. Naukovo-pedahohichni studii. 5. 173-184. [in Ukrainian]
6. Kolupaieva A.A., Taranenko O.M. (2019). Navchannia ditei z osoblyvymy osvithnyimi potrebamy v inkliuzyvnomu sereodovyshechi: navch.-metod. posib. [Teaching children with special educational needs in an inclusive environment: teaching and methodological manual]. Kharkiv: Ranok. 304. [in Ukrainian]
7. Lutsan N.I. (2019). Naukovi pidkhody do orhanizatsii navchannia ditei z osoblyvymy osvithnyimi problemamy [Scientific approaches to organizing the education of children with special educational problems]. Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.O. Sukhomlynskoho. Pedahohichni nauky. 2019. 1 (64). 152-156. [in Ukrainian]
8. Myronova S.P. (2007). Pidhotovka vchyteliv do korektsiinoi roboty v systemi osvity ditei z vadamy intelektu: monohrafiia [Training teachers for correctional work in the education system for children with intellectual disabilities: monograph]. Kam'ianets-Podilskyi: Abetka NOVA. 304. [in Ukrainian]
9. Novyk I.M. (2022). Stvorennia resursnykh kimnat u zakladyakh zahalnoi sereodnoi osvity: metodychni rekomendatsii [Creating resource rooms in secondary education institutions: methodological recommendations]. UIRO. 29. [in Ukrainian]
10. Orhanizatsiino-metodychni zasady diialnosti inkliuzyvno-resursnykh tsentriv: navchalno-metodychnyi posibnyk [Organizational and methodological principles of inclusive resource centers: a teaching and methodological manual] / Za zah. red. M.A. Poroshenko ta in. Kyiv: 2018. 252. [in Ukrainian]
11. Pymenova N.V. (2020). Inkliuzyvna osvita – odna iz fundamentalnykh zasad rozvytku osvity v Ukraini [Inclusive education is one of the fundamental principles of educational development in Ukraine.]. Pedahohichni obrii. 3-4 (111-112). 83-89. [in Ukrainian]
12. Psykhofiziologhiia ta rozvytok ditei z osoblyvymy potrebamy. Metodychnyi posibnyk [Psychophysiology and development of children with special needs. Methodological manual] / O.O. Rusiaieva, T.M. Vereshchahina, V.V. Cheremshynska, T.V. Malyk, Zh.O. Karasova. Kremenichuk: 2013. 148. [in Ukrainian]
13. Tsebro Ya.I. (2022). Suchasni pidkhody realizatsii inkliuzyvnoi osvity [Modern approaches to implementing inclusive education]. Nova ukrainska shkola: vid teorii do praktyky: zbirnyk statei I Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf., m.Chernivtsi, 28 zhovtnia 2022 r. Chernivtsi: Instytut pislidyplomnoi pedahohichnoi osvity Chernivetskoi oblasti. 763-769. [in Ukrainian]
14. Shevchenko S. (2021). Orhanizatsiia inkliuzyvnoho navchannia dla ditei z osoblyvymy potrebamy v dobu nezalezhnosti Ukrainy (2011-2017 roky) [Organization of inclusive education for children with special needs during the independence of Ukraine (2011-2017)]. Osvitni obrii. 1 (52). 38-43. [in Ukrainian]
15. Affleck, J.Q., Madge S., Adams A., Lowenbraun S. Integrated Classroom versus Resource Model: Academic Viability and Effectiveness. Exceptional Children, 1988. 54(4), 339-348.
16. Al-Zoubi, S. M., & Rahman, M. S. B. A. (2017). The effect of resource room on improving reading and arithmetic skills for learners with learning disabilities. International Journal of Scientific Research in Education, 5(4), 269-277.
17. Alterator, S., & Deed, C. (2013). Teacher adaptation to open learning spaces. Issues in Educational Research, 23(3), 315-330.
18. Avramidis, E., & Kalyva, E. (2007). The influence of teaching experience and professional development on Greek teachers' attitudes towards inclusion. European Journal of Special Needs Education, 22(4), 367-389.
19. Avramidis, E., & Norwich, B. (2002). Teachers' attitudes towards integration/inclusion: A review of the literature. European Journal of Special Needs Education, 17(2), 129-147.
20. Brown, L. F., Kiraly, J., & McKinnon, A. (1979). Resource rooms: Some aspects for special educators to ponder. Journal of Learning Disabilities, 12(7), 480-482.
21. Brown, R.W. (1982). Resource specialist training resources (Vol. III).
22. CAST. (2018). Universal design for learning guidelines version 2.2. <http://udlguidelines.cast.org>
23. Connell, B., Jones, M., Mace, R., et al. (1997). The principles of universal design. North Carolina State University, Center for Universal Design.
24. DeSimone J.R., Parmar R.S. (2006). Issues and challenges for middle school mathematics teachers in inclusion classrooms. School Science and Mathematics. 106(8), 338- 346.
25. Dubos, L., & Fromer, J. (2006). A parents' guide to special education in New York City and the metropolitan area. Teachers College Press.
26. Hammill, D. (1972). The resource-room model in special education. The Journal of Special Education, 6(4), 349-354.
27. Hammill, D.D. (1993). A Brief Look at the Learning Disabilities Movement in the United States. Journal of Learning Disabilities, 26(5), 295-310.

28. Karamitopoulos, T. (2017). The role of resource room in social development of students with mild intellectual disabilities and learning difficulties in primary school. In Proceedings of the UPER-C International Conference on Educational Research.
29. Klingner, J., Vaughn, S., Cohen, P., & Forgan, J. (1998). Inclusion or pull-out: Which do students prefer? *Journal of Learning Disabilities*, 31(2), 148–158.
30. Klingner, J. K., Vaughn, S., Hughes, M. T., Schumm, J. S., & Elbaum, B. (1998). Outcomes for students with and without learning disabilities in inclusive classrooms. *Learning Disabilities Research & Practice*, 13(3), 153–161.
31. Mace, R., Hardie, G., & Place, J. (1991). Accessible environments: Toward universal design. *Designers West*, 33(1), 147–152.
32. McNamara, B.E. (1989). *The resource room: A guide for special educators*. State University of New York Press.
33. Muniroh, N. (2018). Development of social interaction programs for students with special needs in the inclusive education environment. In Proceedings of the 2nd INDOEDUC4ALL – Indonesian Education for All.
34. Newman, A. (2007). *Resource manual for teachers of students with exceptionalities*. Ministry of Education.
35. Vaughn, S., & Klingner, J. K. (1998). Students' perceptions of inclusion and resource room settings. *The Journal of Special Education*, 32(2), 79–88.
36. Wearmouth, J. (2016). *Special educational needs and disability: The basics*. Routledge.
37. Wiederholt, J.L., & Chamberlain, S.P. (1989). A critical analysis of resource programs. *Remedial and Special Education*, 10(6), 15–37.
38. Yazçayır, G., & Gürgür, H. (2021). Examination of inclusive education and resource room service in a pre-school. *International Journal of Curriculum and Instruction*, 13(1), 870–892.
39. Yermakova, T., Bondarenko, I., Kutateladze, V., Jagiello, W., Potop, V., & Naiba, G. O. (2025). Inclusive education and interdisciplinary approaches to the environment, pedagogical support, and social development: A systematic review. *Pedagogy of Physical Culture and Sports*, 29(5), 419–431. <https://doi.org/10.15561/26649837.2025.0505>

Дата першого надходження статті до видання: 07.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 811.161.2'38'42:373.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-48>

Наталія ІВАНИШИН,

orcid.org/0000-0003-1835-0466

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української мови

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *nataliia.ivanyshyn@cnu.edu.ua*

Роксолана СТЕФУРАК,

orcid.org/0000-0002-9612-3851

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української мови

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *roksolana.stefurak@cnu.edu.ua*

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ

У статті досліджується методичний потенціал лінгвостилістичного аналізу художнього тексту як інструменту формування комунікативної компетенції учнів на уроках української мови та літератури в закладах загальної середньої освіти. Актуальність дослідження зумовлена переорієнтацією сучасної шкільної освіти з накопичення знань на розвиток ключових компетентностей, серед яких комунікативна займає провідне місце, оскільки визначає здатність особистості ефективно взаємодіяти в різних комунікативних ситуаціях. Авторки розмежовують лінгвістичний та літературознавчий підходи до тексту за метою, інструментарієм та дослідницькими акцентами, обґрунтовуючи методичні переваги їх синтезу в лінгвостилістичному аналізі, що поєднує точність лінгвістичного опису з глибиною літературознавчої інтерпретації. На теоретичній основі компетентнісного підходу визначено ключові категорії художнього тексту – зв'язність, цілісність, антропоцентричність, імпліцитність, темпоральність, – які слугують опорою для розвитку комунікативних умінь. Основним результатом дослідження є авторська чотириетапна методична модель лінгвостилістичного аналізу тексту: рецептивний (первинне цілісне сприймання), аналітичний (мовностилістичний аналіз за фонетичним, лексичним, морфологічним, синтаксичним і тропеїчним рівнями), інтерпретаційний (формулювання та аргументація власної позиції) та комунікативно-творчий (самостійне текстопродукування в різних жанрах). Практичну реалізацію моделі продемонстровано на матеріалі завершального монологу Мавки з драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Для кожного етапу запропоновано систему вправ, що охоплює мовний, мовленнєвий та соціокультурний компоненти комунікативної компетенції. Перспективи подальших досліджень пов'язуються з апробацією моделі для різних вікових груп та в умовах дистанційного і змішаного навчання.

Ключові слова: лінгвостилістичний аналіз тексту, художній текст, комунікативна компетенція, лексикологія, тропеїчний рівень, методика навчання.

Nataliia IVANYSHYN,

orcid.org/0000-0003-1835-0466

PhD in Philology,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Language

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *nataliia.ivanyshyn@cnu.edu.ua*

Roksolana STEFURAK,

orcid.org/0000-0002-9612-3851

PhD in Philology,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Language

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *roksolana.stefurak@cnu.edu.ua*

DEVELOPING STUDENTS' COMMUNICATIVE COMPETENCE THROUGH LINGUOSTYLISTIC TEXT ANALYSIS

The article examines the methodological potential of linguostylistic text analysis as a tool for developing communicative competence in secondary school students during Ukrainian language and literature lessons. The relevance of the study

is determined by the ongoing shift in modern school education from knowledge acquisition to the development of key competencies, with communicative competence occupying a central place as it defines an individual's capacity to interact effectively in varied communicative situations. The authors distinguish between linguistic and literary-critical approaches to text analysis in terms of their goals, instruments, and research emphases, justifying the methodological advantages of synthesising both in linguostylistic analysis. Drawing on the competency-based approach, the study identifies key categories of literary text – cohesion, coherence, anthropocentricity, implicitness, temporality, and conceptosphere – which anchor the development of students' communicative skills. The principal outcome is an original four-stage methodological model: the receptive stage (holistic primary perception), the analytical stage (language and stylistic analysis across phonetic, lexical, morphological, syntactic, and tropic levels), the interpretive stage (formulating and defending a personal stance), and the communicative-creative stage (independent text production across genres). The model is demonstrated on the final monologue of Mavka from Lesya Ukrainka's drama-fairy-play Forest Song. A comprehensive system of exercises is proposed for each stage, addressing linguistic, speech-related, and sociocultural components of communicative competence. Further research will focus on adapting the model for different age groups and distance learning contexts.

Key words: linguostylistic analysis, literary text, communicative competence, tropic level, teaching methodology.

Постановка проблеми. Сучасна шкільна освіта поступово переорієнтовується з накопичення знань на формування компетентностей, серед яких комунікативна посідає чільне місце. Здатність учнів розуміти текст, інтерпретувати його смисли, відчувати мовну гру, розпізнавати приховані значення та адекватно реагувати на художньо-образну інформацію є необхідними складниками мовленнєвого розвитку особистості.

Лінгвостилістичний аналіз тексту – це потужний методичний інструмент, що інтегрує лінгвістичні та літературознавчі підходи до художнього слова й дозволяє розглядати текст як складну багаторівневу систему, у якій кожна мовна одиниця виконує естетичну й комунікативну функцію. Його елементи можуть і повинні бути систематично залучені до навчального процесу на уроках української мови для досягнення комплексного навчально-розвивального ефекту.

Аналіз досліджень. Проблема використання художнього тексту як дидактичного матеріалу досліджувалась у працях І. Кочан, Л. Мацько, О. Сидоренко, М. Пентилук, Н. Голуб та інших учених. Водночас питання цілеспрямованого застосування елементів лінгвостилістичного аналізу саме як інструменту комунікативного розвитку учнів розроблено недостатньо, що зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті – обґрунтувати методичний потенціал лінгвостилістичного аналізу художнього тексту як засобу формування комунікативної компетенції учнів на уроках української мови та запропонувати практичну модель його реалізації на матеріалі драматургічного тексту.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) виявити теоретичні основи лінгвоаналізу тексту в контексті компетентнісного підходу до навчання; 2) визначити категорії художнього тексту, що є основою для розвитку комунікативних умінь учнів; 3) запропонувати методичну модель

роботи з художнім текстом, що інтегрує елементи лінгвостилістичного аналізу та продемонструвати практичну реалізацію запропонованого підходу на матеріалі конкретного художнього тексту.

Виклад основного матеріалу. Комунікативна компетенція розглядається науковцями як інтегративне утворення, що включає мовний, мовленнєвий і соціокультурний компоненти. Її формування неможливе без глибокого занурення у текст – основну одиницю комунікації. Художній текст при цьому постає як найбільш складний і водночас найбільш інформаційно насичений комунікативний феномен.

Зауважимо, що текст є об'єктом як лінгвістичного, так і літературознавчого аналізу, однак підходи до його осмислення різні: літературознавець бачить художній твір як естетичне ціле, тоді як лінгвіст – текст як мовну систему. Звідси – акценти на різних моментах: перший аналізує образи, теми, сюжет і композицію, другий зосереджується на мовних одиницях усіх рівнів – від фонетики до синтаксису.

Мета також різна: літературознавчий аналіз прагне розкрити художній задум та ідейно-естетичний зміст твору, лінгвістичний – описати мовну структуру та функції конкретних засобів. Саме тому різний також інструментарій: літературознавство послуговується інтерпретацією та герменевтикою, лінгвістика – дескриптивним і структурним аналізом. Порівняймо: тропи й фігури в літературознавстві розглядаються як засоби вираження ідеї та образу, а в лінгвістиці – як відступ від норми і вторинна семантизація. Культурний контекст для літературознавця є обов'язковим, для лінгвіста – лише факультативним. Форма твору в першому випадку підпорядкована змісту, у другому – є самостійним предметом вивчення. Як бачимо, лінгвіст, досліджуючи художній текст, йде від форми до змісту, літературознавець – навпаки.

У шкільній практиці розмежування лінгвістичного та літературознавчого відображається в

поділі на уроки літератури й уроки мови, проте найбільш ефективним залишається синтетичний лінгвостилістичний підхід, який поєднує точність лінгвістичного опису з глибиною літературознавчої інтерпретації.

Обидва підходи є взаємодоповнювальними: лінгвістичний аналіз дає інструментарій для точного прочитання тексту, а літературознавчий – відповідає на питання «навіщо» автор використав ті чи інші засоби. Найбільш плідним у шкільній практиці є лінгвостилістичний аналіз, який синтезує обидва підходи.

Лінгвостилістичний аналіз тексту – «спосіб організації пізнавальної й дослідницької діяльності з метою вивчення явищ і закономірностей мови як об'єкта лінгвістики»; як «система процедур аналізу мовних явищ та перевірки отриманих результатів» (Селіванова, 2006: 339).

Метою лінгвостилістичного аналізу є комплексне дослідження художнього тексту в кількох взаємопов'язаних вимірах. По-перше, він дозволяє виявити ключові текстові властивості – зокрема те, як текст передає інформацію, забезпечує внутрішню єдність і зв'язність, приховує імпліцитні смисли, зосереджується на людині та розгортається в часі. По-друге, такий аналіз допомагає зрозуміти, яким чином мовні засоби формують ідейний, естетичний, виховний та емоційний вплив на читача, адже кожна мовна одиниця в художньому тексті виконує не ізольовану, а зумовлену контекстом естетичну функцію й бере участь у творенні образної системи. По-третє, лінгвостилістичний аналіз уможливує поступове «розкодування» художньо-образного потенціалу мовних одиниць різних рівнів відповідно до того, як відбувається саме сприймання тексту читачем – від звукового й зорового враження через формування уявних понять і розгортання сюжету до осягнення естетичного образу в його повноті.

У навчальному процесі ці категорії стають орієнтирами для організації пізнавальної діяльності учнів. Виявляючи зв'язність і цілісність тексту, школярі вчать будувати логічні висловлення; аналізуючи антропоцентричність, розвивають здатність розуміти позицію автора і персонажів; декодуючи імпліцитні смисли – формують навички критичного мислення та глибокого читання.

Методологічно важливим є розуміння того, що художній текст – це завжди діалог: між автором і читачем, між різними культурами та епохами, між словом і образом. Це діалогічне начало тексту, яке М. Голянич визначає як «відношення, взаємодію різних якостей, що породжує нове; діалог невіддільний від розвитку ... подієвості, здатної

(завдяки своїй поліфонічності) імплікувати новий зміст» (Голянич, 2008: 49), є основою для розвитку діалогічного мовлення учнів, їхньої здатності вести дискусію, аргументувати власну позицію.

У контексті компетентнісного підходу особливого значення набуває поняття концептосфери тексту – системи ключових концептів, що організують смисловий простір твору. Виявлення, аналіз і коментування концептів на уроці формує в учнів уміння абстрагувати, узагальнювати й зіставляти, що є основою як мовленнєвого, так і когнітивного розвитку.

Вважаємо, що «відпрацьовувати» методичну модель лінгвостилістичного аналізу з метою формування комунікативної компетентності учнів слід на якісних зразках художньої української літератури, зокрема тих, що є програмовими з української літератури, оскільки інтегрованість курсів рідної мови й літератури, їх бінарність і взаємопов'язаність здатна розширити результати навчання з двох предметів. Пропонуємо розробити таку модель на матеріалі завершального сегмента драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

Методична модель лінгвостилістичного аналізу тексту ґрунтується на принципі поступового заглиблення у текст від загального сприймання до детального лінгвістичного аналізу. Вона передбачає кілька етапів роботи, кожен з яких корелює з певним рівнем комунікативної компетенції.

На першому, **рецептивному**, етапі учні знайомляться з текстом у цілому: виразне читання, первинне осмислення теми та ідеї. Цей етап формує загальне уявлення про комунікативну ситуацію тексту – хто говорить, кому, про що і з якою метою. Учні цей сегмент на уроці української літератури вчать напам'ять, знають його, тому цей етап ними буде пройдений ще до початку комунікування з учителем та однокласниками. На цьому етапі всі учні зазвичай в рівних умовах, незалежно від їхнього мовного чуття й комунікативних навичок.

На другому, **аналітичному**, етапі здійснюється власне лінгвостилістичний аналіз за рівнями мовної системи: фонетичний (звукопис, ритм, інтонація), лексичний (ключові слова, семантичні поля, конотації), морфологічний (виражальні можливості частин мови), синтаксичний (структура речень, фігури синтаксису), тропеїчний (система образних засобів). Важливим методичним прийомом є зіставлення узуального і контекстуального значення мовних одиниць.

Особлива роль на цьому етапі відводиться роботі з концептосферою тексту. Центральний концепт і система мікрообразів стають основою

для дослідницьких завдань: учні виявляють домінантні семи, відстежують розгортання ключових образів, аналізують систему антиномій. Так, наприклад, аналіз концепту «вогонь» у поетичному тексті передбачає виявлення його семантичних варіантів (світло, очищення, свобода, перетворення), що є когнітивно насиченою вправою, яка розвиває семантичну компетенцію учнів.

На третьому, **інтерпретаційному**, етапі учні формулюють власне розуміння тексту, спираючись на результати лінгвістичного аналізу. Письмові та усні висловлювання цього етапу безпосередньо формують мовленнєву компетенцію: вміння будувати зв'язне висловлення, добирати переконливі аргументи, виражати власну позицію.

Четвертий, **комунікативно-творчий**, етап передбачає виходи за межі тексту: написання власних висловлювань, стилізацій, рецензій, інсценізацій. Саме на цьому етапі комунікативна компетенція реалізується в продуктивній діяльності.

Для демонстрації запропонованої моделі звернімося до матеріалу, широко представленого в шкільній програмі, – до завершального монологу Мавки з драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Цей текст є цікавим і багатогранним для лінгвоаналізу завдяки жанровій специфіці твору, глибокій концептуальній насиченості та багатству мовних засобів.

Драматургійний текст вирізняється серед інших типів художніх текстів цілою низкою специфічних рис. До них належать орієнтація на сценічне втілення, особлива організація діалогічного мовлення, відсутність розгорнутої авторської характеристики персонажів – натомість образи дійових осіб розкриваються передусім через їхнє власне мовлення і вчинки. Крім того, драматургійний текст поєднує в собі авторську й персонажну точки зору, підпорядковує весь розвиток дії одному центральному конфліктові та має чітко визначену структурну організацію (Іванишин, 2006).

Що стосується феєрії як жанрового різновиду, то в її основі лежить фантастично-казковий сюжет, а видовищність досягається завдяки спеціальним сценічним ефектам. Жанр драми-феєрії, або драми-казки, поєднує в собі ці властивості з виразним ліричним началом: у центрі уваги тут опиняється зіткнення світу природи і світу людини, а художній простір насичується міфологічними та фольклорними образами, пройнятими відчуттям чарівного й магічного.

Методично важливим для вчителя є те, що навіть короткий сегмент монологу дозволяє охопити значну кількість тем шкільного курсу мови – від вивчення частин мови до аналізу стилістичних

фігур. На морфологічному рівні показовим є вже перший звук тексту – підсилювальна частка «О», що відкриває монолог. Службові слова загалом не мають чітко закріпленого предметного значення, а тому їхній смисл щоразу формується заново – залежно від контексту й комунікативної ситуації, в яку вони включені. Саме контекст є тим середовищем, у якому прихована семантика таких одиниць стає доступною для розуміння. У драматургійному тексті частка набуває особливої функціональної ваги: вона здатна або самостійно нести прихований смисл, або посилювати й виводити на поверхню ті імпліцитні значення, які закладені в інших мовних засобах поряд із нею.

На уроці вчитель може запропонувати учням відстежити дієслівний каркас тексту: тринадцять дієслів теперішнього, майбутнього і минулого часу (*не журися, грай; ляже, зростить, стане, будуть приходити, нестимуть, буде промовляти, обізвуся, проспівую; засвітилось, злетіло, співав, вигравав*) вказують на образну динамічність художнього цілого, створюють ефект тривимірності – поєднання перспекції, ретроспекції і реального часу. Спостереження за дієслівними формами – це водночас повторення граматичного матеріалу та розвиток умінь аналізувати часову організацію тексту.

Центральним концептом аналізованого тексту є «вогонь». Робота з цим концептом на уроці охоплює кілька аспектів: лексичний (значення слова в словнику та в контексті), культурологічний (символіка вогню в українській етнокulturі), естетичний (система тропів, що розгортають образ вогню). Методично доцільним є залучення учнів до роботи зі «Словником української мови» та словниками символів, що формує довідково-інформаційну компетентність.

Словотвірний рівень тексту також має чітке методичне наповнення. Суфікси з демінутивною семантикою – *«попілець», «землиця», «водиця», «вербиця»* – не лише виражають пестливість, а й формують суб'єктивно-оцінну експресивізацію тексту – «логічно-емоційне підсилення як наслідок формальних і семантичних трансформацій» (Гуйванюк, 2007: 87) лінгвоодиниць у художній канві. Аналіз таких утворень є органічним доповненням до вивчення теми «Словотвір» і розвиває чуття мови.

Тропείчний рівень аналізованого тексту характеризується суцільною вторинною семантизацією і використанням епітетів: *чистий, палючий вогонь; вільні іскри; смутні роси*; дієслівних метафор: *тіло засвітилось вогнем; тіло ... злетіло іскрами*; порівнянь: *вогонь, як добре вино*; оксиморона:

стане початком тоді мій кінець». Таке семантичне оновлення узуальних лексем «проектую в контексті багатоплановість образної семантики» (Стефурак, 2025: 144), сприяє розвитку образного мислення учнів та їхнього вміння розпізнавати й самостійно творити тропи.

Важливою методичною настановою є увага до системи антиномій тексту: «душа / тіло», «людина / природа», «матеріальне / духовне», «минуле / вічне». Робота з антиноміями формує логічне мислення учнів, здатність до зіставлення і протиставлення понять – навички, необхідні для будь-якого виду усного й писемного мовлення.

Завершальний рядок монологу «Грай же, коханий, благаю!» є прикладом синтетичного функціонування різних мовних рівнів: частка «же» як морфосинтагматичний елемент, ключова лексема «коханий» з усією повнотою її конотативного значення, дієслово-прохання «благаю» – усе це є предметом комплексного мовного спостереження. Одночасно цей рядок є точкою входу у творчі завдання: учні можуть написати продовження монологу, розіграти сцену, створити власний текст-прощання від імені персонажа.

Для відпрацювання комунікативних навичок на уроках пропонуємо виконати систему вправ, яка охоплює всі рівні комунікативної компетенції: від сприймання й аналізу – через інтерпретацію – до самостійного продукування тексту в різних жанрах і стилях.

У межах першого – рецептивного – етапу доречно запропонувати учням вправи, які розвиватимуть рефлексивне та діалогічне мовлення, навчать вербалізувати емоційний стан та формулювати й обґрунтовувати особисту реакцію на текст.

Вправа 1. Виразно прочитайте монолог. Запишіть три слова, які найточніше передають ваш емоційний стан. Порівняйте свою відповідь з відповідями однокласників. Поясніть, чому саме ці слова спали на думку.

Вправа 2. Перечитайте монолог самостійно й позначте:

- «!» – те, що вразило або здивувало
- «?» – те, що незрозуміло або потребує пояснення
- «+» – те, що близьке вам особисто

Після читання в парах обговоріть свої позначки: поясніть партнеру кожен знак одним-двома реченнями.

Вправа 3. Напишіть на листку одну улюблену цитату з монологу Мавки, підкресліть у ній домінуювальні, на вашу думку, слова. Цитати не підписуйте. Складіть листки у скриню «Я маю в серці

те, що не вмирає». Учителю аналізує вголос повторювані школярами цитати, обговорює значення ключових слів.

Другий – аналітичний – етап передбачає формування вміння інтерпретувати та коментувати мовний факт у контексті, розвитку писемного мовлення та образного мислення, збагачення активного словникового запасу, систематизацію знань про тропи тощо. Наведімо приклади вправ, які можуть допомогти вчителю при відпрацюванні другого етапу.

Вправа 1. Випишіть усі дієслова монологу й розподіліть їх у три колонки: *минулий час* – *теперішній час* – *майбутній час*. Як часова організація тексту пов'язана з головною думкою монологу? Чому дієслів майбутнього часу більше?

Вправа 2. Знайдіть у тексті слова з демінативними суфіксами: попільць, землиця, вербиця, сопілка, гілка. Яке значення надає суфікс кожному слову і чи змінився б тон монологу, якби Леся Українка написала попіл, земля, верба?

Вправа 3. Знайдіть у тексті антонімічні пари, що формують контраст (*вбогі* – *багаті*, *веселі* – *сумні*, *радоці* – *туга*, *початок* – *кінець*). Усно поясніть: навіщо авторка будує монолог на контрастах?

Вправа 4. Заповніть таблицю, знайшовши в тексті приклади кожного тропа, і усно поясніть його роль:

Троп	Приклад із тексту	Роль у тексті
Епітет	<i>ясним вогнем, вільними іскрами</i>	...
Метафора	<i>тіло засвітилось вогнем</i>	...
Порівняння	<i>чистим, палючим, як добре вино</i>	...
Оксиморон	<i>стане початком тоді мій кінець</i>	...
Метонімія	<i>радоці й тугу нестимуть мені</i>	...

Третій етап – інтерпретаційний, його мета – розвиток аргументованого діалогічного мовлення, критичного мислення; уміння формулювати й відстоювати думку, ставити проблемні запитання й відповідати на них розгорнуто. На нашу думку, для відпрацювання цього етапу доречними будуть вправи такого типу:

Вправа 1. Монолог Мавки можна читати по-різному: як прощання або як обіцянку повернення. Аргументуйте кожен позицію. Підготуйте 4–5 аргументів із вказівкою на конкретні рядки тексту. Проведіть мінідискусію.

Вправа 2. Продовжте письмово речення (3–4 речення-розгортання кожного):

- Мавка говорить про смерть інакше, ніж люди, тому що...
- Образ вербиці в монолозі важливий, бо...
- Останній рядок «Грай же, коханий, благаю!» звучить як...

Вправа 3. Складіть 5 проблемних запитань («чому», «як», «навіщо») до монологу. Обміняйтесь запитаннями в групах і усно дайте відповіді.

Зразок: Чому Мавка не боїться власного зникнення?

Для відпрацювання комунікативної компетентності на четвертому – комунікативно-творчому – етапі доцільним буде виконання вправ, які сприятимуть розвитку творчого писемного, публічного та імпровізованого діалогічного мовлення, усвідомленню ролі поетичної форми. Пропонуємо систему вправ, які допоможуть вчителю у відпрацюванні окресленої компетентності.

Вправа 1. Відтворіть монолог Мавки прозою, зберігаючи зміст, але відмовившись від поетичної форми. Порівняйте свій варіант з оригіналом. Що втрачено? Що, можливо, стало зрозумілішим? Обговоріть у класі.

Вправа 2. Уявіть, що ви рекламуєте театральну виставу «Лісова пісня». Напишіть рекламний текст (слоган + 3–4 речення анонсу), використавши образи з монологу. Презентуйте його класу усно, пояснивши вибір слів.

Вправа 3. У парах розіграйте інтерв'ю: один учасник – журналіст, інший – Мавка (або Лукаш). Журналіст готує 5–6 запитань на основі тексту монологу, персонаж відповідає, залишаючись «у ролі». Після рольової гри – вихід із ролі: що було складно? Які запитання виявилися найцікавішими?

Вправа 4. Напишіть есе (200–250 слів) на одну з тем: «Що означає для мене останній рядок монологу Мавки: «Граї ж, коханий, благаю!»», «Чому саме Мавці впала в серце зірка?», «Чи варто мати в серці те, що не вмирає?»

Есе повинне містити: власну тезу, два-три аргументи з посиланням на текст, висновок. Оцінюється не правильність відповіді, а глибина думки,

зв'язність і мовна точність, здатність учнів до тропотворення.

Як бачимо, система вправ охоплює всі рівні комунікативної компетенції: від сприймання й аналізу – через інтерпретацію – до самостійного продукування тексту в різних жанрах і стилях.

Висновки. Авторська методична модель лінгвостилістичного аналізу тексту – ефективний інструмент формування комунікативної компетенції учнів на уроках української мови та літератури, оскільки багатоаспектний аналіз художнього тексту (лексико-семантичний, морфологічний, словотвірний, тропічний) забезпечує системний підхід до розвитку всіх компонентів комунікативної компетенції: мовного, мовленнєвого та соціокультурного.

Запропонована чотириетапна методична модель (рецептивний – аналітичний – інтерпретаційний – комунікативно-творчий) дозволяє органічно поєднати вивчення мовного матеріалу з розвитком мовлення, теорії літератури, а також забезпечує необхідний рівень пізнавальної активності учнів на кожному з етапів роботи.

Практична реалізація на матеріалі монологу Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки засвідчила, що навіть відносно невеликий текстовий сегмент може стати основою для комплексного лінгвостилістичного аналізу, що охоплює різні рівні мовної системи й одночасно формує в учнів вміння декодувати художньо-образну інформацію, розуміти концептуальний простір тексту та самостійно продукувати зв'язні висловлювання.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розробці системи завдань і вправ для різних вікових груп учнів на основі запропонованої методичної моделі, а також у вивченні ефективності застосування лінгвостилістичного аналізу в умовах дистанційного та змішаного навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс : монографія. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 296 с.
2. Гуйванюк Н. Синтаксичні експресми з антиципацією. Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка : збірник наукових праць, присвячений 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко / відп. ред. В. Г. Складенко. Київ, 2007. С. 84–92.
3. Іванишин Н. Я. Лексичні засоби формування імпліцитності в драматургічному тексті (на матеріалі української драми кінця XIX – початку XX ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Івано-Франківськ, 2006. 20 с.
4. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
5. Стефурак Р. І. Тропичний вимір поетичного тексту Тараса Мельничука (на матеріалі збірки «Чага»). Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. 2025. № 23. С. 140–145.

REFERENCES

1. Holianych M. I. (2008). Vnutrishnia forma slova i dyskurs. [Inner form of the word and discourse] Vydavnycho-dyzainerskyi viddil TsIT Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankivsk. 296 p. [in Ukrainian].
2. Huivaniuk N. (2007). Syntaksychni ekspresemy z antytypatsiietu. [Syntactic expresseemes with anticipation] Lnhvostylistyka: ob'iekt – styl, meta – otsinka: zbirnyk naukovykh prats. Kyiv. 84–92. [in Ukrainian].

3. Ivanyshyn N. Ya. (2006). Leksychni zasoby formuvannia implitsynosti v dramaturhiinomu teksti (na materialy ukrainiskoi dramy kintsia XIX – pochatku XX st.). [Lexical means of forming implicitness in dramatic text (based on Ukrainian drama of the late 19th – early 20th century)] Avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. Ivano-Frankivsk. 20 p. [in Ukrainian].

4. Selivanova O. O. (2006). Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia. [Modern linguistics: terminological encyclopaedia] Dovkillia-K, Poltava. 716 p. [in Ukrainian].

5. Stefurak R. I. (2025). Tropeichniy vymir poetychnoho tekstu Tarasa Melnychuka (na materialy zbirky «Chaha»). [The tropic dimension of Taras Melnychuk's poetic text (based on the collection "Chaha")] Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Filolohichni nauky, Berdiansk, 23. 140–145. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 373.29-056.26/.3-044.332:316.362
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-49>

Олександр ІЖКО,
orcid.org/0009-0006-8453-8829
аспірант кафедри педагогіки, дошкільної та спеціальної освіти
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(Дніпро, Україна) alexanderizhko@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ ПЕДАГОГІВ ТА БАТЬКІВ З ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У ПЕРШОКЛАСНИКІВ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ ДЛЯ СПРИЯННЯ ЇХ АДАПТАЦІЇ ДО ШКІЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Стаття присвячена визначенню шляхів, які покращують процес адаптації першокласників з особливими освітніми потребами до закладу освіти на початку шкільного навчання. Проаналізовано особливості адаптаційних процесів дітей з особливими освітніми потребами до закладу освіти, визначені труднощі, які вони зазнають, коли йдуть до школи, проведено експериментальне дослідження для визначення напрямів роботи з адаптації дітей до шкільного навчання.

У статті проаналізовано наукові дослідження, які спрямовані на вивчення адаптаційних процесів дітей з особливими освітніми потребами, визначено причини, які впливають на процеси дезадаптації учнів, звернута увага на низький рівень розвитку їх пізнавальних процесів, емоційно-вольової сфери, самостійності. Звернено увагу на недостатній соціально-особистісний розвиток першокласників з особливими освітніми потребами. Соціально-особистісний розвиток передбачає формування у дитини або особистості цілісного ставлення до себе та навколишнього світу, засвоєння соціальних норм, цінностей та правил поведінки, можливість налагоджувати стосунки з іншими людьми. Вчені надають провідну роль у корекційно-виховній роботі з дітьми з особливими освітніми потребами педагогам, проте вказують на важливу функцію батьків, які закладають базові вміння й навички у розвитку дитини.

Нами було визначено необхідність проведення спеціальної роботи з формування життєвих компетентностей у дітей з особливими освітніми потребами для кращої адаптації їх до шкільного навчання та роль батьків у цьому процесі. Для вивчення взаємодії педагогів та батьків та визначення проблем і перспектив цього процесу нами було проведено експериментальне дослідження. Результати дослідження показали недостатній рівень сформованості ключових компетентностей у дітей з особливими освітніми потребами та відсторонення частини батьків від участі у цьому процесі, ігнорування ними взаємодії з педагогами.

Висновки підтвердили необхідність організації партнерської взаємодії педагогів та батьків для формування життєвих компетентностей першокласників з особливими освітніми потребами для більш успішної адаптації їх до процесу навчання, проведення спеціальних заходів для залучення батьків до співпраці.

Ключові слова: діти з особливими освітніми потребами, адаптація до шкільного навчання, життєві компетентності, взаємодія педагогів з батьками.

Oleksandr IZHKO,
orcid.org/0009-0006-8453-8829
Postgraduate Student at the Department of Pedagogy, Preschool and Special Education
Oles Honchar Dnipro National University
(Dnipro, Ukraine) alexanderizhko@gmail.com

INTERACTION BETWEEN TEACHERS AND PARENTS IN FORMING LIFE COMPETENCES IN FIRST-GRADERS WITH SPECIAL EDUCATIONAL NEEDS TO PROMOTE THEIR ADAPTATION TO SCHOOL STUDY

The article is devoted to identifying ways to improve the process of adaptation of first-graders with special educational needs to an educational institution at the beginning of schooling. The features of the adaptation processes of children with special educational needs to an educational institution were analyzed, the difficulties they experience when going to school were identified, and an experimental study was conducted to determine areas of work on adapting children to schooling.

The article analyzes scientific research aimed at studying the adaptation processes of children with special educational needs, identifies the reasons that influence the processes of maladaptation of students, and draws attention to the low level of development of their cognitive processes, emotional-volitional sphere, and independence. Attention is drawn to the insufficient socio-personal development of first-graders with special educational needs. Socio-personal development involves the formation of a child or individual's holistic attitude towards themselves and the world around them, the

assimilation of social norms, values, and rules of behavior, and the ability to establish relationships with other people. Scientists assign a leading role in correctional and educational work with children with special educational needs to teachers, but point to the important function of parents, who lay the foundation for the child's development.

We identified the need for special work to develop life skills in children with special educational needs for their better adaptation to schooling and the role of parents in this process. To study the interaction between teachers and parents and identify the problems and prospects of this process, we conducted an experimental study. To study the interaction between teachers and parents and identify the problems and prospects of this process, we conducted an experimental study.

The conclusions confirmed the need to organize partnership interaction between teachers and parents to form life competencies of first-graders with special educational needs for their more successful adaptation to the learning process, and to conduct special events to involve parents in cooperation.

Key words: *children with special educational needs, adaptation to schooling, life skills, interaction between teachers and parents.*

Постановка проблеми. Початкова школа є першим ступенем загальної середньої освіти, основна мета якої полягає у створенні сприятливих умов для гармонійного розвитку всіх учнів. В Законі України «Про освіту» сказано про важливість різнобічного розвитку особистості учнів початкової школи відповідно до вікових та індивідуальних особливостей, формування в них загальнокультурних, моральних та етичних цінностей, ключових і предметних компетентностей для можливості подальшого навчання та соціалізації у демократичному суспільстві (Закон України «Про освіту», 2017).

Для вирішення завдань сучасної освіти в учнів формують життєві компетентності, потрібні для їх самореалізації в суспільстві. Компетентність розглядається як інтегрований результат освіти, набутий особистістю. Починаючи з першого класу учнів навчають спілкуватися державною мовою, критично мислити, дбати про здоров'я, проявляти ініціативність, соціальну активність, а також цифрову та культурну обізнаність. Наявність компетентностей передбачає використання набутих знань у практичній діяльності, формування власного досвіду для самостійного розв'язання життєвих завдань. Результативність цього процесу залежить від правильного підходу педагогів до організації процесу навчання та виховання учнів початкової школи, а також, активності та відповідальності самих дітей при здобутті освіти.

На початку шкільного навчання першокласники проходять процес адаптації до закладу освіти, який передбачає фізичне, психологічне, соціальне пристосування учнів до нового колективу, режиму дня, правил поведінки у школі. Успішність адаптаційних процесів залежить від рівня готовності учнів до шкільного навчання. Педагоги створюють спеціальні умови для учнів з особливими освітніми потребами для можливості здобувати освіту та отримувати важливі життєві знання. Значна роль у підготовки дітей до навчання належить їх батькам. То спільні зусилля педагогів та батьків сприяють прискоренню адаптації учнів з особли-

вими освітніми потребами до закладу освіти та більш якісному рішення завдань з формування в них життєвих компетенцій.

Аналіз досліджень. Процеси адаптації дітей з особливими освітніми потребами до закладу освіти досліджували І. Васьківська, Т. Кузнецова, М. Матвєєва, А. Обухівська, М. Омельченко, В. Синьов, О. Хохліна, В. Шевченко та ін. Вчені звертають увагу на важкість пристосування дітей з особливими освітніми потребами до процесу навчання. Адаптація до закладу освіти та початку навчання передбачає перебудову фізичних та психологічних процесів дитини, зміни соціального оточення, що є складним для цих дітей через особливості їх психофізичного розвитку.

А. Грись, В. Гомонюк вказують на те, що часто діти з ООП є соціально дезадаптованими через низький рівень розвитку уваги, пам'яті, мислення та мовлення, несформованість емоційно-вольової сфери, довольної поведінки. Адаптації до школи в них значно ускладнена через недорозвиток мовлення, яке впливає на формування особистості та мислення, яке відіграє вирішальну роль у регуляції поведінки (Грись, Гомонюк, 2020:120).

В. Шевченко зауважує на те, що діти з особливими освітніми потребами через особливості розвитку не можуть самостійно, без сторонньої допомоги адаптуватися до соціально-освітнього середовища. Вчений вказує на те, що ці діти не спроможні бути залученими до різноманітних видів діяльності та брати в них участь, що гальмує задоволення їх особистісних потреб, обмежує можливості міжособистісної взаємодії з іншими учнями (Шевченко, 2023: 81).

О. Федорчук доводить, що на початку шкільного навчання для дітей не стільки важкою є зміст навчальної роботи з предметів, значно складнішим для них є соціально-особистісне навантаження. Зміна соціальних умов ускладнюють адаптацію першокласників через особливості сприйняття нового колективу, нового режиму дня, шкільних правил. Дослідниця вважає обов'язково формувати у дітей життєві компетентності, що дозволять

їм значно легше почуватися у нових обставинах. Вона каже про користь залучення дитини у внутрішнє життя для формування відповідальності, наполегливості, ініціативності; про організацію змістовного особистісного спілкування для подолання у дитини емоційної глухоти та формуванні ціннісних орієнтацій, морально-етичних уявлень, емоцій, емпатійних переживань; проведення спільних ігор з дитиною для формування уяви, активності, творчої ініціативи, партнерської взаємодії, самостійності (Федорчук, 2023: 116-122).

О. Помирляну розглядає формування соціально-побутових та психосоціальних умінь як ключовий механізм адаптації дітей з особливими освітніми потребами в суспільство. Він зазначає, що життєві навички це не лише побутові вміння, це основа для незалежного життя. До ключових життєвих компетентностей відносяться навички самообслуговування, які забезпечують санітарно-гігієнічну та побутову незалежність; побутові навички, що допомагають організувати життєвий простір та дотримуватися режиму дня; соціальні навички, які сприяють розумінню й виконанню правил поведінки, вмінню налагоджувати взаємодію з іншими; комунікативні навички для спілкування й адекватної взаємодії; навички саморегуляції та емоційного контролю (Помирляну, 2025: 40).

О. Можаєва наголошує на важливості розвитку мислення, пам'яті, уваги, ініціативності, творчості та самостійності у молодших школярів для успішного навчання.

В. Шевченко, В. Синьов у своєму дослідженні процесів соціалізації дітей з ООП зазначають, що головна роль в адаптації, інтеграції цих дітей належить педагогам, їх внутрішнім позиціям, методам, мети. Водночас, сім'я є головним інститутом виховання та найсприятливішим середовищем для розвитку особистості дитини, особливо якщо це дитина з обмеженими можливостями. Важливим фактором є взаємодія педагогів та батьків, саме «фахівці мають допомагати та підтримувати такі родини» (Шевченко, Синьов, 2024: 94-95).

Васьківська І. також звертає увагу на те, що шляхами подолання труднощів адаптації дітей з ООП до закладу освіти, насамперед, є створення комфортного середовища та сприятливих стосунків. Обов'язковими умовами вважається правильне ставлення до дітей педагогів з урахуванням їх труднощів, організація дружніх стосунків та колективної взаємодії всіх учнів, а також залучення батьків до співпраці (Васьківська, 2025: 210-211).

Соколова Г.Б., Колбіна Л.А. також підтверджують вплив особливостей психофізичного розвитку

дітей з ООП на адаптацію до освітнього середовища, проте зауважують, що «не можна переоцінювати вплив психіки на соціальну адаптацію людини, оскільки причини, що зумовлюють соціальну адаптацію та визначають її суть, лежать у соціальній сфері» (Соколова, Колбіна, 2021:75).

М. Сяба підтверджує, що в родині, у яких дитина з ООП сприймається як повноцінний член сім'ї, дитина зростає з вірою у себе, із зацікавленістю до навколишнього та прагненням до взаємодії. Саме батьки сприяють розвитку особистості дитини, яка «може приймати самостійні рішення та займати активні життєві позиції». То родинне середовище є вирішальним у правильному вихованні, що дозволяє формувати в дитині якості, необхідні для її адаптації у суспільстві (Сяба, 2013: 166).

М. Омельченко, Т. Кузнецова, С. Єгольнікова визначають основні умови психолого-педагогічної адаптації учнів з ООП до умов інклюзивного навчання, які передбачають залучення батьків до співпраці, формування адекватної самооцінки учнів та їх впевненості в собі, опора на збережені функції та можливості учнів в процесі навчання, розвиток самостійності учнів. Зазначено, що важливу роль для адаптації дітей з ООП до процесу навчання формуються як у школі, так і вдома (Омельченко, Кузнецова, Єгольнікова, 2021: 78-79).

Всі дослідження, спрямовані на вивчення адаптації учнів з ООП до закладу освіти свідчать про те, що для успішності цього процесу треба формувати в учнів життєві компетентності, які складаються соціальних, емоційних, пізнавальних та особистісних компонент. При цьому важливу роль грають як фахівці-педагоги, так і батьки дітей з ООП.

Метою статті є виявлення особливості взаємодії педагогів і батьків у процесі формування життєвих компетентностей першокласників з ООП та визначення її впливу на адаптацію дітей до шкільного навчання.

Виклад основного матеріалу. Для збору емпіричних даних використовувалися методи: педагогічне спостереження за діяльністю учнів, експертна оцінка вчителів, анкетування педагогів і батьків, а також аналіз відповідей відкритого типу. Обробка результатів здійснювалася шляхом кількісного підрахунку відповідей, визначення відсоткового співвідношення рівнів та якісного аналізу змісту відповідей респондентів.

Дослідження проводилося в спеціальних закладах шкільної освіти на початку навчального року, у якому брали участь першокласники з особливими освітніми потребами, їх батьки та педагоги.

Дослідження здійснювалося із застосуванням кількісно-якісного підходу, що зумовлено невеликою вибіркою та необхідністю комплексного аналізу отриманих результатів.

У межах дослідження було визначено такі критерії:

- рівень сформованості життєвих компетентностей учнів;
- рівень адаптації першокласників до шкільного навчання;
- особливості та ефективність взаємодії педагогів і батьків.

Для вивчення рівня сформованості життєвих компетентностей учнів з ООП ми проводили спостереження за ними в процесі навчання та у позакласні часи. В процесі спостереження за учнями увага зверталася на можливість дитини спілкуватися, взаємодіяти з іншими дітьми та педагогами, вміння концентрувати увагу на уроках, виконувати інструкції вчителя, на активність учня як на уроках так і у позакласні часи, на рівень самостійності при виконанні завдань та виконання режимних моментів. За можливістю застосовували практичні ситуації, у яких учні самостійно мали вирішити певні проблеми пов'язані з налагодженням контактів, спілкуванням, вмінням домовлятися, проявляти моральні якості, емоційне ставлення до проблеми тощо.

Показниками сформованості життєвих компетентностей виступали навички самообслуговування, комунікативні вміння, саморегуляція поведінки, соціальна взаємодія та самостійність у виконанні навчальних і побутових завдань. Рівень адаптації визначався за такими показниками, як емоційний стан дитини, прийняття шкільних правил, активність у навчальній діяльності та взаємодія з однолітками.

При опитуванні батьків основним було питання щодо формування у дітей навичок самообслуговування, спілкування, взаємодії, емоційного контролю, самостійності, а також визначення основних методів та прийомів, якими батьки це робили. Визначали, чи легко їх дитині адаптуватися до школи. Крім того, у батьків запитували про те, як вони спілкуються з педагогами, чи вважають вони взаємодію з учителем важливою для успішної адаптації дитини, чи отримують від педагогів корисну інформацію та поради, а також яка допомога від школи для них є актуальною.

Опитування педагогів було спрямоване на визначення якості взаємодії з батьками учнів з ООП. Ми запитували, як часто педагоги спілкуються з батьками цих дітей, які при цьому використовують форми взаємодії, чи залучені батьки до формування життєвих компетентностей їх дітей, чи впливає

узгодженість дій педагогів і батьків на адаптацію першокласника до школи, а також, які труднощі у співпраці з батьками визначають вчителі.

Результати спостереження за учнями на уроках та у позакласні часи показало, що більшість учнів з ООП мають середній та низький рівень сформованості життєвих компетентностей. Приблизно 40% учнів мали сформовані навички самообслуговування, на уроках намагалися слухати вчителя та виконувати завдання. Проте у позакласні часи більшість з них були неспроможні активно спілкуватися, налагоджувати контакти з однолітками, вони краще взаємодіяли з педагогами. У 30% учнів навички самообслуговування були сформовані, проте на недостатньому рівні, вони часто робили помилки, дії виконували неякісно, помилок не помічали. 30% учнів не володіли навичками самообслуговування, постійно потребували допомоги, на уроках були неуважні, неактивні, завдання виконували без інтересу. Лише ігрові методи сприяли їх зацікавленості та стимулювали до певної діяльності.

Таким чином, основні труднощі учнів з ООП на початку шкільного навчання полягали у процесі спілкування, вмінні контролювати власні емоції та регулювати поведінку.

Анкетування батьків учнів з ООП дозволило визначити, що 15% родин не створювали для дітей спеціальних умов для формування в них життєвих компетентностей, вони недостатньо приділяли уваги дітям, пояснюючи це перевантаженістю роботою, недостатністю матеріальних ресурсів та ін. 25% батьків створювали для своїх дітей з порушенням психофізичного розвитку умови гіперопіки, що також не сприяло формуванню в них навичок самообслуговування, трудових навичок, самостійності та ін. У цих родинах діти не здатні докладати зусилля для досягнення необхідних результатів, не прагнуть долати труднощі, вважають, що всі їх бажання мають виконувати батьки. Рівень самостійності в них низький, соціальні навички розвинені недостатньо. 60% батьків вважають, що вони докладали зусилля для формування у дітей життєвих навичок. Більшість з них пояснювали це тим, що намагалися постійно взаємодіяти з дітьми, розвивати в них всі пізнавальні процеси через ігри та спеціальні вправи, давали дітям певні доручення побутового характеру. У таких родинах діти проявляли високі результати та краще адаптувалися до навчання у школі. Проте деякі батьки застосовували неправильні методи взаємодії з дітьми. Вони завищували вимоги до них, вимагали безпомилкового виконання інструкцій, вважали, що підвищення рухливості є проя-

вом неслухняності й карали за це дитину. У таких родинах діти були похмурими, невеселими, боялися помилятися, що супроводжувалося частими емоційними стресами.

Стосовно взаємодії з педагогами висловлювалися різні думки. Приблизно 40% батьків продемонстрували низький рівень взаємодії з педагогами. Вони зазначили, що рідко спілкуються з ними. Причинами були нестача часу, а також те, що вони вважали саме педагогів відповідальними за навчання та виховання дітей. Ці батьки не прагнули отримати поради вчителів для занять з дітьми вдома за правильними методами та закріплювати знання, отримані дітьми у школі для переведу їх у практичні навички. 35% батьків віднесено до середнього рівня взаємодії. Вони іноді зверталися до вчителів за порадами, спілкувалися, періодично розповідали про труднощі, з якими стикаються їх діти, як вони ставляться до школи та процесу навчання. 25% батьків досягли високого рівня взаємодії з педагогами. Вони намагаються регулярно спілкуватися з вчителем, підтримувати з ним взаємостосунки, розповідати про особливості розвитку дитини, труднощі з якими вона стикається в практичній діяльності та у побуті, а також про її здібності та інтереси. Батьки цієї групи постійно звертаються до педагогів за рекомендаціями щодо формування у дітей життєвих компетентностей для покращення їх адаптації до закладу освіти та підвищення якості навчальної діяльності. В процесі спілкування вони розповідають вчителю про зміни в емоційному розвитку дитини, які проявляються у повсякденному житті.

Таким чином, результати анкетування батьків свідчать про усвідомлення ними важливості партнерської взаємодії з учителем, проте вказують на потребу в отриманні більш системних рекомендацій щодо формування життєвих компетентностей дітей у домашніх умовах.

Анкетування педагогів дозволило визначити, що всі вчителі прагнуть до взаємодії з батьками дітей з ООП, розуміють цінність такої взаємодії, вказують на важливість безперервності корекційно-виховної роботи. Аналіз відповідей педагогів показав, що лише 50% батьків проявляють активність та відкрите бажання до співпраці з вчителями. Вони відверто розповідають про життя дитини вдома, про труднощі з якими стикається родина при вихованні дитини з ООП, про особливості її ставлення до навчання, до класного колективу та вчителя. Вони стверджують, що з цією категорією батьків швидко налагоджуються контакти, вони дотримуються порад педагогів, готові брати участь у житті класного колективу, у позакласних заходах. 35% відповідей свідчать про те,

що взаємодія з батьками є, проте вони не проявляють активності, вважають своїми обов'язками лише догляд дитини та матеріальне забезпечення, а навчання й виховання обов'язками вчителів. 15% відповідей педагогів свідчили про неможливість налаштування взаємостосунків з педагогами, ці батьки зовсім не зацікавлені навчальним процесом, вони самі некомунікативні, не розуміють ролі батьків у вихованні дитини. Діти в цих родинах знаходяться на вкрай низькому рівні розвитку, в них не сформовані особистісні якості, які сприяють активному спілкуванню, соціальній взаємодії, якісній адаптації до навчання.

Аналіз анкет педагогів засвідчив, що найбільш проблемними для дітей з ООП є навички саморегуляції, соціальної взаємодії та самостійності, що потребує узгоджених дій школи та сім'ї. Педагоги вказують, що ефективність формування життєвих компетентностей значною мірою залежить від узгодженості вимог школи та сім'ї, а також від активності батьків у корекційно-розвивальному процесі. Водночас частина педагогів відзначає наявність труднощів у співпраці з окремими родинами, що знижує результативність педагогічного впливу.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що рівень сформованості життєвих компетентностей першокласників з особливими освітніми потребами тісно пов'язаний із характером і систематичністю взаємодії педагогів та батьків. Найбільші труднощі у дітей виявлено у сфері саморегуляції поведінки, соціальної взаємодії та самостійності, що негативно позначається на процесі їх адаптації до шкільного навчання. Проте, за умови регулярної, цілеспрямованої та змістовної взаємодії педагогів і батьків спостерігається позитивна динаміка у формуванні життєвих компетентностей і зниження проявів дезадаптації у першокласників з особливими освітніми потребами.

Отже, результати дослідження підтверджують доцільність організації системної партнерської взаємодії між педагогами та батьками як важливої умови успішної адаптації першокласників з особливими освітніми потребами до шкільного навчання.

Перспективи подальших наукових розвідок убачаємо в поглибленому вивченні ефективних моделей партнерської взаємодії педагогів і батьків у процесі формування життєвих компетентностей дітей з особливими освітніми потребами в різних освітніх умовах. Доцільним є розширення вибірки дослідження та включення дітей з різними нозологіями, що дозволить здійснити більш диференційований аналіз впливу сімейно-педагогічної взаємодії на адаптацію першокласників з особливими освітніми потребами до шкільного навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васківська І., Палько М. Адаптація дитини з ООП до закладу освіти: труднощі та шляхи подолання. *Міжнародна науково-практична конференція «The Integration of Research, Innovation and Economy», 8-10 жовтня 2025 р.*, Севілья, Іспанія. С. 209-212. DOI: 10.70286/isu-08.10.2025.
2. Грись А. М., Гомонюк В. О. Психологічні умови адаптації дітей з особливими освітніми потребами. *Актуальні проблеми психології*. 2020. Т. XI. Випуск 21. С. 114-132.
3. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 р. № 2145-VIII. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2017. № 38-39. Ст. 380.
4. Левицький В., Гаврилов О. Методичні аспекти співпраці педагога з батьками дітей з особливими освітніми потребами в інклюзивному просторі. *Актуальні питання корекційної освіти (педагогічні науки)*. 2025. №26. С. 65-82. <https://doi.org/10.32626/2413-2578.2025-26.66-83>
5. Можаяєва О. М. Формування і розвиток основних компетентностей особистості в початковій школі. *Початкова освіта*. 2009. № 32. С. 9-13.
6. Омельченко М. С., Кузнецова Т. Г., Єгольнікова С. І. Психолого-педагогічні аспекти адаптації дитини з порушеннями інтелектуального розвитку до умов інклюзивного навчання. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Випуск 38. С. 77-79.
7. Помирляну О. Т. Життєві навички як складова особистісної компетентності учнів з інтелектуальними порушеннями. *Inclusion and Diversity, спецвипуск*, 2025. С. 38-41.
8. Потапюк Л., Косенюк М. Вплив взаємодії батьків і педагогів на формування особистості дитини з особливими освітніми потребами. *Вчені записки Університету «КРОК»*. 2023. №3(71). С. 208-215. <https://doi.org/10.31732/2663-2209-2022-71-208-215>
9. Соколова Г. Б., Колбіна Л. А. Особливості соціальної адаптації дітей молодшого шкільного віку з особливими освітніми потребами в інклюзивному освітньому середовищі. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Випуск 41. Т. 1. С. 73-79.
10. Сяба М. О. Роль сім'ї у вихованні дітей з особливими потребами. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2013. Вип. 3. С. 163-168. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2013_3_21.
11. Томчук С. Теоретичний аналіз проблем адаптації дітей з особливими потребами до навчання у школі. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами* : Зб. наукових праць. Київ : Університет «Україна», 2004. 448 с.
12. Федорчук О. І. Сім'я як чинник майбутньої успішної адаптації дитини до умов шкільного життя. «Дошкільник: крок у шкільне життя» : навч.-метод. посібник. Пироженко Т. О., Карабаєва І. І., Соловійова Л. І., Токарева Л. Д., Федорчук О. І. Хартман О. Ю. ; за наук. ред. Т. О. Пироженко. Київ : Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України, 2023. С. 110-131. <http://lib.iitta.gov.ua/735988/>
13. Шевченко В. М. Соціальна адаптація дітей з особливими освітніми потребами в інклюзивному середовищі. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 2 (126). С. 77-88.
14. Шевченко В. М., Синьов В. М. Інтеграція дітей з особливими освітніми потребами в соціальне середовище в сучасних умовах. *Inclusion and Diversity*. 2024. Випуск 3. С. 92-96.

REFERENCES

1. Vaskivska I., Palko M. (2025) Adaptatsiia dytyny z OOP do zakladu osvity: trudnoshchi ta shliakhy podolannia. [Adaptation of a child with special needs to an educational institution: difficulties and ways to overcome them] Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «The Integration of Research, Innovation and Economy», 8-10 zhovtnia 2025 r., Sevilla, Ispaniia. 209-212. [in Ukrainian].
2. Hrys A. M., Homoniuk V. O. (2020) Psykholohichni umovy adaptatsii ditei z osoblyvymy osvitynymy potrebamy. [Psychological conditions for adaptation of children with special educational needs] Aktualni problemy psykholohii. XI. Vypusk 21. 114-132. [in Ukrainian].
3. Zakon Ukrainy «Pro osvitu» vid 05.09.2017 r. № 2145-VIII. (2017) [Law of Ukraine "On Education" dated 05.09.2017 № 2145-VIII] Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR). № 38-39. 380. [in Ukrainian].
4. Levytskyi V., Havrylov O. (2025) Metodychni aspekty spivpratsi pedahoha z batkamy ditei z osoblyvymy osvitynymy potrebamy v inkluzyvnomu prostori. [Methodological aspects of teacher cooperation with parents of children with special educational needs in an inclusive space] Aktualni pytannia korektsiinoi osvity (pedahohichni nauky). №26. 65-82. [in Ukrainian].
5. Mozhaieva O. M. (2009) Formuvannia i rozvytok osnovnykh kompetentnostei osobystosti v pochatkovii shkoli. [Formation and development of basic personal competencies in primary school] Pochatkova osvita. № 32. 9-13. [in Ukrainian].
6. Omelchenko M. S., Kuznetsova T. H., Yeholnikova S. I. (2021) Psykholoho-pedahohichni aspekty adaptatsii dytyny z porushenniamy intelektualnoho rozvytku do umov inkluzyvnoho navchannia. [Psychological and pedagogical aspects of adapting a child with intellectual disabilities to the conditions of inclusive education] Innovatsiina pedahohika. Vypusk 38. 77-79. [in Ukrainian].
7. Pomyrlianu O. T. (2025) Zhyttievi navychky yak skladova osobystisnoi kompetentnosti uchniv z intelektualnymy porushenniamy. [Life skills as a component of personal competence of students with intellectual disabilities] Inclusion and Diversity, spetsvypusk, 38-41. [in Ukrainian].
8. Potapiuk L., Koseniuk M. (2023) Vplyv vzaiemodii batkiv i pedahohiv na formuvannia osobystosti dytyny z osoblyvymy osvitynymy potrebamy. [The influence of interaction between parents and teachers on the formation of the personality of a child with special educational needs] Vcheni zapysky Universytetu «KROK». 3(71). 208-215. [in Ukrainian].

9. Sokolova H. B., Kolbina L. A. (2021) Osoblyvosti sotsialnoi adaptatsii ditei molodshoho shkilnogo viku z osoblyvymy osvitimy potrebamy v inkliuzyvnomu osvithnomu seredovyshchi. [Peculiarities of social adaptation of primary school children with special educational needs in an inclusive educational environment] Innovatsiina pedahohika. 1(41). 73-79. [in Ukrainian].
10. Siaba M. O. (2013) Rol simi u vykhovanni ditei z osoblyvymy potrebamy. [The role of the family in raising children with special needs] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. Vyp. 3. 163-168. [in Ukrainian].
11. Tomchuk S. (2004) Teoretychnyi analiz problem adaptatsii ditei z osoblyvymy potrebamy do navchannia u shkoli. [Theoretical analysis of the problems of adaptation of children with special needs to school] Aktualni problemy navchannia ta vykhovannia liudei z osoblyvymy potrebamy : Zb. naukovykh prats. Kyiv : Universytet «Ukraina» 448 s. [in Ukrainian].
12. Fedorchuk O. I. (2023) Simia yak chynnyk maibutnoi uspishnoi adaptatsii dytyny do umov shkilnogo zhyttia. [Family as a factor in the child's future successful adaptation to school life] «Doshkilnyk: krok u shkilne zhyttia» : navch.-metod. posibnyk. Pirozhenko T. O., Karabaieva I. I., Soloviova L. I., Tokarieva L. D., Fedorchuk O. I. Khartman O. Yu. ; za nauk. red. T. O. Pirozhenko. Kyiv : Instytut psykholohii imeni H. S. Kostiuksa NAPN Ukrainy, 110-131. [in Ukrainian].
13. Shevchenko V. M. (2023) Sotsialna adaptatsiia ditei z osoblyvymy osvitimy potrebamy v inkliuzyvnomu seredovyshchi. [Social adaptation of children with special educational needs in an inclusive environment] Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii. 2 (126). 77-88. [in Ukrainian].
14. Shevchenko V. M., Synov V. M. (2024) Intehratsiia ditei z osoblyvymy osvitimy potrebamy v sotsialne seredovyshche v suchasnykh umovakh. [Integration of children with special educational needs into the social environment in modern conditions] Inclusion and Diversity. Vypusk 3. 92-96. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



Артур ІНШАКОВ,

orcid.org/0000-0002-6541-691

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри дошкільної і спеціальної освіти

Криворізького державного педагогічного університету

(Кривий Ріг, Дніпропетровська область, Україна) artur.inshakov@gmail.com

ПЕДАГОГІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті визначено та систематизовано найбільш значущі психолого-педагогічні чинники формування патріотичних почуттів дітей дошкільного віку. Проаналізовано наукові погляди на поняття патріотичних почуттів як складової морального та емоційного розвитку особистості дитини. Розкрито сутність патріотичних почуттів у структурі моральних переживань дошкільника, обґрунтовано їх зв'язок із загальним процесом становлення самосвідомості, розвитку емпатії, формування ціннісних орієнтацій та усвідомлення власної належності до соціальної спільноти. Досліджено вікові психологічні передумови формування патріотичних почуттів у дошкільному віці.

У процесі дослідження встановлено, що патріотичні почуття у дітей дошкільного віку слід розглядати як специфічний різновид моральних почуттів, що формується в контексті загального емоційного розвитку, соціального досвіду та засвоєння цінностей. Доведено, що їх становлення спирається на вікові психологічні передумови розвитку емпатії, здатності до ідентифікації з близьким соціальним оточенням, переживання спільності, а також формування самосвідомості та почуття гідності. Встановлено, що педагогічні чинники формування патріотичних почуттів охоплюють комплекс умов організації освітнього процесу, серед яких провідне значення мають змістове наповнення патріотичного виховання, особистий приклад педагогів і батьків, партнерська взаємодія закладу освіти та сім'ї, культурно орієнтований зміст виховної роботи та забезпечення безперервності виховного процесу. Психологічні чинники включають емоційно-образне сприйняття краси рідної природи та довкілля, емоційну прив'язаність до найближчого соціального оточення, ідентифікацію себе з іншими та наслідування найкращих зразків патріотичної поведінки, позитивний психологічний клімат, переживання соціально значущих подій та усвідомлення приналежності до спільноти.

У результаті систематизовано основні чинники формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку та впорядковано їх у декілька взаємопов'язаних груп. Обґрунтовано, що поєднання психологічних механізмів емоційного переживання, ідентифікації та наслідування із педагогічно організованими виховними впливами забезпечує поступове формування у дитини стійкого емоційно-ціннісного ставлення до рідного краю, культури та соціальної спільноти.

Ключові слова: патріотичні почуття, патріотичне виховання, діти дошкільного віку, моральний розвиток, заклад дошкільної освіти, виховне середовище.

Artur INSHAKOV,

orcid.org/0000-0002-6541-691

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Preschool and Special Education

Kyryvi Rih State Pedagogical University

(Kyryvi Rih, Dnipropetrovsk Oblast, Ukraine) artur.inshakov@gmail.com

PEDAGOGICAL AND PSYCHOLOGICAL FACTORS OF FORMATION OF PATRIOTIC FEELINGS IN PRESCHOOL CHILDREN

The article identifies and systematizes the most significant psychological and pedagogical factors of formation of patriotic feelings in preschool children. Scientific views on the concept of patriotic feelings as a component of the moral and emotional development of a child's personality are analyzed. The essence of patriotic feelings in the structure of a preschooler's moral experiences is revealed, their connection with the general process of formation of self-awareness, development of empathy, formation of value orientations and awareness of one's own belonging to a social community is substantiated. Age-related psychological prerequisites for the formation of patriotic feelings in preschool children are investigated.

In the process of research, it was established that patriotic feelings in preschool children should be considered as a specific type of moral feelings, which is formed in the context of general emotional development, social experience

and assimilation of values. It is proved that their formation is based on age-related psychological prerequisites for the development of empathy, the ability to identify with a close social environment, the experience of community, as well as the formation of self-awareness and a sense of dignity. It was established that the pedagogical factors of the formation of patriotic feelings include a set of conditions for organizing the educational process, among which the leading importance is given to the content of patriotic education, the personal example of teachers and parents, the partnership interaction of the educational institution and the family, the culturally oriented content of educational work and ensuring the continuity of the educational process. Psychological factors include emotional and figurative perception of the beauty of native nature and the environment, emotional attachment to the immediate social environment, identification with others and imitation of the best examples of patriotic behavior, a positive psychological climate, experiencing socially significant events and awareness of belonging to the community.

As a result, the main factors of the formation of patriotic feelings in preschool children were systematized and arranged into several interconnected groups. It was substantiated that the combination of psychological mechanisms of emotional experience, identification and imitation with pedagogically organized educational influences ensures the gradual formation of a child's stable emotional and value attitude towards their native land, culture and social community.

Key words: *patriotic feelings, patriotic education, preschool children, moral development, preschool educational institution, educational environment.*

Постановка проблеми. Дошкільний вік характеризується інтенсивним розвитком емоційної сфери, становленням моральних уявлень та формуванням первинних соціальних почуттів, що створює сприятливі передумови для розвитку почуття приналежності до своєї країни та позитивного ставлення до неї. Тому особливого значення у цей період набуває можливість врахування тих психологічних і педагогічних чинників, які зумовлюють ефективність формування патріотичних почуттів у дітей під час виховного процесу в закладі дошкільної освіти. Формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку є важливим завданням сучасної системи дошкільної освіти, адже саме в дитинстві закладаються основи ціннісного ставлення до Батьківщини, рідної культури, традицій та суспільства.

Станом на теперішній час виховання патріотичних почуттів реалізується переважно на основі використання окремих тематичних заходів, ознайомлення дітей із державними символами, народними традиціями чи історико-культурними подіями. Однак подібна практика не завжди забезпечує глибоке емоційно-ціннісне переживання дітьми змісту патріотичних ідей, а також не повною мірою враховує психологічні особливості дошкільників. Формування патріотичних почуттів у цьому віці відбувається у першу чергу завдяки міжособистісним взаєминам, емоційній прив'язаності до близького соціального оточення, досвіду спільної діяльності, а також шляхом організованого ознайомлення з культурою, традиціями та життям рідного краю. Відповідно ефективність цього процесу значною мірою залежить від сукупності психолого-педагогічних чинників, пов'язаних із особливостями емоційного розвитку дітей, характером взаємодії дорослого і дитини, змістом освітньої роботи та використання певних виховних засобів.

У сучасній джерельній базі питання формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку здебільшого розглядається у межах загальної проблематики національно-патріотичного виховання, а також його окремих педагогічних умов, методів та засобів (Н. Гордій, Т. Журавко, Г. Засипка, М. Криловець, І. Ларіна, В. Ритік, Г. Розлуцька, Н. Сулаєва). Це ускладнює виокремлення конкретних педагогічних та психологічних чинників, що позначають на становленні патріотичних переживань у дошкільників. Існує виражений дефіцит системних узагальнень найбільш значущих чинників, що забезпечують формування патріотичних почуттів саме у дошкільному віці. У зв'язку з цим постає проблема визначення та систематизації психолого-педагогічних чинників, які сприяють ефективному формуванню патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку в умовах освітнього процесу закладів дошкільної освіти. Її розв'язання має важливе значення для удосконалення змісту та організації патріотичного виховання дітей на ранніх етапах розвитку особистості.

Аналіз досліджень. Проблематика формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку знайшла відображення у працях вітчизняних дослідників, зокрема Н. Басюк, І. Беха, Р. Вдовиченко, Н. Гордій, А. Денисенко, Т. Журавко, Л. Журавльової, Г. Засипки, О. Захаренко, М. Криловець, В. Куриці, І. Ларіної, Н. Майгутяк, Н. Михальченко, І. Нагорної, В. Ритік, Г. Розлуцької, А. Солонської, Н. Сулаєвої, О. Трофимчук, Т. Федірчик, К. Шапочки. Їхні дослідження охоплюють різні аспекти патріотичного виховання та створюють теоретичне підґрунтя для визначення психолого-педагогічних чинників формування відповідних почуттів у дошкільників.

Досить детально у сучасній джерельній базі розкриваються загальні теоретико-методологічні засади патріотичного виховання дітей дошкіль-

ного віку та визначення патріотизму як особистісної якості. У цих дослідженнях розкрито сутність патріотичних почуттів, їх місце в структурі морального розвитку дитини, а також окреслено основні педагогічні підходи до їх формування (Бех, 2020; Журавко, 2020; Солонська & Майгутяк, 2017). У межах близької проблематики Н. Басюк аналізує механізми формування моральних почуттів у старших дошкільників, що дозволяє розглядати патріотичні переживання як складову більш широкої системи морального становлення особистості (Басюк, 2022).

Значна кількість досліджень присвячена визначенню та обґрунтуванню педагогічних засобів формування патріотичних почуттів у дітей старшого дошкільного віку. Зокрема, висвітлено можливості дитячої художньої літератури у розвитку емоційно-ціннісного ставлення до Батьківщини (Гордій, 2021), роль краєзнавчого матеріалу у формуванні почуття приналежності до рідного краю (Криловець, 2024), потенціал народної творчості як засобу прищеплення патріотичних цінностей (Ритік & Ларіна, 2023), а також значення театралізації у формуванні патріотичних цінностей дошкільників (Розлуцька & Куриця, 2023). Досліджено також специфіку виховання патріотичних почуттів на засадах педагогічної спадщини В. Сухомлинського, що підкреслює значущість гуманістичних засад та ціннісного наповнення освітнього процесу (Вдовиченко та ін., 2021).

У низці праць розглянуто соціально-педагогічні чинники патріотичного виховання. Дослідники підкреслюють значення соціального оточення як детермінанти становлення патріотичних орієнтацій особистості (Денисенко & Журавльова, 2015), роль взаємодії закладу дошкільної освіти і сім'ї у формуванні відповідних почуттів (Захаренко, 2022), а також значення педагогіки партнерства як основи ефективної взаємодії учасників освітнього процесу (Федірчик, 2019). У контексті сучасних викликів розкрито особливості розвитку патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку в період воєнних подій та необхідність урахування емоційного стану дітей (Сулаєва, 2022), а також специфіку реалізації завдань патріотичного виховання в умовах дистанційної освіти (Засипка, 2022).

Аналіз зазначених досліджень засвідчує наявність ґрунтовних напрацювань щодо змісту, засобів і організаційних форм патріотичного виховання дошкільників, а також окреслює важливість урахування соціального оточення та взаємодії дорослих у цьому процесі. Однак проблема визначення та систематизації саме психолого-педагогічних чинників, які забезпечують формування

патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку з урахуванням їхніх вікових психологічних особливостей, залишається недостатньо розробленою, що зумовлює потребу подальших наукових розвідок в цьому напрямі.

Виклад основного матеріалу. Патріотичні почуття у структурі морального та емоційного розвитку дітей дошкільного віку доцільно розглядати як складне емоційно-ціннісне ставлення дитини до соціальної дійсності, що формується на ґрунті загального становлення її моральної сфери. Теоретичним підґрунтям для такого розуміння є положення про сутність почуттів як вищої форми емоційного ставлення людини до предметів і явищ, що характеризується відносною стійкістю, узагальненістю та відповідністю потребам і цінностям особистості. На відміну від ситуативних емоцій, почуття пов'язані з явищами, які мають постійне мотиваційне значення і визначають загальну спрямованість особистості; вони відображають її моральні переконання та внутрішній світ (Басюк, 2022: 17). Виникнення почуттів сигналізує про початок морального розвитку дитини, оскільки саме через них відбувається засвоєння цінностей і формування мотивів поведінки. У процесі діяльності, спілкування та під впливом виховання почуття поглиблюються, підкріплюються моральними знаннями й поступово набувають стійкої форми, перетворюючись на риси особистості (Басюк, 2022).

Дошкільний вік є сенситивним періодом для розвитку моральних почуттів, що зумовлено інтенсивним становленням емоційної сфери дитини та розширенням її соціальних зв'язків. У цей час формуються ставлення до себе, інших людей, колективу, суспільно значущих явищ; діти виявляють здатність до співпереживання, співчуття, шанобливого ставлення до потреб і інтересів інших (Басюк, 2022: 18). Саме на цій основі вибудовується можливість становлення патріотичних почуттів як особливого різновиду моральних переживань, що поєднують емоційний, ціннісний та мотиваційний аспекти. Патріотичні почуття не виникають ізольовано, а вкорінюються в уже сформовану систему ставлень дитини, спираючись на досвід любові до близьких, почуття власної гідності, переживання спільності з іншими.

У концептуальному вимірі патріотизм доцільно тлумачити як особливе безумовне і високосмислове почуття-цінність, що характеризує ставлення особистості до народу, Батьківщини, держави та до самої себе (Бех, 2016: 57). Акцент на безумовності означає, що справжнє патріотичне почуття не може ґрунтуватися на зовнішньому підкрі-

пленні або ситуативних емоційних імпульсах, а має внутрішню спонукальну силу. Високосмисловий характер цього почуття пов'язує його з життєвизначальними орієнтирами особистості, а не з утилітарними потребами (Бех, 2016: 58). Отже, у структурі морального розвитку дитини патріотичні почуття постають як ціннісно насичене ставлення, що передбачає любов до Батьківщини, діяльнісну відданість батьківщині та готовність до самопожертви, моральну стійкість і почуття власної гідності (Бех, 2016: 58). Хоча окремі складові такого почуття у дошкільному віці ще не набувають завершеної форми, саме в цей період закладаються їхні емоційні та мотиваційні підвалини.

Можна виділити комплекс педагогічних чинників, пов'язаних з організацією освітнього процесу в закладі дошкільної освіти, змістовим наповненням виховної роботи, характером взаємодії педагогів із дітьми та батьками, а також створенням цілісного виховного середовища, у якому дитина отримує можливість засвоювати соціально значущі цінності, що також безпосередньо позначаються на процесі формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку. Важливо підкреслити, що на відміну від окремих методів або засобів виховання, педагогічні чинники виступають фундаментальними детермінантами та умовами організації педагогічного процесу, що забезпечують формування у дітей емоційно-ціннісного ставлення до Батьківщини, рідної культури та свого соціального оточення.

Можна стверджувати, що одним із провідних педагогічних чинників виступає цілеспрямована організація змісту патріотичного виховання у закладі дошкільної освіти. Адже патріотичні цінності не є вродженими, а формуються у процесі спеціально організованого виховання, яке передбачає системну роботу щодо засвоєння дітьми знань, норм поведінки та моральних орієнтирів (Журавко, 2020: 266). Саме тому змістове наповнення освітнього процесу, спрямоване на формування у дітей любові до рідного краю, поваги до родини, історії та культурної спадщини народу, усвідомлення власної належності до певної спільноти є важливим педагогічним чинником. Хоча у дошкільному віці такі якості ще не можуть бути сформовані у завершеному вигляді, саме на цьому етапі закладається їхній ціннісний фундамент, який надалі визначатиме становлення громадянської позиції особистості (Журавко, 2020: 266).

Важливим педагогічним чинником формування патріотичних почуттів виступає особистісний приклад дорослих, у першу чергу педагогів і батьків. Дошкільники значною мірою засвоюють

соціальні цінності на основі механізмів наслідування та емоційного переймання ставлення значущих дорослих до різних явищ. У зв'язку з цим приклад дорослих, їхнє ставлення до рідної культури, мови, традицій, а також до подій суспільного життя виступає важливим педагогічним чинником формування відповідних емоційних орієнтацій у дітей. Добре відомо, що діти значно раніше переймають емоційно-позитивне ставлення дорослих до певних явищ, ніж починають усвідомлювати їх зміст на когнітивному рівні (Журавко, 2020: 266).

Суттєве значення має також організація взаємодії між закладом дошкільної освіти та сім'єю. Ефективність патріотичного виховання значною мірою залежить від узгодженості виховних впливів різних соціальних інститутів, передусім родини та освітнього закладу. Зокрема, батьківсько-виховательська взаємодія розглядається О. Захаренко як важливий педагогічний чинник формування патріотичних почуттів, оскільки саме завдяки співпраці педагогів і батьків забезпечується єдність ціннісних орієнтацій та виховних впливів на дитину (Захаренко, 2022). Узгодженість дій дорослих сприяє формуванню у дітей цілісного уявлення про значущість рідної культури, традицій та соціальних норм.

Іншим важливим педагогічним чинником виступає використання культурно орієнтованого змісту виховання, що забезпечує залучення дітей до духовної спадщини народу. На думку В. Ритік та І. Ларіної народна творчість, традиції, звичаї та фольклорні твори містять значний виховний потенціал, оскільки відображають моральні цінності та історичний досвід народу (Ритік & Ларіна, 2023: 89–90). У педагогічному контексті це означає, що систематичне включення елементів національної культури у зміст освітнього процесу створює умови для формування у дітей емоційно-позитивного ставлення до національної культури та традицій.

У сучасній педагогічній теорії підкреслюється значення педагогіки партнерства як основи ефективної взаємодії між педагогами, дітьми та батьками. Педагогіка партнерства передбачає побудову взаємин на засадах довіри, взаємоповаги, співпраці та спільної відповідальності за розвиток дитини (Федірчик, 2019). У контексті патріотичного виховання педагогіка партнерства виступає чинником, що сприяє формуванню у дітей досвіду взаємодії у спільноті, усвідомленню цінності колективних зусиль та розвитку почуття приналежності до певної соціальної групи.

Окремим педагогічним чинником є адаптація виховного процесу до нових умов організації освітньої діяльності, зокрема використання

дистанційних форм взаємодії. Навіть в умовах дистанційної освіти можливе ефективне формування патріотичних почуттів за умови збереження системності виховного впливу та підтримання емоційного зв'язку між педагогом, дитиною та батьками (Засипка, 2022). У цьому випадку педагогічним чинником виступає здатність освітнього середовища забезпечувати безперервність виховного процесу та підтримувати ціннісно орієнтовану взаємодію учасників освітнього процесу.

Формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку значною мірою зумовлюється дією комплексу психологічних чинників, пов'язаних з особливостями емоційного розвитку дитини, механізмами соціальної ідентифікації, наслідування, а також специфікою сприйняття навколишнього середовища та взаємодії з найближчим соціальним оточенням. Саме у дошкільному віці відбувається активне становлення емоційно-ціннісної сфери, що створює сприятливі передумови для формування почуттів, пов'язаних із переживанням приналежності до рідної домівки, родини, громади та Батьківщини. У зв'язку з цим Т. Журавко підкреслює, що патріотичні почуття дітей дошкільного віку ґрунтуються насамперед на їхньому інтересі до найближчого оточення – сім'ї, батьківського дому, рідного міста чи села, які дитина сприймає як власний життєвий простір і з якими пов'язує власний емоційний досвід (Журавко, 2020: 266). Тобто первинним психологічним підґрунтям становлення патріотичних переживань виступає емоційне переживання дитиною значущості та цінності близького соціального середовища.

Одним із важливих психологічних чинників формування патріотичних почуттів є сприйняття краси рідної природи та довкілля, що сприяє виникненню емоційно-позитивного ставлення до рідного краю. У дослідженнях, присвячених ролі краєзнавчого матеріалу у вихованні дошкільників, підкреслюється, що ознайомлення дітей із природними та культурними особливостями місцевості сприяє формуванню почуття прив'язаності до рідного краю, викликає емоційні переживання гордості та захоплення ним (Криловець, 2024). З психологічної точки зору такий вплив зумовлений інтенсивним розвитком у дошкільників емоційно-образного сприйняття, яке забезпечує глибоке переживання естетичної цінності навколишнього світу. Емоційне переживання краси природи, рідних місць, знайомих культурних символів поступово перетворюється на стійке позитивне ставлення до Батьківщини як до простору власного життя.

Суттєву роль у формуванні патріотичних почуттів відіграє психологічний механізм ідентифікації з позитивними зразками поведінки. У дошкільному віці дитина активно засвоює соціальний досвід шляхом наслідування та емоційного отождолення з реальними людьми або образами, які викликають у неї симпатію та захоплення. У цьому контексті важливим чинником виступає ідентифікація з героями художніх творів, які уособлюють моральні цінності, мужність, любов до рідної землі та готовність діяти в інтересах суспільства. Дослідники підкреслюють, що сприйняття художнього твору передбачає поступове формування здатності дитини емоційно включатися у події, співпереживати героям та ототожнювати себе з ними, що сприяє засвоєнню відповідних моральних орієнтирів (Гордій, 2021: 60–61). Аналогічний механізм діє і під час театралізованої діяльності, у рамках якої дитина, виконуючи певну роль, емоційно проживає ситуації, пов'язані з проявами любові до Батьківщини, взаємодопомоги та відповідальності перед референтною групою, що посилює внутрішнє прийняття відповідних цінностей (Розлуцька & Куриця, 2023).

Важливим психологічним чинником формування патріотичних почуттів виступає також вплив соціального оточення, передусім сім'ї та найближчого дорослого середовища. Дослідження свідчать, що діти значно раніше переймають емоційне ставлення дорослих до тих чи інших явищ, ніж починають усвідомлювати їх зміст на рівні знань (Журавко, 2020: 266). Саме тому приклад батьків, вихователів та інших значущих дорослих є важливим психологічним механізмом формування у дітей позитивного ставлення до Батьківщини. У цьому контексті І. Бех наголошує, що прояви патріотизму значною мірою формуються внаслідок поєднання індивідуально-психологічних та соціалізуючих чинників, пов'язаних із сімейним і груповим середовищем розвитку особистості (Бех, 2016). Важливо підкреслити, що особливого значення набуває позитивний психологічний клімат у дитячому колективі та родині, який забезпечує відчуття емоційної безпеки, довіри та приналежності до спільноти. Саме в умовах емоційного комфорту дитина здатна глибше переживати спільні цінності та ідентифікувати себе з групою, що є важливою передумовою формування патріотичних почуттів.

Окремим психологічним чинником, що набуває особливої актуальності в сучасних умовах, є психоемоційний стан дітей у період суспільних потрясінь, зокрема в умовах війни. Дослідники звертають увагу на те, що переживання дітьми складних

Таблиця 1

Результати систематизації педагогічних та психологічних груп чинників, що визначають ефективність формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку

Група чинників	Критерій систематизації	Зміст чинників
Педагогічні чинники	Ціннісно-змістові	– цілеспрямована організація змісту патріотичного виховання у закладі дошкільної освіти; – використання культурно орієнтованого змісту виховання (народна культура, традиції, духовна спадщина)
	Соціально-педагогічні	– особистий приклад педагогів і батьків; – партнерська взаємодія закладу освіти та сім'ї
	Середовищно-організаційні	– створення патріотичного виховного середовища; – забезпечення безперервності патріотичного виховання в різних формах організації освітнього процесу
Психологічні чинники	Емоційно-перцептивні	– емоційно-образне сприйняття краси рідної природи та довкілля; – емоційна прив'язаність до найближчого соціального оточення (родина, дім, рідний край)
	Ідентифікаційно-наслідувальні	– ідентифікація з позитивними героями (героями художніх творів, значущими дорослими) та наслідування взірців їхньої патріотичної поведінки
	Соціально-психологічні	– позитивний психологічний клімат у сім'ї та дитячому колективі; – переживання соціально значущих подій та усвідомлення приналежності до спільноти

Джерело: розроблено автором.

соціальних подій може по-різному впливати на формування їхніх емоційних ставлень, викликаючи як тривогу і страх, так і почуття єдності та співпереживання з іншими членами суспільства (Сулаєва, 2022). У таких умовах важливого значення набуває підтримка дорослих, яка допомагає дитині адекватно оцінювати події, зберігати емоційну стабільність та формувати уявлення про значущість спільних цінностей та взаємної підтримки. Таким чином, психологічні особливості переживання соціально значущих подій також виступають чинником становлення патріотичних почуттів, оскільки сприяють усвідомленню дитиною своєї приналежності до певної спільноти.

Узагальнення результатів здійсненого теоретичного аналізу дозволяє систематизувати визначені педагогічні та психологічні чинники формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку (табл. 1).

Висновки. Отже, патріотичні почуття у дітей дошкільного віку слід розглядати як специфічний різновид моральних почуттів, що формується в контексті загального емоційного розвитку, соціального досвіду та засвоєння цінностей. Їх становлення спирається на вікові психологічні передумови – зростання здатності до емпатії, ідентифікації з близьким соціальним оточенням, переживання спільності, розвиток самосвідомості та почуття гідності. Саме вбудовування цих компонентів у структуру морального розвитку створює

підґрунтя для подальшого формування стійкого, внутрішньо мотивованого патріотичного ставлення особистості.

Формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку зумовлюється сукупністю взаємопов'язаних психологічних чинників, серед яких важливе місце посідають емоційно-образне сприйняття рідного довкілля, механізми ідентифікації та наслідування позитивних зразків поведінки, вплив близького соціального оточення та переживання соціально значущих подій. Взаємодія цих чинників забезпечує поступове формування у дитини емоційно-ціннісного ставлення до Батьківщини та створює психологічне підґрунтя для подальшого розвитку стійких патріотичних переконань.

У свою чергу педагогічні чинники формування патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку охоплюють комплекс умов організації освітнього процесу, серед яких особливе значення мають змістове наповнення патріотичного виховання, особистий приклад педагогів і батьків, партнерська взаємодія між закладом освіти та родиною, культурно орієнтований зміст виховної роботи, а також здатність освітнього середовища адаптуватися до сучасних умов освітньої діяльності. Взаємодія цих чинників створює педагогічне середовище, сприятливе для становлення у дітей емоційно-ціннісного ставлення до Батьківщини та формування основ їхньої майбутньої громадянської ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басюк Н. А. Формування моральних почуттів у дітей старшого дошкільного і молодшого шкільного віку: монографія. Житомир: ФОП Євенок О. О., 2022. 328 с. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/33899/1/Басюк%20Монографія%20на%20ПДФ%20на%20сайт%20%282%29.pdf> (дата звернення: 14.03.2026).
2. Бех І. Духовна сила патріотизму особистості. *Директор школи, ліцею, гімназії*. 2020. № 1 (21). С. 56–64. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/719407/1/Духовна_сила_патріотизму_особистості.pdf (дата звернення: 14.03.2026).
3. Гордій Н. Виховання патріотичних почуттів у дітей старшого дошкільного віку засобом дитячої художньої літератури. *Освітні обрії*. 2021. № 1 (52). С. 57–63. DOI: <https://doi.org/10.15330/obrii.52.1.57-62>
4. Денисенко А. А., Журавльова Л. С. Соціальне оточення як важливий чинник патріотичного виховання особистості. Мелітополь: Видавництво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2015. № 2. С. 74–76.
5. Журавко Т. Патріотичне виховання дітей старшого дошкільного віку: теоретичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28. Т. 1. С. 264–267. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/28.208595>
6. Засипка Г. С. Виховання почуття патріотизму як базової якості особистості в умовах дистанційної освіти дошкільників. *Досягнення та виклики національно-патріотичного виховання в регіоні: матеріали VIII обласної наук. – практ. конф. м. Київ, 10 листопада 2022 р. Київ: Донецький ОБЛІППО, 2022. С. 269–273.*
7. Захаренко О. Батьківсько-виховательська взаємодія як чинник патріотичного виховання дітей старшого дошкільного віку. *Наука. Освіта. Молодь*. 2022. Ч. 1. С. 171–174. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2022/1/60.pdf (дата звернення: 14.03.2026).
8. Криловець М. Г. Роль краєзнавства у формуванні патріотичних почуттів дітей старшого дошкільного віку. *Перспективи та інновації науки*. Серія: Педагогіка. 2024. Вип. № 3 (37). С. 351–359.
9. Особливості виховання патріотичних почуттів у дошкільників на засадах педагогічної спадщини Василя Сухомлинського / Вдовиченко Р. П., Михальченко Н. В., Шапочка К. А., Нагорна І. В., Трофимчук О. С. *Colloquium-journal Pedagogical Sciences*. 2021. № 27 (114). С. 13–17.
10. Ритік В., Ларіна І. Формування патріотичних почуттів у дошкільників засобами народної творчості. *III Всеукраїнська студентська наукова конференція «Експериментальні та теоретичні дослідження в контексті сучасної науки»* (24 березня 2023 р., м. Івано-Франківськ), 2023. С. 89–90. URL: <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/290>
11. Розлуцька Г., Куриця В. Формування патріотичних цінностей у дітей дошкільного віку засобами театралізації. *NewInception*. 2023. № 1–2 (11–12). С. 39–46. DOI: <https://doi.org/10.58407/NI.23.1-2.3>
12. Солонська А., Майгутяк Н. Формування патріотичних почуттів у старших дошкільників. *Науковий вісник Мелітопольського держ. пед. університету*. Серія: Педагогіка / ред. кол.: Аносов І. П. (голов. ред.) та ін. 2017. Вип. 2 (19). С. 88–92.
13. Суласва Н. В. Розвиток патріотичних почуттів у дітей дошкільного віку в період війни. *Дошкільна освіта у сучасному соціокультурному просторі* : зб. наук. праць / за заг. ред. О. А. Гнізділової, відпов. ред. Н. В. Ковалевська. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. Вип. 6. С. 9–14.
14. Федірчик Т. Педагогіка партнерства як чинник формування ефективної взаємодії учасників освітнього процесу в умовах нової української школи. *Гірська школа українських Карпат*. 2019. № 21. С. 50–54.

REFERENCES

1. Basiuk, N. A. (2022). *Formuvannia moralnykh pochtutiv u ditei starshoho doshkilnoho i molodshoho shkilnoho viku* [Formation of moral feelings in children of senior preschool and primary school age]. Zhytomyr: FOP Yevenok O. O. 328 p. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/33899/1/Басюк%20Монографія%20на%20ПДФ%20на%20сайт%20%282%29.pdf> [in Ukrainian].
2. Bekh, I. (2020). Dukhovna syla patriotyizmu osobystosti [The spiritual power of personal patriotism]. *Dyrekтор shkoly, litseiu, himnazii*, 1(21), 56–64. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/719407/1/Духовна_сила_патріотизму_особистості.pdf [in Ukrainian].
3. Hordii, N. (2021). Vykhovannia patriotychnykh pochtutiv u ditei starshoho doshkilnoho viku zasobom dytiachoi khudozhnoi literatury [Education of patriotic feelings in children of senior preschool age by means of children's fiction]. *Osvitni obrii*, 1(52), 57–63. <https://doi.org/10.15330/obrii.52.1.57-62> [in Ukrainian].
4. Denysenko, A. A., & Zhuravlova, L. S. (2015). Sotsialne otocennia yak vazhlyvyi chynnyk patriotychnoho vykhovannia osobystosti [Social environment as an important factor of patriotic education of personality]. Melitopol: Vydavnytstvo MDPU im. B. Khmelnytskoho, 2, 74–76. [in Ukrainian].
5. Zhuravko, T. (2020). Patriotychnе vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku: teoretychnyi aspekt [Patriotic education of senior preschool children: theoretical aspect]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 28(1), 264–267. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/28.208595> [in Ukrainian].
6. Zasyпка, H. S. (2022). Vykhovannia pochtutia patriotyizmu yak bazovoi yakosti osobystosti v umovakh dystantsiinoi osvity doshkilnykiv [Education of patriotism as a basic personal quality in conditions of distance education of preschoolers]. *Dosiadhnennia ta vyklyky natsionalno-patriotychnoho vykhovannia v rehioni: materialy VIII oblasnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Kyiv, November 10, 2022) (pp. 269–273). Kyiv: Donetskyyi OBLIPPO. [in Ukrainian].
7. Zakharenko, O. (2022). Batkivsko-vykhovatel'ska vzaemodiia yak chynnyk patriotychnoho vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku [Parent–educator interaction as a factor in patriotic education of senior preschool children]. *Nauka. Osvita. Molod*, 1, 171–174. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2022/1/60.pdf (Accessed: March 14, 2026). [in Ukrainian].

8. Krylovets, M. H. (2024). Rol kraieznavstva u formuvanni patriotychnykh pochuttiv ditei starshoho doshkilnogo viku [The role of local history studies in the formation of patriotic feelings of senior preschool children]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky. Seriya: Pedahohika*, 3(37), 351–359. [in Ukrainian].
9. Vdovychenko, R. P., Mykhalchenko, N. V., Shapochka, K. A., Nahorna, I. V., & Trofymchuk, O. S. (2021). Osoblyvosti vykhovannia patriotychnykh pochuttiv u doshkilnykiv na zasadakh pedahohichnoi spadshchyny Vasylia Sukhomlynskoho [Features of educating patriotic feelings in preschoolers based on the pedagogical heritage of Vasyl Sukhomlynskyi]. *Colloquium-journal. Pedagogical Sciences*, 27(114), 13–17. [in Ukrainian].
10. Rytik, V., & Larina, I. (2023). Formuvannia patriotychnykh pochuttiv u doshkilnykiv zasobamy narodnoi tvorchosti [Formation of patriotic feelings in preschoolers by means of folk art]. In *III Vseukrainska studentska naukova konferentsiia "Eksperymentalni ta teoretychni doslidzhennia v konteksti suchasnoi nauky"* (Ivano-Frankivsk, March 24, 2023) (pp. 89–90). URL: <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/290> [in Ukrainian].
11. Rozlutska, H., & Kurytsia, V. (2023). Formuvannia patriotychnykh tsinnosti u ditei doshkilnogo viku zasobamy teatralizatsii [Formation of patriotic values in preschool children by means of dramatization]. *NewInception*, 1–2(11–12), 39–46. DOI: <https://doi.org/10.58407/NI.23.1-2.3> [in Ukrainian].
12. Solonska, A., & Maihutiak, N. (2017). Formuvannia patriotychnykh pochuttiv u starshykh doshkilnykiv [Formation of patriotic feelings in senior preschoolers]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu. Seriya: Pedahohika*, 2(19), 88–92. [in Ukrainian].
13. Sulaieva, N. V. (2022). Rozvytok patriotychnykh pochuttiv u ditei doshkilnogo viku v period viiny [Development of patriotic feelings in preschool children during wartime]. In O. A. Hnizdilova & N. V. Kovalevska (Eds.), *Doshkilna osvita u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori: zbirnyk naukovykh prats* (Vol. 6, pp. 9–14). Poltava: PNPu imeni V. H. Korolenka. [in Ukrainian].
14. Fedirchuk, T. (2019). Pedahohika partnerstva yak chynnyk formuvannia efektyvnoi vzaiemodii uchasykh osvitnoho protsesu v umovakh novoi ukrainskoi shkoly [Pedagogy of partnership as a factor in forming effective interaction of participants in the educational process in the conditions of the New Ukrainian School]. *Hirska shkola Ukrainskykh Karpat*, 21, 50–54. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 37.013.2:930.2(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-51>

Ірина КОЗЛОВСЬКА,

orcid.org/0000-0001-8755-2035

доктор педагогічних наук,

провідний науковий співробітник

Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою

Національного університету «Львівська політехніка»

(Львів, Україна) *irinakozlovsk476@gmail.com*

Тетяна ЯКИМОВИЧ,

orcid.org/0000-0003-1777-1699

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри педагогіки та інноваційної освіти

Національного університету «Львівська політехніка»

(Львів, Україна) *t.d.yakymovych@npu.edu.ua*

ПЕРСОНІФІКОВАНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ ОСВІТИ НА ОСНОВІ ДОКУМЕНТАЛЬНИХ МІКРОІСТОРИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

У статті обґрунтовано методологічну продуктивність персоніфікованого мікроісторичного підходу до історії освіти та продемонстровано його пізнавальні можливості на матеріалі автентичних шкільних документів особового походження. Емпіричною базою дослідження слугують десять оригінальних свідоцтв і атестатів двох родин (Якимовичів і Палюхів, виданих у період з 1906 до 1948 року на території Галичини, Мазовії та Львівщини. Документи охоплюють чотири державно-політичні режими: пізню Австро-Угорську монархію, Другу Річ Посполиту, нацистське Генеральне Губернаторство та Українську РСР. З'ясовано, що серійне прочитання шкільних формулярів однієї родини дає аналітичний ефект, недоступний дослідженню на основі узагальнювальних нормативних джерел: на мікрорівні унаочнюється трансформація оцінкової шкали, предметної сітки, мови навчання, релігійної та гендерної маркованості шкільного документа, а також взаємовплив державної політики й повсякденної освітньої практики. Виявлено, що шкільне свідоцтво у кожному з режимів моделює учня за особливою логікою: австрійський формуляр фіксує моральні категорії «обичай» та «тильність» як окремі оцінки; польський міжвоєнний редукує їх до «sprawowania»; нацистсько-окупаційний німецько-український документ легітимізує українську мову як шкільний предмет інструментально; радянський атестат 1948 року виносить конфесію за межі документа і вводить ідеологічні дисципліни. Доведено, що особові документи освітнього походження становлять повноцінне історико-педагогічне джерело, що дозволяє простежити механізм впливу політико-ідеологічних змін на конкретну дитину, родину, село. Перспективи дослідження пов'язані із залученням ширшого корпусу родинних документальних збірок та матеріалів державних архівів України.

Ключові слова: мікроісторія, історія освіти, персоніфікований підхід, шкільне свідоцтво, джерелознавство, документи особового походження, Галичина.

Iryna KOZLOVSKA,

orcid.org/0000-0001-8755-2035

Doctor of Pedagogical Sciences,

Senior Research Fellow

International Institute of Education, Culture, and Diaspora Relations

of Lviv Polytechnic National University,

(Lviv, Ukraine) *irinakozlovsk476@gmail.com*

Tetyana YAKYMOVYCH,

orcid.org/0000-0003-1777-1699

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Pedagogy and Innovative Education

Lviv Polytechnic National University

(Lviv, Ukraine) *t.d.yakymovych@npu.edu.ua*

PERSONALISED STUDY OF THE HISTORY OF EDUCATION BASED ON DOCUMENTARY MICROHISTORICAL SOURCES

The article substantiates the methodological productivity of a personalised microhistorical approach to the history of education and demonstrates its cognitive possibilities on the basis of authentic school documents of personal origin.

The empirical basis of the study consists of ten original certificates and school reports of two families (Yakymovyches and Paliukhs) issued between 1906 and 1948 on the territory of Galicia, Mazovia and the Lviv region. The documents cover four state and political regimes: the late Austro-Hungarian monarchy, the Second Polish Republic, the Nazi General Government, and the Ukrainian SSR. It has been established that a serial reading of the school forms of a single family produces an analytical effect unattainable through research based solely on generalising normative sources: at the micro-level, the transformation of the evaluation scale, the subject matrix, the language of instruction, and the religious and gender marking of the school document become clearly visible, as does the interaction between state policy and everyday educational practice. It is shown that each regime models the pupil according to its particular logic: the Austrian form records moral categories such as «conduct» and «diligence» as separate grades; the interwar Polish form reduces them to «sprawowanie»; the Nazi-occupation German-Ukrainian document instrumentally legitimises the Ukrainian language as a school subject; and the Soviet certificate of 1948 removes confession from the document altogether and introduces ideological disciplines. It is concluded that personal educational documents constitute a fully-fledged historical-pedagogical source that allows one to trace the mechanism by which political and ideological changes affect a particular child, family, and village. Research prospects are associated with the involvement of a wider corpus of family documentary collections and materials from the state archives of Ukraine.

Key words: microhistory, history of education, personalised approach, school certificate, source studies, personal documents, Galicia.

Постановка проблеми. Історія освіти традиційно вибудовується як історія інституцій, реформ, офіційних програм і нормативних актів. Такий підхід, залишаючись необхідним, не вичерпує свого предмета: поза межами генералізованого наративу опиняється конкретний учень, конкретний учитель, конкретна школа конкретного села у конкретному історичному моменті. Між тим, саме мікрорівень є тим простором, де освітня політика реально реалізується або зазнає викривлення, де декларовані цілі зустрічаються з повсякденністю, де формальна структура навчання вступає у взаємодію з родинною, мовною та релігійною ідентичністю дитини. Актуальність персоніфікованого мікроісторичного дослідження історії освіти зумовлена потребою доповнити й скоригувати узагальнювальні схеми матеріалом, який дозволяє побачити освітній процес крізь призму індивідуального досвіду, а також розширити джерельну базу історико-педагогічних студій за рахунок документів особового походження, що донині залишаються недостатньо задіяними в українській історіографії освіти.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічне підґрунтя персоніфікованого дослідження історії освіти спирається на комплекс праць українських і зарубіжних авторів. Теоретичні засади історико-педагогічного процесу як самостійного предметного поля розроблено у студіях О. Сухомлинської (Сухомлинська, 2003; Сухомлинська, 2005), в яких обґрунтовано нові методологічні підходи до загальних проблем історії освіти та окреслено дослідницькі перспективи історико-педагогічних студій в Україні. Мікроісторичний напрям у вітчизняній історіографії системно представлено у працях Я. Верменич (Верменич, 2010; Верменич, 2012), де соціальна історія та мікроісторія постають як взаємодоповнювальні дослідницькі

оптики, а локальна історія як самостійний науковий напрям. Концептуальне узагальнення мікроісторії як наукового напрямку здійснив О. Ясь у відповідній енциклопедичній розвідці (Ясь, 2019). Джерелознавчі та методологічні питання історичної науки узагальнено у підручнику І. Міронової (Міронова, 2023). Проблематику історії повсякденності у зв'язку з мікроісторією репрезентовано у матеріалах Всеукраїнської наукової конференції (Історія повсякденності, 2010). У західній традиції засадничими є праці К. Гінзбурга про мікроісторичне прочитання біографії окремої людини (Ginzburg, 1980), Дж. Леві про теоретичні підстави мікроісторії (Levi, 1991), П. Берка щодо зв'язку історії й соціальної теорії (Burke, 2005) та Р. Шартьє щодо мови і практик історичного пізнання (Chartier, 1997). Попри значний доробок у кожному з цих напрямів, на перетині мікроісторії та історико-педагогічної проблематики зберігається простір для досліджень, які вводять у науковий обіг конкретні особові документи й демонструють аналітичний потенціал такого матеріалу.

Попри розвинуту методологічну рефлексію щодо мікроісторії та окремі спроби біографічного підходу в українській історії педагогіки, залишається відкритим питання про продуктивність серійного прочитання особових документів освітнього походження, що належать одній родині та охоплюють тривалий історичний відтинок. Саме такий матеріал здатний унаочнити механізм, яким державно-політичні режими переформатовують шкільний документ і через нього у шкільну повсякденність учня.

Мета статті. Обґрунтувати методологічну продуктивність персоніфікованого мікроісторичного підходу до історії освіти та продемонструвати його можливості на основі аналізу шкільних документів.

Виклад основного матеріалу. Персоніфіковане мікроісторичне дослідження передбачає зміщення фокусу з інституції на суб'єкта – конкретну дитину, її родину, її освітню траєкторію. Таке дослідження не відмовляється від загального контексту, а прочитує його крізь одиничне, керуючись принципом, який К. Гінзбург окреслив як увагу до «ниткового» прочитання джерела, коли одна деталь може відкривати цілий історико-культурний пласт (Ginzburg, 1980). Дж. Леві наголошував, що мікроісторія не є простим зменшенням масштабу, а іншою логікою роботи з джерелом, у якій сингулярне свідчення не ілюструє загальне правило, а ставить його під питання (Levi, 1991). Саме ця епістемологічна настанова становить підґрунтя нашого аналізу.

Джерельну базу розгляду становлять десять оригінальних шкільних документів, що належать двом родинам. Перша група (1906–1912 рр.) стосується Марії Якимович, уродженої 24 листопада 1894 року у с. Великі Грибовичі в Галичині, греко-католицького віросповідання (у ранніх документах «обряду грецького»). Друга група (1935–1948 рр.) репрезентує освітні шляхи Мирослави Марії Палюхівни (народженої 28 листопада 1926 р. у с. Ярнути, повіт Остроленка) та її брата Ярослава Стефана Палюха (народженого 25 квітня 1930 р. у тих самих Ярнутах). Принципово, що ці дві родини пов'язані географічно: у пізньому атестаті зрілості Ярослава Палюха 1948 року місцем народження зазначено с. Великі Грибовичі Брюховицького району Львівської області, тобто те саме село, з якого походила Марія Якимович понад пів століття раніше. Така топографічна суміжність дозволяє припускати родовий зв'язок і прочитувати обидві групи документів як мікросвідчення однієї спільної родової пам'яті про школу.

Найраніший документ «Повідомлене шкільне» Марії Якимович за 1906/7 шкільний рік, видане Школою вправ при ц.к. Семінарії учительській жіночій у Львові. Друкована форма документа подана українською мовою галицького правопису кінця XIX століття («в наўці релігії», «в язиці рускім», «в язиці польськім», «в язиці німецькім», «в рахунках і наўці о геометричних формах»). Це єдиний у нашій добірці зразок, де в одному формулярі співіснують чотири предмети мовно-літературного циклу: релігія, руська, польська й німецька мови.

Структура документа відтворює австрійську модель шкільного оцінювання: «обичаї», «пильність», загальний поступ, зверхній порядок письменних вправ; окремо фіксується кількість пропущених годин із поділом на «оправдані» та

«неоправдані». Такий формуляр фіксує не лише знання, а цілісний образ учениці в етичних категоріях свого часу.

Документ 1907/8 року «Свідectво шкільне» того самого учня, виданий уже виділовою школою жіночою 5-класовою ім. Шевченка з правом публічності у Львові, засвідчує перехід галицької українки на наступний освітній ступінь.

Оцінкова шкала («дуже добрий», «добрий», «достаточний», «недостаточний») залишається сталою, проте розширюється перелік дисциплін: до основних додано каліграфію, жіночі роботи ручні, спів, мови французьку, англійську й латинську (дві останні з позначкою «недостаточно / не оцінювано»). Окремою категорією стоїть «пильність тревала», яка характеризує не результат, а процес, моральну якість учениці.

Наступний документ це «Свідectво» 1911/12 року Приватної жіночої Семінарії учительської «Руского Товариства Педагогічного» у Львові, що репрезентує фінальний етап професійної підготовки майбутньої народної вчительки. Заклад відкрито силою постанови Міністерства ісповідань і просвіти від 14.IX.1903 р., ч. 29932. У переліку предметів з'являються педагогіка, спеціальна методика і практичні вправи, соматологія та гігієна, гра на скрипці, знання конституції держави і краю. Набір дисциплін прозоро показує, якою уявляла австрійська шкільна політика майбутню українську вчительку: двомовною (українська та польська, бажано німецька), дидактично підготовленою, музично грамотною, релігійно зорієнтованою в греко-католицькому обряді.

Друга група документів фіксує принципово інший політичний контекст. Свідectва Мирослави Палюхівни за 1935/6 та 1936/7 шкільні роки видано двокласовою Publiczną Szkołą Powszechną у с. Ярнути, повіт Остроленка, у межах Другої Речі Посполитої. Формуляр повністю польськомовний, із характерним формулюванням «Świadectwo szkolne»; оцінкова шкала зведена до чотирьох позицій: «bardzo dobry», «dobry», «dostateczny», «niedostateczny». Показово, що ідентичність учениці зафіксована виразно: «religii (wyznania) greko-kat.» тобто греко-католицької, навіть попри те, що документ видано в польській державній школі й польською мовою. Це свідчить про певну толерантність офіційного формуляра до конфесійної приналежності дитини: держава називає віровизнання мовою своєї канцелярії, однак не приховує і не перекодовує його.

Предметний перелік («język polski», «rachunki z geometrią», «przyroda», «geografia», «historia», «rysunki», «roboty ręczne», «śpiew», «ćwiczenia

Школа впрод ч. к. Освітньої учнівської селекційної у Львові.
Ч. головного каталогу 7. Клас ремесла.

ПОВІДОМЛЕННЯ ШКІЛЬНЕ.

Ім'я і назвисько ученика (учениці): Марія Шкунювич
зроджен. а. дні 24 листопада 1894 в Грибівцях вільн.
Галичині, реліг. католицької обряду грецького.

Рік шкільний 1906/7	I півріччя:		II півріччя:	
	від 1. вересня до 15. листопада 1906	від 16. листопада до 31. січня 1907	від 1. лютого до 15. квітня 1907	від 16. квітня до кінця шкільн. року
Обов'язки:	<u>добрий</u>	<u>похвалив.</u>	<u>похвалив.</u>	<u>похвалив.</u>
Пильність:	<u>добрий</u>	<u>1.</u>	<u>добрий</u>	<u>требавало</u>
в науці реліг.:	<u>добрий</u>	<u>1.</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
в читанні:	<u>добрий</u>	<u>—</u>	<u>добрий</u>	<u>добрий</u>
в писанні:	<u>добрий</u>	<u>—</u>	<u>добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
в польськ. мові:	<u>дуже добрий</u>	<u>1.</u>	<u>добрий</u>	<u>добрий</u>
в руск. мові:	<u>дуже добрий</u>	<u>1.</u>	<u>добрий</u>	<u>добрий</u>
в історії:	<u>дуже добрий</u>	<u>1.</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
в географії:	<u>дуже добрий</u>	<u>1.</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
в рисунках:	<u>добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>добрий</u>	<u>добрий</u>
в співі:	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
в ручних роботах:	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
в гімнастичній:	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
Загальний поступ:	<u>добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
Звершений порядок:	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
Уваги учителя:	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>	<u>дуже добрий</u>
Підписи: ученика, матері або опікуна:	<u>Марія Шкунювич</u>	<u>Марія Шкунювич</u>	<u>Марія Шкунювич</u>	<u>Марія Шкунювич</u>

В Львові 19/11 1906 дн 29/11 1907 - 15/4 1908

Марія Шкунювич
зроджен. а. дні 24 листопада 1894 в Грибівцях
Галичині, реліг. католицької обряду грецького, учениця
в році шкільн. 1907/8 до класу церковної школи жінської у Львові
завоювала си під впливом обов'язків побавало, приєднала си до науки з ним-
ністю требавало і починила а ним відлучити поступити:

в науці реліг.:	<u>дуже добрий</u>
в мові польськ. а наукою практичного стилю:	<u>дуже добрий</u>
в мові руск. а наукою практичного стилю:	<u>дуже добрий</u>
в мові нім. а наукою практичного стилю:	<u>дуже добрий</u>
в історії:	<u>дуже добрий</u>
в географії:	<u>дуже добрий</u>
в історії природи:	<u>дуже добрий</u>
в фізиці а математиці:	<u>дуже добрий</u>
в рисунках:	<u>дуже добрий</u>
в співі:	<u>дуже добрий</u>
в жіночих роботах:	<u>дуже добрий</u>
в музиці:	<u>дуже добрий</u>
в танцях:	<u>дуже добрий</u>
в гімнастичній:	<u>дуже добрий</u>
Загальний поступ:	<u>дуже добрий</u>
Звершений порядок:	<u>дуже добрий</u>
Уваги учителя:	<u>дуже добрий</u>
Підписи: ученика, матері або опікуна:	<u>Марія Шкунювич</u>

В Львові 27 вересня 1908

Директор М. Шкунювич Головний ревізор А. Шкунювич Підписав: клас.

cielesne», «roboty kobiece») відтворює стандартну міжвоєнну польську модель «школи повшехней» із чітким гендерним розподілом для дівчат обов'язковими були «роботи жіночі».

Свідчення Ярослава Палюха 1937/38 та 1938/39 років видано в тій самій Ярнутській школі, за тим самим польським формуляром. Вартий уваги лакуничний запис «język – » з прокресленням: у польській однокласній школі нижчого ступеня українська (чи будь-яка інша рідна) мова як окремий предмет не викладалася. Дитина вчилася читати й писати польською, а рідна мова залишалася сферою сім'ї й церкви. Документ 1941/42 року, натомість, є чи не найпоказовішим у всій добірці. Його формуляр двомовний німецько-український: «GENERALGOUVERNEMENT / -klassige ukrainische Volksschule / -класова українська народня школа»; «Schulzeugnis – Шкільне свідоцтво».

Видано школою в с. Грабівка, повіт Біла Підляська. Змінилась не лише мова шкільного свідоцтва: у переліку предметів з'являється «Ukrainische Volkskunde / Українське народознавство», зникають польські дисципліни, «Deutsche Sprache / Німецька мова» стає обов'язковою. Оцінка «дуже добрий» у рубриці «Ukrainische Sprache / Українська мова» є мікроісторично значущим свідченням: дитина, яка в 1938 році мала прокреслення навпроти графі «język», у 1942 році отримує вищу оцінку з української. Це не освітній прогрес окремої родини; це фіксація того, що зміна політичного режиму миттєво легалізувала рідну мову як шкільний предмет. Водночас статус такої легалізації був суто інструментальним: нацистська окупаційна адміністрація допускала українське народне шкільництво у вузьких межах Генерального Губернаторства з власних політичних розрахунків, а не з визнання прав.

Нарешті, атестат зрілості 1948 року № 085279 видано вже УРСР Міністерством освіти, друкованим бланком кирилицею.

Місцем навчання є Збоїщанська середня школа Брюховицького району Львівської області, куди родина, очевидно, перемістилася разом із масовими післявоєнними переміщеннями українського населення зі сходу Холмщини та Підляшшя. Шкала оцінювання принципово інша: радянська п'ятибальна («5 – п'ять», «4 – чотири»). Предметний ряд ідеологічно переформатовано: поряд з українською мовою та літературою з'являються «Історія СРСР», «Конституція СРСР і УРСР», «Російська мова» і «Російська література» як окремі обов'язкові дисципліни, причому з російської мови учень має «4», а з російської

літератури – «5». Іноземна мова, вивчена протягом середньої школи, має оцінку «5». Документ завершує піввікову траєкторію однієї родини: від греко-католицької учениці львівської семінарії в Австро-Угорщині 1906 року до випускника радянської середньої школи 1948 року, у якого в атестаті не залишилося жодного сліду про конфесію, а мова навчання стала третьою за порядком зміни.

Зіставлення цих десяти документів дає низку мікроісторичних висновків, недоступних узагальнювальному дослідженню. По-перше, свідоцтва емпірично фіксують, як змінюється сама категорія «предмет». В австрійських документах «обичай» та «пильність» подано як окремі оцінки, тобто шкільний документ моделює учня як моральну особу, для якої успішність у науках є лише однією зі складових. У польському міжвоєнному формулярі моральна категорія редукується до «sprawowania», а в радянському атестаті 1948 року вона взагалі винесена за межі предметної сітки і присутня тільки як ритуальна формула «при відмінній поведінці». По-друге, рідна мова дитини функціонує як чутливий індикатор політичного режиму: австрійська багатомовність – польська одномовність – німецько-українська двомовність типу – українсько-російська двомовність радянського зразка. По-третє, релігія як шкільний предмет присутня в усіх документах до 1942 року («наука релігії», «religia», «Religion / Релігія») і повністю зникає з радянського атестата. По-четверте, гендерне оформлення формулярів як окремі «жіночі роботи ручні» у жіночих документах Якимовичів і Палюхівни зникає у післявоєнній радянській шкільній документації, що відповідає деклараціям про гендерну рівність, але фактично означає водночас уніфікацію й стандартизацію.

Методологічно важливо, що жоден із цих висновків не міг би бути зроблений на основі одного документа. Саме в ланцюжку, у серійній послідовності особових джерел однієї родини виникає той епістемологічний ефект, який П. Берк окреслює як «товсте прочитання», що працює з джерелом не як з ілюстрацією, а як зі свідком (Burke, 2005). Шкільне свідоцтво Марії Якимович 1906 року, узятє окремо, є пам'яткою галицького шкільництва австрійської доби; узятє в одній серії з атестатом 1948 року, воно стає свідченням цілої політичної й культурної трансформації Центрально-Східної Європи, здійсненої через освітній канал. На думку Р. Шарт'є, історичне пізнання розгортається саме на межі між мовою джерела та практикою, яка цією мовою описана (Chartier, 1997), і наш корпус документів показує цю межу з високою чіткістю.

УРСР
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ

АТЕСТАТ ЗРІЛОСТІ

Видано цей атестат Палюху Фрастику Михайловичу,
що народився у с. Велика Гринівка Бреховицького району 1930 року
в тому, що він, вступивши в 1945 році в Звонецьку середню школу №...
Звонецьку Бреховицького району Львівської обл., закінчив в
повний курс цієї школи і виявив є при відмінній поведінці такі знання з предметів:

Українська мова <u>4 (чотири)</u>	Історія СРСР <u>5 (п'ять)</u>
Українська література <u>5 (п'ять)</u>	Загальна історія <u>5 (п'ять)</u>
Російська мова <u>4 (чотири)</u>	Конституція СРСР і УРСР <u>5 (п'ять)</u>
Російська література <u>5 (п'ять)</u>	Географія <u>5 (п'ять)</u>
Алгебра <u>5 (п'ять)</u>	Фізика <u>5 (п'ять)</u>
Геометрія <u>5 (п'ять)</u>	Астрономія <u>5 (п'ять)</u>
Тригонометрія <u>5 (п'ять)</u>	Хімія <u>5 (п'ять)</u>
Природознавство <u>5 (п'ять)</u>	Іноземна мова (німецька) <u>5 (п'ять)</u>

Особа, що одержала цей атестат, має право вступу до вищих учбових закладів Союзу РСР.

Видано 8 • листопада 1948 р.

Директор школи
Заступник директора по навчальній частині

№ 085279

Учитель:

Висновки. Персоніфіковане дослідження історії освіти на основі документальних мікро-історичних джерел є методологічно самостійним напрямом, а не допоміжною ілюстрацією до загальних схем. Проведений аналіз десяти шкільних документів родин Якимовичів і Палюхів, що охоплюють період 1906–1948 років і чотири державно-політичні режими, засвідчує: особові документи освітнього походження (свідчення, шкільні повідомлення, атестати зрілості) містять значний аналітичний ресурс для історії педагогіки. Вони дозволяють побачити освітню систему не в статичній нормативних актів, а в динаміці повсякден-

ного функціонування; не в деклараціях, а в реальній предметній сітці, мовній ситуації, оцінкових категоріях, релігійній та гендерній маркованості шкільного документа.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням корпусу подібних особових документів, зокрема за рахунок матеріалів Центрального державного електронного архіву України (Центральний державний електронний архів України Центрального державного електронного архіву України) та родинних збірок, а також із поглибленим зіставним аналізом формулярів як самостійних історико-педагогічних текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верменич Я. В. Локальна історія як науковий напрям: традиції й інновації. Київ: Інститут історії України НАН України, 2012. 284 с.
2. Верменич Я. В. Мікроісторія як проблемне поле соціогуманітарних досліджень. Український історичний журнал. 2010. № 4. С. 156-169.
3. Історія повсякденності: теорія та практика: матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Переяслав-Хмельницький, 2010. 312 с.
4. Міронова І. С. Джерелознавство, історіографія та методологія історії. Київ: Видавництво Ліра-К, 2023. 204 с.
5. Сухомлинська О. В. Історико-педагогічний процес: нові підходи до загальних проблем. Київ: АПН України, 2003. 68 с.

6. Сухомлинська О. В. Історико-педагогічні дослідження та його “околиці”. Педагогічні науки. 2005. Вип. 40. С. 8-14.
7. Центральний державний електронний архів України: офіційний вебпортал. URL: <https://tsdea.archives.gov.ua> (дата звернення: 18.04.2026).
8. Ясь О. В. Мікроісторія. Енциклопедія історії України. Київ: Наукова думка, 2019. С.212.
9. Burke P. History and Social Theory. Cambridge: Polity Press, 2005. 240 p.
10. Chartier R. On the Edge of the Cliff: History, Language, and Practices. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 208 p.
11. Ginzburg C. The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. 256 p.
12. Levi G. On Microhistory. New Perspectives on Historical Writing. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 93–113.

REFERENCES

1. Vermenych, Ya. V. (2010). Lokalna istoriia yak naukovyi napriam: tradytsii i innovatsii [Local history as a scientific direction: traditions and innovations]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. 284 s. [in Ukrainian].
2. Vermenych, Ya. V. (2004). Sotsialna istoriia ta mikroistoriia: metodolohichni problemy doslidzhennia [Social history and microhistory: methodological problems of research]. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal, 3. S. 4–18 [in Ukrainian].
3. Istoriiia povsiakdennosti: teoriia ta praktyka [History of everyday life: theory and practice]. (2010). Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference. Pereiaslav-Khmelnyskyi. 312 s. [in Ukrainian].
4. Mironova, I. S. (2023). Dzhereloznavstvo, istoriografii ta metodolohiia istorii [Source studies, historiography and methodology of history]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. 204 s. [in Ukrainian].
5. Sukhomlynska, O. V. (2003). Istoryko-pedahohichni protses: novi pidkhody do zahalnykh problem [Historical-pedagogical process: new approaches to general problems]. Kyiv: APN Ukrainy. 68 s. [in Ukrainian].
6. Sukhomlynska O. V. (2005). Istoryko-pedahohichni doslidzhennia ta yoho “okolytsi” [Historical and pedagogical research and its “surroundings”]. Pedahohichni nauky. 2005. Vyp. 40. S. 8-14. [in Ukrainian].
7. Tsentralnyi derzhavnyi elektronnyi arkhiv Ukrainy: ofitsiinyi vebportal [Central State Electronic Archive of Ukraine: official web portal]. Retrieved from <https://tsdea.archives.gov.ua> [in Ukrainian].
8. Yas, O. V. (2019). Mikroistoriia [Microhistory]. Entsyklopediia istorii Ukrainy – Encyclopedia of the History of Ukraine. Kyiv: Naukova dumka. S. 212. [in Ukrainian].
9. Burke, P. (2005). History and Social Theory. Cambridge: Polity Press. 240 p.
10. Chartier, R. (1997). On the Edge of the Cliff: History, Language, and Practices. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 208 p.
11. Ginzburg, C. (1980). The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 256 p.
12. Levi, G. (1991). On Microhistory. New Perspectives on Historical Writing. Cambridge: Polity Press. P. 93–113.

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 37.011.3-051:34

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-52>

Анатолій КОЛЕСНИКОВ,

orcid.org/0009-0007-7281-4598

*аспірант кафедри освітології та інноваційної педагогіки
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна) anatoliikolesnikov78@gmail.com*

ВИДИ ТА ФОРМИ ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ ДЛЯ РОЗВИТКУ ПРАВОВОЇ ОСВІЧЕНОСТІ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ ОСВІТИ

У статті акцентовано увагу на важливості підвищення рівня правової освіченості педагогічних працівників у контексті трансформацій освітньої системи України. Висвітлено основні виклики, з якими стикаються педагоги у професійній діяльності, включаючи правові аспекти трудового законодавства, взаємодію учасників освітнього процесу, питання безпеки, протидії булінгу, корупції тощо.

Обґрунтовано значення підвищення кваліфікації як безперервного та гнучкого процесу професійного розвитку педагогів. У цьому контексті проаналізовано види, форми та суб'єкти підвищення кваліфікації педагогічних працівників в системі неперервної освіти для підвищення рівня їх правової освіченості.

Визначено основні напрями підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників, зокрема використання електронних освітніх платформ, спеціалізованих програм закладів вищої освіти та ресурсів для розвитку цифрової і правової грамотності. Наголошено на автономії педагогів у виборі форм і суб'єктів навчання як чиннику індивідуалізації професійного зростання.

У ході дослідження з'ясовано, що головним законодавчим документом, який регулює питання підвищення кваліфікації освітян є Постанова КМУ № 800 «Деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників». У документі визначено процедуру проходження підвищення кваліфікації, зазначено види і форми, встановлено строки і тривалість підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників.

З'ясовано, що в Україні існує широка мережа можливостей для проходження підвищення кваліфікації для педагогів, що сприяє реалізації власної освітньої траєкторії, саморозвитку та професійному зростанню.

Зроблено висновок, що підвищення рівня правової освіченості педагогічних працівників у системі неперервної освіти є важливим і затребуваним напрямом їхнього професійного і особистісного розвитку, що сприяє формуванню правової культури, створенню безпечного освітнього середовища, побудові конструктивного діалогу з усіма учасниками освітнього процесу, забезпеченню високої якості реалізації державної політики в галузі освіти.

Ключові слова: *правова освіченість, форми, види, суб'єкти, підвищення кваліфікації, педагогічні працівники, неперервна освіта.*

Anatolii KOLESNIKOV,

orcid.org/0009-0007-7281-4598

*Postgraduate student at the Department of Educational Sciences and Innovative Pedagogy
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) anatoliikolesnikov78@gmail.com*

TYPES AND FORMS OF PROFESSIONAL TRAINING FOR THE DEVELOPMENT OF LEGAL EDUCATION OF TEACHERS IN THE CONTINUING EDUCATION SYSTEM

The article focuses on the importance of improving the level of legal literacy of teaching staff in the context of transformations in the education system of Ukraine. It highlights the main challenges faced by teachers in their professional activities, including legal aspects of labor legislation, interaction among participants in the educational process, issues of safety, prevention of bullying and corruption, etc.

The significance of professional development as a continuous and flexible process of teachers' professional growth is substantiated. In this context, the types, forms, and providers of professional development for teaching staff within the system of lifelong education aimed at enhancing their legal literacy are analyzed.

The main directions of professional development for teaching and academic staff are identified, including the use of electronic educational platforms, specialized programs of higher education institutions, and resources for the development of digital and legal literacy. Emphasis is placed on the autonomy of teachers in choosing forms and providers of training as a factor in the individualization of professional growth.

The study found that the key legislative document regulating professional development of educators is Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 800 "Some Issues of Professional Development of Teaching and Academic Staff." The document defines the procedure for undertaking professional development, specifies its types and forms, and establishes the timeframes and duration for teaching and academic staff.

It has been established that Ukraine has a wide network of opportunities for teachers' professional development, which contributes to the implementation of individual educational trajectories, self-development, and professional growth.

It is concluded that improving the level of legal literacy of teaching staff within the system of lifelong education is an important and in-demand direction of their professional and personal development. It contributes to the formation of legal culture, the creation of a safe educational environment, the development of constructive dialogue among all participants in the educational process, and ensures high-quality implementation of state policy in the field of education.

Key words: legal literacy, forms, types, providers, professional development, teaching staff, lifelong education.

Постановка проблеми. У період політичної нестабільності та постійних соціально-економічних викликів особливо гостро відчувається потреба у правовій захищеності та правовій освіченості населення. Таку потребу відчувають як пересічні громадяни, так і люди певних професій, зокрема педагогічні працівники.

Зауважимо, що від часів проголошення незалежності України та її становлення як правової держави було прийнято низку нормативно-правових документів, що регламентують освітню сферу. Проте правове поле в Україні не є сталим і зазнає постійних змін, що вимагає від педагогічних працівників систематичного оновлення правових знань та підвищення рівня правової освіченості з урахуванням новел у законодавстві. Водночас у процесі професійної діяльності педагогічні працівники стикаються з різними проблемами, що пов'язані з конфліктними ситуаціями з батьками, учнями та колегами, з проблемами безпеки на уроці та в освітньому середовищі, випадками мобінгу та булінгу, з питаннями захисту власних прав та свобод, що актуалізують питання підвищення рівня їх правової освіченості.

Зазначене вище актуалізує потребу організації планомірної роботи щодо підвищення рівня правової освіченості педагогічних працівників у системі підвищення кваліфікації.

Метою статті є аналіз видів, форм, суб'єктів підвищення кваліфікації педагогічних працівників в системі неперервної освіти для підвищення рівня їх правової освіченості.

Виклад основного матеріалу. Науковці Р. Курок (Курок, 2021), І. Зязюн (Зязюн, 2005) розглядають підвищення кваліфікації педагогічних працівників як безперервний та гнучкий процес їх професійного і особистісного розвитку, що поєднує формальні й неформальні форми навчання. До найбільш поширених видів навчання науковці зараховують стажування, самоосвіту, методичну роботу, участь у фокус-групах та в робочих групах із підготовки нормативно-правових документів у сфері освіти, розробки освітніх стандартів та освітніх програм тощо (Курок, 2021: 93).

Зауважимо, що базовим документом, що регулює питання підвищення кваліфікації педагогічних працівників в Україні є Постанова КМУ № 800 «Деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників» (Постанова КМУ, 2019). У документі визначено процедуру проходження підвищення кваліфікації, зазначено види навчання за програмою підвищення кваліфікації (семінари, практикуми, тренінги, вебінари, майстер-класи тощо), форми проведення (інституційна (очна (денна, вечірня), заочна, дистанційна, мережева), дуальна, проходження стажування на робочому місці та на виробництві тощо). Зазначено, що педагогічні працівники зобов'язані проходити підвищення кваліфікації з певною періодичністю і з вказаною кількістю годин або кредитів Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи, які можуть накопичуватися поступово, або єдиноразово, в залежності від виду занять та їхньої тривалості (один кредит ЄКТС становить 30 годин).

Педагогічним працівникам закладів дошкільної, позашкільної, професійної освіти рекомендовано проходити підвищення кваліфікації не рідше одного разу на п'ять років в обсязі не менше 150 год відповідно до умов чинного законодавства. Щодо педагогічних та науково-педагогічних працівників закладів вищої і післядипломної освіти, то для них є обов'язкове підвищення кваліфікації протягом п'яти років обсягом не менше шести кредитів ЄКТС (Постанова КМУ, 2019).

Показово, що на разі в Україні діє досить широка мережа видів і форм проходження підвищення кваліфікації для педагогів, що створює широкі можливості для вибору власної освітньої траєкторії саморозвитку та професійного зростання. Також педагогічні та науково-педагогічні працівники можуть самостійно обирати суб'єкти підвищення кваліфікації (заклади освіти та їхні структурні підрозділи, наукові установи, юридичні особи чи фізичні особи – підприємці, що провадять освітню діяльність із підвищення кваліфікації педагогічних та/або науково-педагогічних працівників (Постанова КМУ, 2019).

Вивчення наукової літератури (Курок, 2021; Зязюн, 2005; Армейський, 2018; Натеса, 2024) і нормативних документів (Постанова КМУ, 2019; Про освіту, 2017; Про повну загальну середню освіту, 2020; Про вищу освіту, 2014; Про затвердження положення про атестацію педагогічних працівників, 2022) дозволило виокремити основні напрями підвищення кваліфікації педагогічних та науково педагогічних працівників та окреслити найбільш поширені форми їх реалізації:

- електронні освітні платформи з дидактичними матеріалами, які надають змогу педагогічним та науково-педагогічним працівникам самостійно опановувати навчальні курси (зокрема, в нових предметних галузях), здійснювати самонавчання, підвищувати власний саморозвиток та забезпечувати професійне зростання як на платній, так і безоплатній основі. До таких електронних ресурсів належать: EdEra (<https://ed-era.com/>), Prometheus (<https://prometheus.org.ua/>), Вектор (<https://vector.uied.gov.ua/uk/>) тощо;

- електронні освітні платформи для вчителів, викладачів, науково-педагогічних працівників, які містять комбіновані способи проходження підвищення кваліфікації, переважно на платній основі. Такі освітні платформи надають можливість відвідувати навчальні лекції Ukraine Global Faculty (<https://ugf.academy/about-us/>), семінари, вебінари Professional Development (<https://www.profdevelopment.com.ua/>), конференції На Урок (<https://naurok.com.ua/upgrade>), Всеосвіта (<https://vseosvita.ua/>), Рух освіта (<https://ruh.com.ua/?p=1>), AtomsHub (

- центри кар'єрного зростання, інститути підвищення кваліфікації при закладах вищої освіти, де пропонуються різні програми підвищення кваліфікації, здебільшого для вчителів-предметників;

- веб-ресурси, що спрямовані на підвищення рівня цифрової грамотності, освітнього менеджменту, зокрема Дія. Освіта: Освітні серіали (<https://surl.li/mruvtx>), платформа медіаграмотності «Filter» (<https://filter.mcsc.gov.ua/>), веб-сторінка «Освітній омбудсмен України» (<https://eo.gov.ua/>), Освіторія (<https://osvitoria.media/>).

Аналіз відкритих ресурсів на зазначених платформах дозволяє констатувати, що вони містять окремі теми, модулі, курси, спрямовані на підвищення рівня правової освіченості та правової культури педагогічних працівників. Їх зміст стосується поглиблення знань з навчальних предметів «Правознавство», «Громадянська освіта»; прав і обов'язків учасників освітнього процесу; етичних норм організації освітнього процесу; управління закладами освіти тощо.

До прикладу на платформі EdEra пропонується безкоштовний курс «Права людини в освітньому просторі». Цей курс розроблено у співпраці з ОБСЄ і спрямовано на поглиблення знань педагогічних працівників з питань прав людини, прав дитини, інших учасників освітнього процесу, зокрема під час використання мережі інтернет тощо. Курс також містить практичні кейси і завдання з моделюванням ситуацій, що неодмінно стануть у нагоді в професійній діяльності (Войтенко, Черних О та ін., 2026).

Наступний безкоштовний дистанційний курс під назвою «Вступ до конституційного права» пропонує платформа Prometheus (Савич, 2026). Цей лекційний курс спрямовано на розуміння історії, функціонування державної системи управління, сутності та структури конституційного права України та дотримання прав людини. Знання основного закону України є обов'язком кожного громадянина, тим паче вчителя.

Платформа Рух освіта пропонує курс «Удосконалення знань з основ правового законодавства» (Рух освіта, 2026), який спрямовано на поглиблення професійних компетентностей вчителів в рамках реалізації Державного стандарту базової середньої освіти відповідно до основних напрямів державної політики у сфері освіти. Результатом курсу є сформованість громадянської компетентності педагогічних працівників; оволодіння правовими нормами, комунікативними вміннями та прийомами толерантного спілкування тощо.

Зауважимо, що для прокачування комунікативної компетентності пропонується окремий курс «Розвиток комунікативних навичок толерантного спілкування, прийомів ефективної взаємодії та співпраці при викладанні правознавства» (Рух освіта, 2026).

На наше переконання, в контексті досліджуваного питання на особливу увагу заслуговують цифрові освітні платформи «На урок» та «Всеосвіта», де розміщено записи вебінарів, онлайн лекцій, семінарів з правової тематики, електронні дидактичні ресурси, які можна використовувати як на уроках, так і для підготовки учнів до участі в олімпіадах, конкурсах, проєктах. Окрім цього для освітян пропонується досить широкий спектр навчальних вебінарів з питань трудового права, оплати праці вчителів та учнів, освітнього законодавства, прав і обов'язків учасників освітнього процесу, змін в освітньому законодавстві, зокрема під час дії правового режиму воєнного стану в Україні. До прикладу, на платформі Всеосвіта представлені вебінари з трудового права: «Права та обов'язки педагогічних працівників

щодо захисту в освітньому процесі», «Особливості застосування строкових трудових договорів (контрактів) у сфері освіти: правові коментарі та практичні поради», «Особливості організації освітнього процесу в умовах воєнного стану: управлінський аспект» стану, «Права та обов'язки педагогічних працівників у сфері трудових відносин» (Маніленко, 2022), «Захист персональних даних неповнолітніх у процесі реалізації права на освіту» (Маніленко, 2023).

Зазначене вище дозволяє стверджувати, що запропоновані теми вебінарів спрямовано на забезпечення фахового консультування освітян щодо актуальних питань захисту їхніх прав під час виконання трудових обов'язків, працевлаштування, зокрема в умовах воєнного стану. Вебінари пропонують детальний аналіз прав та обов'язків педагогічних працівників, зокрема з питань ведення ділової документації. Особлива увага приділяється правовим питанням проведення атестації, сертифікації та присвоєння кваліфікаційних категорій педагогічним працівникам в умовах воєнного стану. Окрім цього, здійснюється юридичний супровід адміністрації закладів загальної середньої освіти у питаннях практичного застосування строкових трудових договорів, реалізації механізмів контрактної форми трудових відносин та захисту персональних даних учасників освітнього процесу.

Окрім цього на платформах розміщено добірку матеріалів для поглиблення правової освіченості не тільки освітян, а й учнів та їхніх батьків з питань трудового законодавства, захисту прав дитини, виховання негативного ставлення до правопорушень, дотримання прав і обов'язків учасників освітнього процесу в умовах інклюзії: «Нормативно-правове регулювання прав дитини: право дітей та підлітків на працю» (Байталюк, 2019), «Інклюзія у співпраці – права та обов'язки батьків та їх дітей з ООП» (Смаль, 2023).

Також на порталі «Всеосвіта» розміщено актуальну інформацію та роз'яснення юристів щодо навчального річного навантаження, графіку та оплати відпусток вчителів тощо.

Зауважимо, що педагогічні працівники останніми роками все частіше стикаються з проблемами мобінгу та булінгу, що вимагає правової освіченості щодо їх попередження та протидії. З цією метою освітянам пропонується самостійно пройти навчальний курс «Протидія та попередження булінгу (цькування) в закладах освіти» (Тілікіна, Найдьонова та ін., 2020). Тематика курсу розкриває ефективні стратегії та пропонує практичні інструменти для створення безпечного

та підтримуючого освітнього середовища. Окрім цього педагогічні працівники можуть долучитися до проходження таких курсів, як «Формування громадянських компетентностей учнів як профілактика шкільного булінгу» (Клименюк, 2026), «Мобінг на робочому місці: вносимо зміни до організаційно-правових документів закладу освіти» (Маніленко, 2022). Це створює умови для підвищення рівня правової освіченості педагогічних працівників з питань захисту від мобінгу, надання правової підтримки адміністрації, педагогічним, науково-педагогічним та іншим працівникам закладів освіти з питань дотримання адміністративного та трудового права, побудови зрозумілого алгоритму дій для попередження конфліктів та правопорушень в освітніх установах.

Зауважимо, що на разі громадянська освіта як педагогів, так і учнів, включає і правовий аспект. З метою прокачування громадянської компетентності педагогічних працівників пропонуються такі практико-орієнтовані курси: «Успішне вчителювання – прості рецепти на щодень», «Школа та громада для дитини» (Боярчук, Герасим та ін., 2020). Ці курси сприяють розвитку взаємної поваги, дотримання правил співіснування в освітньому просторі, а також демонструють можливості інтеграції навчальних предметів (правознавство, література, історія, мистецтво) тощо.

Крім того, важливим питанням як для академічної спільноти, так і для здобувачів загальної середньої і професійної освіти є дотримання етики доброчесного використання наукових, навчально-методичних матеріалів та інших джерел. У цьому сегменті правової освіченості педагогічних працівників корисними є курс «Академічна доброчесність: онлайн-курс для викладачів» (Чапайло Я., Бершадська та ін., 2021), вебінари «Copyright. Авторське право в шкільній освіті» (Гуржій, 2022), «Дотримання авторського права в методичних матеріалах. Як уникнути плагіату?» (Давидова, 2023).

Зміст зазначених курсів розкриває теоретичні питання дотримання академічної доброчесності в освітньому процесі закладів освіти різних рівнів, сприяє набуттю знань з питань авторського права, формує повагу до інтелектуальної власності у системі освіти, формує уміння і навички правомірного створення та використання авторського дидактичного контенту (електронних розробок), особливо в мережі «Інтернет», знайомить освітян з різновидами плагіату та дієвими кейсами правомірного цитування, створення коректних посилань на першоджерела як способу уникнення порушення авторського права в навчально-методичних розробках.

Для поглиблення правової освіченості адміністрації закладів освіти корисними є такі пропонувані теми для підвищення кваліфікації та самоосвіти: «Цикл матеріалів «Крок до взаємодії: антикорупційні інструменти для роботи з молоддю» (Usaid), «Конфлікт інтересів посадових осіб за антикорупційним законодавством України» (Маніленко, 2022). Такі вебінари надають керівникам закладів освіти як теоретичну правову допомогу, так і практичні поради з питань попередження та врегулювання конфлікту інтересів, запобігання корупційним ризикам тощо.

В аспекті порушеного питання наголосимо, що служба освітнього омбудсмена спільно з проектом USAID «Взаємодія» розробили дидактичні матеріали для вчителів, зокрема: «Антикорупційна гра «Що? Де? Коли?», «Світлофор освітньої доброчесності», «Антикорупційні уроки» (Освітній омбудсмен, 2021), які перебувають у відкритому доступі і слугують основою для самоосвіти. Наявність спеціалізованих веб-ресурсів сприяє ознайомленню педагогічних працівників і адміністрації закладів освіти з актуальною правовою інформацією і підвищенню рівня правової освіченості.

Показово, що на сайті Освітнього омбудсмена України можна не тільки ознайомитися з правами та обов'язками учасників освітнього процесу, а і з основними правилами та рекомендаціями щодо їх співпраці. Крім того подано огляд актуальних новин стосовно правового сегменту освітнього процесу, та запропоновано програми освіти підвищення кваліфікації педагогічних працівників

як-от: «Управлінські аспекти дотримання прав в освіті» (Освітній омбудсмен, 2024) тощо.

Висновки. Чинна система підвищення кваліфікації педагогічних працівників в Україні має потужні важелі для підвищення рівня сформованості правової освіченості педагогічних працівників та керівників закладів освіти. Така система поєднує як формальні (курси, тренінги, стажування, вебінари), так і неформальні (участь у заходах, самоосвіта через урядові веб-ресурси) види навчання. Вона охоплює чотири провідні напрями: електронні освітні платформи широкого вжитку з навчальними курсами як на платній, так і безоплатній основі; електронні освітні платформи для вчителів, викладачів, науково-педагогічних працівників, які містять комбіновані способи проходження підвищення кваліфікації, переважно на платній основі; спеціалізовані центри/інститути підвищення кваліфікації в закладах вищої освіти, які пропонують спеціально розроблені освітні програми юридичного спрямування та веб-ресурси (правова безпека в інтернеті, протидія дискримінації, кібербулінгу, авторське право, академічна доброчесність, юридична відповідальність за життя і здоров'я дітей тощо). Автономія педагогічних працівників у виборі видів, форм, суб'єктів підвищення кваліфікації сприяє індивідуалізації їх професійного зростання; адаптації до сучасних освітніх вимог; зміні ролі «виконавець інструкцій» на роль суб'єкта правових відносин, який може аргументовано захищати власні інтереси та інтереси своїх учнів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Курок Р. О. Напрями розвитку правової компетентності педагогічних працівників економічних коледжів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки : реальність та перспективи* : зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. 83. С. 92–98. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.83.19> (дата звернення: 30.10.2025 р.).
2. Зязюн І. А. Філософія педагогічної якості в системі неперервної освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 25. С. 13-18. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/853/> (дата звернення: 23.03.2026).
3. Деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників : Постанова Кабінету Міністрів України від 21.08.2019 р. № 800. Верховна рада України. Законодавство України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/800-2019-%D0%BF#n18> (дата звернення: 20.03.2026).
4. Армійський О. С. Розвиток правової компетентності вчителів технологій у післядипломній педагогічній освіті : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Харків, 2018. 213 с. URL: <https://surli.cc/pznxil> (дата звернення: 12.03.2026).
5. Натеса Д. М. Специфіка правової компетентності педагогів професійного навчання закладів професійної освіти будівельної галузі. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Педагогічні науки*. 2024. № 55. С. 110-117. DOI: 10.31376/2410-0897-2024-2-55-110-117 (дата звернення: 18.11.2025).
6. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. Редакція від 01.01.2025. Верховна рада України. Законодавство України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 17.03.2026).
7. Про повну загальну середню освіту : Закон України від 16.01.2020 № 463-IX. Редакція від 17.11.2024. Верховна рада України. Законодавство України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/463-20#Text> (дата звернення: 17.03.2026).
8. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 р. № 1556-VII. Редакція від 11.03.2026. Верховна рада України. Законодавство України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 22.09.2025).
9. Про затвердження положення про атестацію педагогічних працівників : Наказ Міністерства освіти і науки України від 09.09.2022 р. № 805. Верховна рада України. Законодавство України. URL: <https://surli.li/afrejp> (дата звернення: 13.02.2025).

10. Войтенко О., Черних О. та ін. Права людини в освітньому просторі. Курс підвищення кваліфікації. *EdEra*: веб-сайт. URL: <https://surl.lu/kkfspx> (дата звернення: 05.03.2026.)
11. Савич М. Вступ до конституційного права. Курс підвищення кваліфікації. *Prometheus*: веб-сайт. URL: <https://surl.lu/vdgiibn> (дата звернення: 05.03.2026.)
12. Удосконалення знань з основ правового законодавства. Курс підвищення кваліфікації. *Рух освіта*: веб-сайт. URL: <https://surl.li/smuizp> (дата звернення: 05.03.2026.)
13. Розвиток комунікативних навичок толерантного спілкування, прийомів ефективної взаємодії та співпраці при викладанні правознавства. Курс підвищення кваліфікації. *Рух освіта*: веб-сайт. URL: <https://surl.li/lpzffa> (дата звернення: 05.03.2026.)
14. Маніленко І. Права та обов'язки педагогічних працівників щодо захисту в освітньому процесі. Курс підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.li/taafhr> (дата звернення: 05.03.2026.)
15. Маніленко І. Особливості застосування строкових трудових договорів (контрактів) у сфері освіти: правові коментарі та практичні поради. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.li/vqpmk> (дата звернення: 05.03.2026.)
16. Маніленко І. Особливості організації освітнього процесу в умовах воєнного стану: управлінський аспект стану. Вебінар підвищення кваліфікації *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.li/tnxakr> (дата звернення: 05.03.2026.)
17. Маніленко І. Права та обов'язки педагогічних працівників у сфері трудових відносин. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.li/qdjefz> (дата звернення: 05.03.2026.)
18. Маніленко І. Захист персональних даних неповнолітніх у процесі реалізації права на освіту. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2023: веб-сайт. URL: <https://surl.li/hirkly> (дата звернення: 05.03.2026.)
19. Байталок О. Нормативно-правове регулювання прав дитини: право дітей та підлітків на працю. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2019: веб-сайт. URL: <https://surl.li/xaajiw> (дата звернення: 05.03.2026.)
20. Смаль Б. Інклюзія у співпраці – права та обов'язки батьків та їх дітей з ООП. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2023: веб-сайт. URL: <https://surl.li/hdkszm> (дата звернення: 05.03.2026.)
21. Тілікіна Н., Найдюнова Л., Коваль Є. та ін. Протидія та попередження булінгу (цькування) в закладах освіти. Курс підвищення кваліфікації. *Prometheus*. 2020: веб-сайт. URL: <https://surl.lu/mtzscw> (дата звернення: 05.03.2026.)
22. Клименюк Н. Формування громадянських компетентностей учнів як профілактика шкільного булінгу. Курс підвищення кваліфікації. *Вектор*. 2026: веб-сайт. URL: <https://vector.ued.gov.ua/uk/mpk/2243/detail/> (дата звернення: 05.03.2026.)
23. Маніленко І. Мобінг на робочому місці: вносимо зміни до організаційно-правових документів закладу освіти. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.lu/uxobzq> (дата звернення: 05.03.2026.)
24. Боярчук О., Герасим Н., Глазкова та ін. Успішне вчителювання – прості рецепти на щодень. Курс підвищення кваліфікації. *Prometheus*. 2020: веб-сайт. URL: <https://surl.li/uvwqfo> (дата звернення: 05.03.2026.)
25. Боярчук О., Герасим Н., Глазкова та ін. Школа та громада для дитини. Курс підвищення кваліфікації. *Prometheus*. 2020: веб-сайт. URL: <https://surl.li/wertxf> (дата звернення: 05.03.2026.)
26. Чапайло Я., Бершадська О., Артюхов А., Бойко М. Академічна доброчесність: онлайн-курс для викладачів. Курс підвищення кваліфікації. *Prometheus*. 2021: веб-сайт. URL: <https://surl.li/xvvehf> (дата звернення: 05.03.2026.)
27. Гуржій А. Copyright. Авторське право в шкільній освіті. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.cc/hzmulz> (дата звернення: 05.03.2026.)
28. Давидова О. Дотримання авторського права в методичних матеріалах. Як уникнути плагіату?. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2023: веб-сайт. URL: <https://surl.lu/ahrgut> (дата звернення: 05.03.2026.)
29. Usaid. Крок до взаємодії: антикорупційні інструменти для роботи з молоддю. Цикл матеріалів. Курс підвищення кваліфікації. *Prometheus*: веб-сайт. URL: <https://surl.li/efxchx> (дата звернення: 05.03.2026.)
30. Маніленко І. Конфлікт інтересів посадових осіб за антикорупційним законодавством України. Вебінар підвищення кваліфікації. *Всеосвіта*. 2022: веб-сайт. URL: <https://surl.li/klcmxr> (дата звернення: 05.03.2026.)
31. Антикорупційні інструменти для підвищення кваліфікації розміщені у вільному доступі. Підвищення кваліфікації від Служби освітнього омбудсмена. *Освітній омбудсмен*. 2021: веб-сайт. URL: <https://surl.li/mkvchb> (дата звернення: 11.03.2026.)
32. Управлінські аспекти дотримання прав в освіті. Програми освіти підвищення кваліфікації педагогічних працівників від служби освітнього омбудсмена. *Освітній омбудсмен*. 2024: веб-сайт. URL: <https://training.eo.gov.ua/prohramy/> (дата звернення: 11.03.2026.)

REFERENCES

1. Kurok R. O. (2021) Napriamy rozvytku pravovoi kompetentnosti pedahohichnykh pratsivnykiv ekonomichnykh koledzhiv. [Directions for developing legal competence of teaching staff of economic colleges] Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 5 : Pedahohichni nauky : realii ta perspektyvy : zb. nauk. prats. Kyiv, 2021. Vyp. 83. S. 92–98. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.83.19>. [in Ukrainian].
2. Ziazun I. A. (2005) Filosofiia pedahohichnoi yakosti v systemi neperervnoi osvity. [A. Philosophy of pedagogical quality in the system of continuing education.] Visnik Zhitomirskogo derzhavnogo universitetu imeni Ivana Franka. № 25. S. 13–18. <https://eprints.zu.edu.ua/853/> [in Ukrainian].
3. Deiaki pytannia pidvyshchennia kvalifikatsii pedahohichnykh i naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv. [Some issues of advanced training of pedagogical and scientific-pedagogical workers]: : Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 21.08.2019 r. № 800. Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/800-2019-%D0%BF#n18> [in Ukrainian].

4. Armeyskiy O. S. (2018) Rozvytok pravovoi kompetentnosti vchyteliv tekhnolohii u pisladyplomnii pedahohichnii osviti. [Development of legal competence of technology teachers in postgraduate pedagogical education] : dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. Kharkiv, 2018. 213 s. URL: <https://surli.cc/pznxil> (data zvernennya: 12.03.2026). <https://surli.cc/pznxil> [in Ukrainian].
5. Natesa D. M. (2024) Spetsyfika pravovoi kompetentnosti pedahohiv profesiinoho navchannia zakladiv profesiinoy osvity budivelnoi haluzi. [Specificity of legal competence of vocational training teachers of vocational education institutions in the construction industry] Visnyk Hlukhivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka. Pedahohichni nauky. 2024. № 55. S. 110-117. DOI: 10.31376/2410-0897-2024-2-55-110-117 [in Ukrainian].
6. Pro osvitu (2025) [About education] : Zakon Ukrainy vid 05.09.2017 № 2145-VIII. Redaktsiia vid 01.01.2025. Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].
7. Pro povnu zahalnu seredniu osvitu (2024) [About complete general secondary education] : Zakon Ukrainy vid 16.01.2020 № 463-IX. Redaktsiia vid 17.11.2024. Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/463-20#Text> [in Ukrainian].
8. Pro vyshchu osvitu [About higher education] : Zakon Ukrainy vid 01.07.2014 r. № 1556-VII. Redaktsiia vid 11.03.2026. Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> [in Ukrainian].
9. Pro zatverdzhennia polozhennia pro atestatsiiu pedahohichnykh pratsivnykiv (2022) [On approval of the regulations on the certification of teaching staff]: Nakaz Ministerstva osvity i nauky Ukrainy vid 09.09.2022 r. № 805. Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy. URL: <https://mon.gov.ua/npa/pro-zatverdzhennia-polozhennia-pro-atestatsiiu-pedahohichnykh-pratsivnykiv> [in Ukrainian].
10. Voitenko O., Chernykh O. ta in. (2026) Prava liudyny v osvitnomu prostori. [Human rights in the educational space]. Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. EdEra. URL: <https://surl.lu/kkfspx> [in Ukrainian].
11. Savych M. (2026). Vstup do konstytutsiinoho prava. [Introduction to constitutional law.]. Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Prometheus. URL: <https://surl.lu/vdgjbn> [in Ukrainian].
12. Udoshkonalennia znan z osnov pravovoho zakonodavstva (2026). [Improving knowledge of the basics of legal legislation. Advanced training course.] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Rukh osvita. URL: <https://surl.li/smuizp> [in Ukrainian].
13. Rozvytok komunikativnykh navychok tolerantnoho spilkuвання, pryomiv efektyvnoi vzaiemodii ta spivpratsi pry vykladanni pravoznavstva (2026). [Development of communication skills of tolerant communication, techniques of effective interaction and cooperation when teaching law.] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Rukh osvita. URL: <https://surl.li/lpzffa> [in Ukrainian].
14. Manilenko I. (2022) Prava ta oboviazky pedahohichnykh pratsivnykiv shchodo zakhystu v osvitnomu protsesi. [Rights and obligations of teaching staff regarding protection in the educational process] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/taafhr> [in Ukrainian].
15. Manilenko I. (2022) Osoblyvosti zastosuvannia strokovykh trudovykh dohovoriv (kontraktiv) u sferi osvity: pravovi komentari ta praktychni porady. [Peculiarities of organizing the educational process under martial law: the managerial aspect of the state] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/tnxakr> [in Ukrainian].
16. Manilenko I. (2022) Osoblyvosti orhanizatsii osvitnoho protsesu v umovakh voiennoho stanu: upravlinskyi aspekt stanu. [Peculiarities of organizing the educational process under martial law: the managerial aspect of the state] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii Vseosvita. URL: <https://surl.li/tnxakr> [in Ukrainian].
17. Manilenko I. (2022) Prava ta oboviazky pedahohichnykh pratsivnykiv u sferi trudovykh vidnosyn. [Rights and responsibilities of teaching staff in the field of labor relations. Advanced training webinar] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/qdzejf> [in Ukrainian].
18. Manilenko I. (2023) Zakhyst personalnykh danykh nepovnolitnikh u protsesi realizatsii prava na osvitu. [Protection of personal data of minors in the process of exercising the right to education] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/hirkly> [in Ukrainian].
19. Baitaliuk O. (2019) ormatyvno-pravove rehuliuвання prav dytyny: pravo ditei ta pidlitkiv na pratsiu. [Legal regulation of children's rights: the right of children and adolescents to work] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/xajjiw> [in Ukrainian].
20. Smal B. (2023) Inkluziia u spivpratsi – prava ta oboviazky batkiv ta yikh ditei z OOP. [Inclusion in collaboration – the rights and responsibilities of parents and their children with special needs] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/hdkszm> [in Ukrainian].
21. Tilikina N., Naidonova L., Koval Ye. ta in. (2020) Prottydiia ta poperedzhennia bulinhu (tskuvanniu) v zakladakh osvity. [Counteracting and preventing bullying in educational institutions] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Prometheus. URL: <https://surl.lu/mtzscw> [in Ukrainian].
22. Klymeniuk N. (2026) Formuvannia hromadianskykh kompetentnostei uchniv yak profilaktyka shkilnoho bulinhu. [Formation of students' civic competences as a prevention of school bullying] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Vektor. URL: <https://vector.ued.gov.ua/uk/mpk/2243/detail/> [in Ukrainian].
23. Manilenko I. (2022) Mobinh na robochomu misti: vnosymo zminy do orhanizatsiino-pravovykh dokumentiv zakladu osvity. [Mobbing in the workplace: making changes to the organizational and legal documents of the educational institution] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.lu/uxobzq> [in Ukrainian].
24. Boiarchuk O., Herasym N., Hlaskova ta in. (2020) Uspishne vchyteliuvannia – prosti retsepty na shchoden. [Successful teaching – simple recipes for every day] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Prometheus. URL: <https://surl.li/uvwqfo> [in Ukrainian].

25. Boiarchuk O., Herasym N., Hlaskova ta in. (2020) Shkola ta hromada dlia dytyny. [School and community for the child] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Rrometheus. URL: <https://surl.li/wertxf> [in Ukrainian].
26. Chapailo Ya., Bershad'ska O., Artiukhov A., Boiko M. (2021) Akademichna dobrochesnist: onlajn-kurs dlia vykladachiv. [Academic Integrity: Akademichna dobrochesnist: onlajn-kurs dlia vykladachiv. Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Prometheus. URL: <https://surl.li/xvvehf> [in Ukrainian].
27. Hurzhii A. (2022) Copyright. Avtorske pravo v shkilnii osviti. [Copyright. Copyright in school education] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.cc/hzmulz> [in Ukrainian].
28. Davydova O. (2023) Dotrymannia avtorskoho prava v metodychnykh materialakh. Yak unyknyty plahiati?. [Compliance with copyright in teaching materials. How to avoid plagiarism?] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.lu/ahrgut> [in Ukrainian].
29. Usaid. (2026) Krok do vzaiemoDii: antykoruptsiini instrumenty dlia roboty z moloddiu. Tsykl materialiv. [Step to Interaction: Anti-Corruption Tools for Working with Youth. Series of Materials] Kurs pidvyshchennia kvalifikatsii. Rrometheus: URL: <https://surl.li/efxcxh> [in Ukrainian].
30. Manilenko I. (2022) Konflikt interesiv posadovykh osib za antykoruptsiinym zakonodavstvom Ukrainy. [Conflict of interest of officials under the anti-corruption legislation of Ukraine] Vebinar pidvyshchennia kvalifikatsii. Vseosvita. URL: <https://surl.li/kclmxxr> [in Ukrainian].
31. Antykoruptsiini instrumenty dlia pidvyshchennia kvalifikatsii rozmishcheni u vilnomu dostupi. (2021). [Anti-corruption tools for professional development are freely available] Pidvyshchennia kvalifikatsii vid Sluzhby osvitnoho ombudsmena. Osvitnii ombudsmen. URL: <https://surl.li/mkvchb> [in Ukrainian].
32. Upravlinski aspekty dotrymannia prav v osviti. (2024). [Management aspects of respecting rights in education] Prohramy osvity pidvyshchennia kvalifikatsii pedahohichnykh pratsivnykiv vid sluzhby osvitnoho ombudsmena. Osvitnii ombudsmen. URL: <https://training.eo.gov.ua/prohramy/> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 05.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 81'42:81:39(811.111)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-53>

Олена КОН,

orcid.org/0000-0003-4485-0050

кандидат філологічних наук,

декан історико-філологічного факультету,

доцент кафедри слов'янського мовознавства

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д.Ушинського»

(Одеса, Україна) *borrus000@gmail.com*

Ірина ЖИГОРЕНКО,

orcid.org/0000-0003-1586-5712

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри германської філології та методики викладання германських мов

Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

(Запоріжжя, Україна) *minkowa.irina@gmail.com*

Ірина ВОЛОВЕНКО,

orcid.org/0000-0002-0133-5502

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри гуманітарних дисциплін

Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *volovenko@ukr.net*

ЛАТИНСЬКА МОВА ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ КОМПОНЕНТ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ ТА МЕДИКІВ

Наукова література підкреслює незмінну актуальність латинської мови у філологічній та медичній освіті, особливо для засвоєння термінології, яка лежить в основі міждисциплінарної комунікації та клінічної точності. У статті описано особливості реалізації міждисциплінарного підходу до навчання латинської мови студентів філологічних і медичних спеціальностей, окреслено місце і роль латинської мови як освітнього компонента, який вимагає інтеграції з іншими навчальними дисциплінами, нормативними і вибірковими компонентами; сформульовано методичні рекомендації до викладання латинської мови у процесі підготовки майбутніх філологів та медиків.

У ході дослідження визначено, що основи оволодіння базовою лексикою латинської мови повинні бути закладені на початкових курсах навчання шляхом практичного вивчення елементів граматики та принципів словотвору, а також значень латинських словотвірних елементів та певного мінімуму термінологічної лексики. Ефективне викладання латинської мови студентам-філологам та студентам-медикам зумовлене міждисциплінарним підходом. Так, на філологічних спеціальностях доречними будуть інтегровані курси латинської та іноземних мов, зокрема англійської, німецької та французької, на які латинська мова (на морфологічному, лексичному та синтаксичному рівнях) мала значний вплив. На медичних спеціальностях цей підхід ґрунтується на інтеграції латинської мови та анатомії, клінічної хірургії, фармакології тощо.

Вивчення латинської мови забезпечує розуміння структури термінів і сприяє свідомому засвоєнню фахової лексики, підвищуючи ефективність навчального процесу. Встановлено, що для студентів медичних спеціальностей латинська мова є основою оволодіння анатомічною, клінічною та фармацевтичною термінологією, тоді як для студентів філологічних спеціальностей опанування латинської сприяє глибшому розумінню історії та розвитку мов, сприяє формуванню мовної компетентності й розвитку аналітичного мислення, формує навички інтерпретації та перекладу. Отже, дослідження ролі латинської мови як міждисциплінарного компонента у підготовці студентів-філологів і студентів-медиків є перспективним напрямом підготовки фахівців.

Ключові слова: латинська мова, студент-філолог, студент-медик, міждисциплінарний підхід, клінічна термінологія, освітній компонент.

Olena KON,

orcid.org/0000-0003-4485-0050

*Candidate of Philological Sciences (PhD in Philology),
Dean of the Faculty of History and Philology,
Associate Professor at the Department of Slavic Linguistics,
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
(Odesa, Ukraine) borrus000@gmail.com*

Iryna ZHYHORENKO,

orcid.org/0000-0003-1586-5712

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Germanic Philology and Methods
of Teaching Germanic Languages
Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University
(Zaporizhzhya, Ukraine) minkowa.irina@gmail.com*

Iryna VOLOVENKO,

orcid.org/0000-0002-0133-5502

*Ph.D. in Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Humanities,
Tchaikovsky National Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) volovenko@ukr.net*

LATIN AS AN INTERDISCIPLINARY COMPONENT IN THE TRAINING OF STUDENTS OF PHILOLOGY AND MEDICINE

The academic literature emphasises the enduring relevance of Latin in philological and medical education, particularly for the acquisition of terminology that underpins interdisciplinary communication and clinical accuracy. The article describes the features of implementing an interdisciplinary approach to teaching Latin to students of philological and medical specialisations, outlines the place and role of Latin as an educational component requiring integration with other academic disciplines, as well as compulsory and optional modules; and formulates methodological recommendations for teaching Latin in the training of future philologists and medical professionals.

The study has determined that the foundations for mastering basic Latin vocabulary must be laid in the initial stages of study through the practical study of grammatical elements and principles of word formation, as well as the meanings of Latin word-forming elements and a certain minimum of terminological vocabulary. Effective teaching of Latin to philology and medical students requires an interdisciplinary approach. Thus, in philology programmes, integrated courses in Latin and foreign languages – particularly English, German and French – on which Latin has had a significant influence (at the morphological, lexical and syntactic levels) would be appropriate. In medical programmes, this approach is based on the integration of Latin with anatomy, clinical surgery, pharmacology, and so on. The acquisition of Latin language ensures an understanding of the structure of terms and ensures the familiarity of familiar vocabulary, promoting the effectiveness of the initial process. It has been established that for students of medical specialties, the Latin language is based on anatomical, clinical and pharmaceutical terminology, while for students of philological specialties the basis of the Latin language is based. The deeper history and development of language, combines the formation of global competence and the development of analytical thinking, forms the skills of interpretation and translation. Therefore, research into the role of Latin as an interdisciplinary component in the training of students of philology and medicine represents a promising area of specialist training.

Key words: *Latin, language and literature student, medical student, interdisciplinary approach, clinical terminology, educational component.*

Постановка проблеми. Наукові дослідження підтверджують незмінну актуальність латинської мови у філологічній підготовці, особливо як інструменту для глибокого аналізу текстів, розвитку мовної компетентності та формування міжкультурної обізнаності. Знання латинської мови забезпечує глибше розуміння етимології, словотвору та семантики лексем групи германських мов, що є необхідним для точного аналізу текстів,

перекладу й інтерпретації літературних і наукових джерел (Müller, 2021).

Ефективними підходами до навчання є інтегративні методи, що поєднують вивчення граматики з аналізом автентичних текстів, використання етимологічних зв'язків для розширення словникового запасу тощо. Такі стратегії сприяють кращому засвоєнню матеріалу та формуванню цілісного філологічного мислення.

Отже, дослідження ролі латинської мови як ключового компонента у підготовці студентів-філологів є перспективним напрямом, що сприятиме підвищенню якості підготовки фахівців у галузі філології.

Латинська мова є фундаментальним елементом і медичної освіти завдяки своїй ролі у формуванні основи медичної термінології, що забезпечує точність професійної комунікації, ведення документації та розуміння анатомічних, патологічних і фармакологічних понять. Попри модернізацію медичних навчальних програм, багато студентів стикаються з труднощами в опануванні латинських термінів, що зумовлено необхідністю їх запам'ятовування та відсутністю попереднього мовного досвіду.

Підвищенню результативності навчання сприяють інтегративні підходи, що поєднують етимологію з клінічним контекстом, індивідуалізоване наставництво на основі клінічних випадків, а також міждисциплінарну співпрацю тощо.

Отже, дослідження ролі латинської мови у медичній освіті є визначальним фактором підготовки майбутніх медичних фахівців.

Аналіз досліджень. Огляд літератури дав змогу виявити різноманіття інноваційних та комплексних підходів до викладання латинської мови студентам філологічних і медичних спеціальностей, підкреслити перехід від традиційного механічного заучування до інтерактивних та контекстуальних методів. Українська дослідниця О. Балалаєва досліджувала європейський досвід вивчення латинської мови (Балалаєва, 2017). Л. Чуракова уклала двомовний латинсько-український та українсько-латинський словник (Чуракова, 2009). Також чимало дослідників вивчали методичні аспекти вивчення латинської мови (Тарнопольський, Кабанова, Бредбіер, 2018).

Учені Р. Ключник, Л. Ратомська дослідили різні аспекти викладання латинської мови майбутнім філологам, окрему увагу приділивши історичному контексту викладання латинської мови (Ключник, Ратомська, 2022). Роль латинської мови у підготовці майбутніх філологів окреслили дослідники В. Шинкарук, С. Амеліна. На їх погляд, «вивчаючи латинську мову з метою набуття необхідних знань, майбутні філологи, безумовно, повинні ознайомитись з її історією, адже на певних етапах розвитку латинської мови була сформована термінологія різних наук (Шинкарук, Амеліна, 2018).

Дослідниця методики викладання латинської мови для філологів Т. Громко вказує на актуальність вивчення латинської мови для студентів філологічних спеціальностей як основи для розу-

міння сучасних європейських мов. На її думку, значення латинської мови у формуванні граматичних систем європейських мов переоцінити важко, адже «структурованість граматики латинської мови розвиває аналітичне мислення й критичний підхід до вивчення гуманітарних наук» (Громко, 2024).

Основним фактором, який полегшує вивчення латинської мови є інтегровані курси. Міжпредметна інтеграція полегшує розуміння студентами досліджуваних явищ і процесів, формує вміння аналізувати факти з різних галузей знань, покращує засвоєння знань з різних дисциплін, розширює сферу отримання інформації та загалом формує цілісний науковий світогляд (Smith, Roberts, 2017).

Однак недостатньою є кількість праць, автори яких розглядають міждисциплінарний підхід у вивченні латинської мови, тому дослідження присвячене цьому аспекту.

Мета статті – описати специфіку реалізації міждисциплінарного підходу до навчання латинської мови студентів філологічних і медичних спеціальностей, окреслити місце і роль латинської мови як освітнього компоненту, який вимагає інтеграції з іншими навчальними дисциплінами, нормативними і вибірковими компонентами, сформулювати методичні рекомендації до викладання латинської мови у процесі підготовки майбутніх студентів філологічних і медичних спеціальностей.

Виклад основного матеріалу. Більше півтори тисячі років латинь була для багатьох мовою культури, науки, і медицини зокрема. На основі значного обсягу літератури латинською мовою (історичні хроніки, романи, філософські та богословські трактати, наукові дослідження) було закладено підґрунтя наукової та культурної термінології у всіх сферах людської діяльності.

По-перше, сьогодні латинська мова є основним джерелом поповнення міжнародної суспільно-політичної та наукової термінології практично у всіх галузях науки та техніки. Таким чином, знання латинської мови дає можливість розуміти термінологію інших суміжних наук. А та обставина, що наразі дослідження відбуваються на перетині наук, є суттєвим фактором, який зумовлює необхідність інтеграції знань, підходів і методів різних дисциплін для досягнення більш комплексного та ефективного наукового результату.

По-друге, латинська мова є основою усіх, без винятку, західноєвропейських мов (французької, іспанської, португальської, італійської, румунської, німецької, англійської тощо). які напряду

постали з «народної латині» або багато що запозичили від неї. Наприклад, у французькій, італійській, іспанській та румунській мовах 89% слів мають латинське походження, в англійській та німецькій – 67%. Тому вивчення латині не тільки покращує лексичний запас медика, а й і полегшує процес заучування нових слів, які мають іншомовне походження.

По-друге, латинська мова є важливою основою більшості західноєвропейських мов, зокрема французької, іспанської, португальської, італійської та румунської, які безпосередньо сформувалися з народної латини, а також латинська мова суттєво вплинула на розвиток англійської та німецької мов. Значна частина їхнього словникового складу має латинське походження: у романських мовах цей показник сягає близько 80–90%, а в англійській і німецькій – понад 50% лексики. У зв'язку з цим вивчення латинської мови сприяє засвоєнню іншомовної термінології студентами філологічних та медичних спеціальностей.

У процесі викладання латинської мови важливо постійно підтримувати як усвідомлену, так і підсвідому мотивацію студентів до її вивчення. З цією метою доцільно розпочинати курс із вступної лекції, яка окреслює значення латини для майбутньої професійної діяльності та формує позитивне ставлення до навчальної дисципліни.

Важливо формувати у студентів звичку користуватися латинською термінологією, зокрема вживаючи відповідні латинські назви граматичних категорій, *infinitivus* замість неозначеної форми дієслова чи *perfectum* замість минулого часу. Такий підхід сприяє глибшому розумінню лексики латинської мови та забезпечує точність у використанні фахової лінгвістичної термінології.

Вивчення граматики латинської мови є одним із ключових етапів її опанування та передбачає системне засвоєння основних граматичних категорій, зокрема відмінювання іменників і прикметників, а також дієвідмінювання. Найважливіші граматичні елементи закріплюються протягом усього курсу за допомогою різноманітних вправ, спрямованих на відпрацювання відмінкових форм, розпізнавання та утворення необхідних дієслівних конструкцій. Такий підхід сприяє формуванню стійких навичок правильного використання латинської мови у професійній діяльності.

Постійним принципом роботи з латинською граматикою має стати зіставний аналіз граматичних категорій латині з відповідними явищами в іноземних та українській мовах.

Засвоєння граматичної будови латини сприяє усвідомленню змісту й функціонування граматич-

них категорій, а також дає змогу простежити генетичну спорідненість латинської мови із сучасними слов'янськими, романськими та германськими мовами. Особливе значення має опанування словотвірних моделей, зокрема семантики суфіксальних і префіксальних морфем, що формує навички етимологічного аналізу та сприяє глибшому розумінню лексичного складу слов'янських, романських та германських мов.

Вивчення морфології та синтаксису латинської мови відіграє важливу роль у формуванні лінгвістичної компетентності майбутніх філологів, оскільки забезпечує глибоке розуміння структури мови як системи.

Варто наголосити, що латинська мова є мертвою, тобто нерозмовною, однак її «живим» елементом залишаються афоризми, які активно функціонують у сучасному мовленні. Закарбовуючись у пам'яті, вони регулярно з'являються як у писемному, так і в усному мовленні як доречні вислови не лише в професійній діяльності, а й у повсякденному житті, слугуючи ознакою освіченості фахівця. Окрім відображення багатовікової мудрості, вивчення афоризмів має й практичну цінність: воно сприяє швидкому розширенню словникового запасу та засвоєнню граматичних форм слів, а як наслідок – знань про граматичні категорії. Завдяки цьому студенти краще розуміють мовні особливості західноєвропейських мов.

Латинська мова залишається важливою для студентів філологічних спеціальностей, оскільки вона є ключем до глибшого розуміння історії та структури європейських мов (De Troyer, 2019). Вона дає змогу простежити етимологію слів, закономірності словотвору та граматичні явища, що збереглися в сучасних мовах, особливо романської групи. Крім того, знання латини сприяє розвитку аналітичного мислення, необхідного для лінгвістичного аналізу, а також відкриває доступ до широкого кола оригінальних текстів – від наукових трактатів до літературних пам'яток. Це, у свою чергу, забезпечує точніше розуміння культурного та мовного контексту, що є невід'ємною складовою професійної підготовки філолога (Shirinkulova 2022).

Латинську мову необхідно вивчати інтегровано з дисциплінами порівняльно-історичного напрямку, а також західноєвропейськими мовами (французькою, іспанською, португальською, італійською, румунською, німецькою, англійською тощо). Доречними будуть також елементи історії латинської літературної мови.

Традиційний метод викладання латинської мови для студентів філологів, заснований на

принципи «*legere et intellegere*» (читати і розуміти) наразі є неактуальним (Pirotta, 2020). Оскільки вивчення латинської мови не може бути зведено до механічного прочитання текстів або заучування форм, а має враховувати такі складові, як осмислення змісту, граматичної структури та смислових нюансів. Тому наприкінці ХХ ст. у світовій науці до процесу викладання латинської мови почали застосовувати метод «*ad fonts*», використовуючи методи сучасних мов, із набуттям навичок не лише читання та перекладу, а й мовлення та письма.

На наш погляд, вивчення латинської мови на філологічних спеціальностях повинно опиратися на такі ключові принципи навчання:

1) принцип системності і структурності. Його суть полягає в тому, що навчання латини – це цілісна методична система, у якій такі граматичні явища, як синтаксис, граматики, фонетика, повинні вивчатися у взаємозв'язку. Це сприятиме глибокому розумінню студентами мовної структури і формуватиме вміння аналізувати мовні одиниці будь-якого рівня;

2) принцип міжмовної інтеграції. Він сприяє виявленню генетичних і типологічних зв'язків між мовами, зокрема мовами однієї мовної сім'ї, а також сприяє розвитку перекладацьких навичок та формуванню мовної інтуїції. Суть цього принципу зводиться до того, що вивчення латинської мови здійснюється через зіставлення із романськими, германськими мовами, а також з слов'янськими мовами;

3) принцип текстоцентризму. Дуже часто саме текст є тією основною одиницею, навколо якої організовано заняття. Робота з автентичними латинськими текстами формує навички читання, інтерпретації, аналізу і перекладу;

4) принцип професійної спрямованості. Потреби філологів і перекладачів обумовлюють зміст навчання, який повинен враховувати аналіз латинських текстів та переклад, дослідження етимології слів та роботу з термінологією різних наук. Цей принцип підвищує практичну значимість латинської мови в майбутній професійній діяльності філологів;

5) принцип розвитку аналітичного мислення. Навчання латинської мови спрямоване на формування здатності студентів здійснювати граматичний, словотвірний та етимологічний аналіз, що формує критичне мислення філолога та є запорукою формування його професійних компетентностей.

Для студентів медичних спеціальностей важливим є аналіз шляхів і форм запозичення латинських та латинізованих грецьких медичних

термінів, а також інтеграція латинської мови з вивченням англійської, зокрема в аспекті термінології (Kowalczyk, 2022). Це зумовлено тим, що англійська медична термінологія містить:

1. лексичні одиниці, запозичені в тій самій граматичній формі, що й у латинських та латинізованих грецьких термінах: *bacterium, tuberculosis, hepatitis*;

2. латинські терміни, асимільовані в англійській мові шляхом:

а) втрати закінчень: лат. *tabuletta* → англ. *tablet*, лат. *acidum* → англ. *acid*;

б) заміни закінчень: лат. *sedativus* → англ. *sedative*, лат. *suppositorium* → англ. *suppository*;

в) фонетичних змін у суфіксах (втрата суфіксальної голосної та зміна флексії): лат. *tuberculum* → англ. *tubercle*;

г) запозичення латинських іменників із додаванням закінчення -n: лат. *suspensio, onis f* → англ. *suspension*.

Багато фармацевтичних термінів утворено за допомогою координованого атрибуту, де прикметник або дієприкметник узгоджують з іменником у роді, числі та відмінку. Але суттєвою відмінністю є те, що порядок слів в англійській та латинській мовах протилежний (Nazarova, 2023). У латинській мові іменник стоїть першим, потім – прикметник або дієприкметник, наприклад: лат. *sirupus simplex* – англ. *simple syrup*; лат. *Aether medicinalis* – англ. *medical ether*; лат. *spiritus dilutus* – англ. *diluted spirit*. У фармації спеціальні латинські професійні терміни також використовують у їхній оригінальній формі, наприклад, *in vitro* (у пробірці пробірці), *per os* (перорально), *per rectum* (через пряму кишку), *per se* (у чистому вигляді) тощо.

Вивчення латинської мови в медичному університеті охоплює усі розділи – фонетику, граматику, лексику та термінологію. Загалом, головним аспектом теоретичного та практичного вивчення в рамках інтенсифікації викладання іноземних мов, зокрема латини, є широко застосовуваний порівняльний метод (метод свідомого порівняння). Суть цього методу полягає в тому, що порівняння латинської мови з методологічної та лінгвістичної точки зору на певних етапах розвитку методологічного та лінгвістичного мислення студентів є не тільки ефективним зв'язком, а й взаємним стимулюванням. Метою викладання дисципліни «Латинська мова та медична термінологія» є оволодіння нормативною граматику латинської мови та базовим словниковим запасом, необхідним для роботи за спеціальністю. Кінцевою метою є грамотне використання латинських анатомічно-гістологічних,

Таблиця 1

Узагальнені принципи реалізації міждисциплінарного підходу до викладання латинської мови

Латинська мова у медичних навчальних закладах	Латинська мова на філологічних спеціальностях
Інтеграція з анатомією на першому-другому курсах навчання	Інтеграція з мовознавством
Інтеграція з анатомією, фармакологією, клінічними дисциплінами, англійською мовою	Інтеграція з мовознавством, історією мови, літературознавством, іноземними мовами
Принцип зв'язку зі спеціалізованими дисциплінами	Принцип зв'язку зі спеціалізованими дисциплінами
Використання латинської мови в діагнозах, рецептурі, медичній документації (терапія, фармакологія).	Аналіз впливу латинської мови на розвиток європейських мов.
Основний навчальний матеріал	Основний навчальний матеріал
Термінологія, рецептурні формули, клінічні вирази	Автентичні тексти, граматики, словотвір, етимологія
Методи навчання	Методи навчання
Порівняльний метод, заучування термінів, робота з клінічними прикладами	Текстоцентричний підхід, порівняльно-історичний аналіз, інтерпретація текстів
Принцип термінологічної системності	Принцип термінологічної системності
Вивчення латинської мови як основи міжнародної медичної термінології.	Дослідження походження лексем і термінів.
Роль латинської мови в освіті	Роль латинської мови в освіті
Інструмент професійної комунікації	База для дослідження мов і культур

фармацевтичних та клінічних термінів у практичній діяльності фахівця.

Основними принципами реалізації міждисциплінарного підходу до викладання латинської мови на медичних спеціальностях вважаємо такі:

1. *Принцип професійної спрямованості.* Викладання латинської мови в медичних навчальних закладах має бути зосереджене на майбутній професійній діяльності лікаря. Лексичний та граматичний матеріал необхідно підбирати з урахуванням його практичної значимості для вивчення анатомії, фармакології та клінічних дисциплін. Особливу увагу необхідно приділяти анатомічній номенклатурі, клінічним термінам та рецептам.

2. *Принцип систематичності та послідовності.* Вивчення латинської мови відбувається поетапно: від базових фонетичних і граматичних елементів до більш складних термінологічних структур. Систематичне викладання матеріалу забезпечує міцне засвоєння знань та формування стійких навичок роботи з медичною термінологією.

3. *Принцип наочності.* Використання таблиць, діаграм, анатомічних атласів, мультимедійних презентацій та електронних ресурсів значно полегшує розуміння та запам'ятовування латинських термінів. Наочні посібники є особливо важливими під час вивчення анатомічної термінології.

4. *Принцип усвідомленого та активного навчання.* Ефективне засвоєння латині неможливе без активної участі студентів у навчальному процесі. Усвідомлене розуміння граматичних форм, структури термінів та їхнього значення підвищує мотивацію до навчання та сприяє розвитку аналітичного мислення.

5. *Принцип міждисциплінарної інтеграції.* Викладання латині має бути тісно пов'язане зі спеціалізованими медичними дисциплінами. Узгодження термінології з курсами з анатомії, гістології, фармакології та клінічних дисциплін сприяє формуванню цілісного професійного уявлення.

6. *Принцип доступності та адаптації.* Зміст і методи викладання мають відповідати рівню студентів, а належна адаптація матеріалу зменшує когнітивне навантаження та створює сприятливі умови для успішного засвоєння курсу.

Незважаючи на те, що запропоновані вище принципи реалізації міждисциплінарного підходу до викладання латинської мови для здобувачів вищої освіти філологічних та медичних спеціальностей.

У таблиці 1 подано зіставлення основних принципів реалізації міждисциплінарного підходу до викладання латинської мови для здобувачів вищої освіти філологічних та медичних спеціальностей.

Висновки. Отже, латинська мова відіграє фундаментальну роль у формуванні наукової та професійної термінології, зокрема у підготовці студентів філологічних і медичних спеціальностей. Вивчення латинської мови забезпечує розуміння структури термінів і сприяє свідомому засвоєнню фахової лексики. Інтеграція латинської мови з іншими дисциплінами підвищує ефективність навчального процесу. Міждисциплінарний підхід дозволяє поєднувати теоретичні знання з практичними навичками. Для студентів медичних спеціальностей латинська мова є основою оволодіння анатомічною, клінічною та фармацевтичною термінологією. Для студентів філологічних спеціальностей

тей вона відкриває можливості глибшого розуміння історії та розвитку мов. Важливим є застосування порівняльного методу, який сприяє формуванню мовної компетентності. Системне вивчення граматики латинської мови розвиває аналітичне мислення студентів. Використання автентичних текстів на філологічних спеціальностях забезпечує формування навичок інтерпретації та перекладу. Упровадження сучасних методик навчання підви-

щує мотивацію до вивчення дисципліни. Значну роль відіграє професійна спрямованість навчального матеріалу. Засвоєння словотвірних моделей сприяє розумінню етимології термінів. Використання латинських афоризмів розширює мовну компетентність і культурний кругозір. Таким чином, латинська мова залишається важливим інструментом формування професійних компетентностей і наукового мислення майбутніх фахівців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балалаєва О. Електронний контент для вивчення латини: європейський досвід. *Європейські студії в Україні: здобутки, виклики та перспективи: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 2 червня 2017 р.)*. Київ: Українська Асоціація Викладачів і Дослідників Європейської Інтеграції; Терен, 2017. С. 26–30.
2. Громко Т. В. Латина як інструмент для розвитку лінгвістичного мислення: сучасна методика викладання. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. 2024. № 22, 2024. С. 15–23.
3. Ключник Р.М., Ратомська Л.В. Особливості викладання латинської мови майбутнім філологам. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки*. 2022. № 1 (23). С. 158–164.
4. Тарнопольський О.Б., Кабанова М.Р., Бредбіер П.В. Наскільки методика викладання іноземних мов є залежною від загальної педагогіки? *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки*. 2018. Вип. 2(16). С. 279–286. DOI 10.32342/2522-4115-2018-16-42.
5. Чуракова Л.П. Латинсько-український та українсько-латинський словник. К. Чумацький Шлях, 2009. 617 с.
6. Шинкарук В.Д., Амеліна С.М. Роль латинської мови у підготовці майбутніх філологів. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія «Філологічні науки»* / Редкол.: С. М. Ніколаєнко, (відп. ред) та ін. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 292.
7. De Troyer V. The Role of Latin in Scientific Discourse: Relevance and Adaptation. *European Review*. 2019. Vol. 27, No. 1, pp. 75–88.
8. Kowalczyk A. The Role of Latin in Polish Medical Education. *Studia Medyczne*. 2020. Vol. 36, No. 1, pp. 45–56.
9. Müller K. Teaching Latin in European Medical Schools: Tradition versus Innovation. *Zeitschrift für Medizinidaktik*. 2021. Vol. 38, No. 2, pp. 205–215.
10. Nazarova O. Sh. Features of teaching Latin language and medical terminology in medical universities. *American Journal of Language, Literacy and Learning in STEM Education*, 2023. 1(10).
11. Pirota L. Latin and Greek in the Modern Medical Curriculum: A European Perspective. *Medical Humanities*. 2020. Vol. 46, No. 1, pp. 43–51.
12. Shirinkulova, S. M. Actual tasks in teaching Latin in a medical university. *Global Scientific Review*, 2022. 10. <https://scientificreview.com/index.php/gsr/article/download/120/103/136>
13. Smith J., Roberts M. Medical Terminology without Latin: Changing Trends in Anglo-Saxon Countries. *Journal of Medical Education*. 2017. Vol. 51, No. 3, pp. 132–140.

REFERENCES

1. Balalaieva O. (2017) Elektronnyi kontent dlia vyvchennia latyny: yevropeyskyi dosvid. [Electronic content for studying Latin: European experience]. Yevropeyski studii v Ukraini: zbitnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (m. Kyiv, 2 chervnia 2017 r.). Kyiv: Ukrainska Asotsiatsiia Vykladachiv i Doslidnykiv Yevropeiskoi Intehratsii; Teren. 26–30. [in Ukrainian].
2. Hromko T.V. (2024) Latyna yak instrument dlia rozvytku linhvistychnoho myslennia: suchasna metodyka vykladannia. [Latin as a tool for developing linguistic thinking: modern teaching methodology]. Naukovyi visnyk DDPU imeni I. Franka. Serii: Filolohichni nauky (movoznavstvo). 22. 15–23. [in Ukrainian].
3. Kliuchnyk R.M., Ratomska L.V. (2022) Osoblyvosti vykladannia latynskoi movy maibutnim filoloham. [Peculiarities of teaching Latin to future philologists]. Visnyk Universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriiia "Pedahohika i psykholohiia". Pedahohichni nauky. 1(23). 158–164. [in Ukrainian].
4. Churakova L.P. (2009) Latynsko-ukrainskyi ta ukrainsko-latynskyi slovnyk. [Latin-Ukrainian and Ukrainian-Latin dictionary]. Kyiv: Chumatskyi Shliakh. 617 p. [in Ukrainian].
5. Tarnopolskyi O.B., Kabanova M.R., Bredbiier P.V. (2018) Naskilky metodyka vykladannia inozemnykh mov ye zaleznoyu vid zahalnoi pedahohiky? [How dependent is foreign language teaching methodology on general pedagogy?]. Visnyk Universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriiia "Pedahohika i psykholohiia". Pedahohichni nauky. 2(16). 279–286. [in Ukrainian].
6. Shynkaruk V.D., Amelina S.M. (2018) Rol latynskoi movy u pidhotovtsi maibutnikh filolohiv. [The role of the Latin language in the training of future philologists]. Naukovyi visnyk Natsionalnoho universytetu bioresursiv i pryrodokorystuvannia Ukrainy. Seriiia "Filolohichni nauky". Kyiv: Milenium. 292. [in Ukrainian].
7. De Troyer V. (2019) The Role of Latin in Scientific Discourse: Relevance and Adaptation. *European Review*. Vol. 27, No. 1. 75–88.

8. Kowalczyk A. (2020) The Role of Latin in Polish Medical Education. *Studia Medyczne*. Vol. 36, No. 1. 45–56.
9. Müller K. (2021) Teaching Latin in European Medical Schools: Tradition versus Innovation. *Zeitschrift für Medizindidaktik*. Vol. 38, No. 2. 205–215.
10. Nazarova O.Sh. (2023) Features of teaching Latin language and medical terminology in medical universities. *American Journal of Language, Literacy and Learning in STEM Education*. 1(10).
11. Pirotta L. (2020) Latin and Greek in the Modern Medical Curriculum: A European Perspective. *Medical Humanities*. Vol. 46, No. 1. 43–51.
12. Shirinkulova S.M. (2022) Actual tasks in teaching Latin in a medical university. *Global Scientific Review*. 10.
13. Smith J., Roberts M. (2017) Medical Terminology without Latin: Changing Trends in Anglo-Saxon Countries. *Journal of Medical Education*. Vol. 51, No. 3. 132–140.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 821.161.2.09:398]:373.5.016

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-54>

Катерина КОРНІЛОВА,

orcid.org/0000-0002-1734-9407

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

(Дніпро, Україна) *katrin.k007@gmail.com*

Юлія РЕЗНІЧЕНКО,

orcid.org/0000-0003-0437-2242

доктор філософії зі спеціальності 035 Філологія,

доцентка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

(Дніпро, Україна) *reznichenkojulja@gmail.com*

КОНЦЕПТ МІФУ В ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОГО ДИСКУРСУ ТА МЕТОДИКА ЙОГО ОПРАЦЮВАННЯ У ШКІЛЬНОМУ КУРСІ УСНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядається проблема опрацювання міфу у шкільному курсі усної народної творчості. Здійснюється аналіз концепту міфу в системі літературної творчості. На прикладі окремих художніх творів висвітлюється міфотворчість як система авторського світобачення. Описуються інструменти подання проблеми міфу в системі літературознавчої методики. Автором аналізується багатовекторність наукового погляду на міф на рівні літературознавчих та філософських учень. Погоджуємося з автором, що міф є одним із способів осмислення та інтерпретації навколишнього світу. Саме через міф осмислюється «світ» і «людина». За допомогою цих понять люди усвідомлювали своє призначення у світі та формували життєві установки на ранніх етапах людського розвитку. На прикладі окремих міфологічних образів із повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського продемонстровано продуктивність використання інтерактивних методів під час вивчення міфу на уроках усної народної творчості. Якість подання інформації представлена через ключові елементи програмного забезпечення, яким варто користуватися під час проведення уроків української мови та літератури. Серед запропонованих «Microsoft Office», програма для створення та показу комп'ютерних презентацій «Microsoft Powerpoint», осередки віртуальної реальності «Google Docs», інтернет-додатки тощо. Безумовно, літературно-критичне осмислення міфу на уроках літератури повинно бути осмислене через використання прогресивних технологій для аналізу художніх та фольклорних творів, з метою активізації пізнавальної діяльності учнів та розширення сфери їх гуманітарних інтересів. Оскільки просто читання творів для багатьох нецікаве, тому розвиток пізнавальної діяльності та активне використання сучасних методик є актуальним та важливим на уроках усної народної творчості.

Ключові слова: фольклор, міфологічні образи, символ, міфологізм, архетип, міфопоетика, інформаційна компетентність.

Kateryna KORNILOVA,

orcid.org/0000-0002-1734-9407

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature

Oles Gonchar Dnipro National University

(Dnipro, Ukraine) katrin.k007@gmail.com

Yuliia REZNICHENKO,

orcid.org/0000-0003-0437-2242

PhD in Philology,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature

Oles Gonchar Dnipro National University

(Dnipro, Ukraine) reznichenkojulja@gmail.com

THE CONCEPT OF MYTH IN THE HISTORY OF LITERARY AND CRITICAL DISCOURSE AND THE METHOD OF ITS DEVELOPMENT IN THE SCHOOL COURSE OF ORAL FOLK ART

The article examines the problem of studying myth in the school course of oral folk art. The analysis of the concept of myth in the system of literary creativity is carried out. On the example of individual works of art, myth-making as a system of the author's worldview is highlighted. The tools for presenting the problem of myth in the system of literary methodology are described. The author analyzes the multi-vector nature of the scientific view of myth at the level of literary and philosophical studies. We agree with the author that myth is one of the ways of understanding and interpreting the surrounding world.

It is through myth that «world» and «human» are understood. With the help of these concepts, people were aware of their purpose in the world and formed life attitudes in the early stages of human development. Using the example of individual mythological images from the story «Shadows of Forgotten Ancestors», the productivity of using interactive methods during the study of myth in oral folk art lessons is shown. The quality of information presentation is presented through the key elements of the software, which should be used for conducting Ukrainian language and literature lessons. Among the proposed by «Microsoft Office», a program for creating and displaying computer presentations «Microsoft Powerpoint», virtual reality cells «Google Docs», Internet applications, etc. Undoubtedly, the literary and critical understanding of the myth in literature lessons should be understood through the use of progressive technologies for the analysis of artistic and folklore works, with the aim of activating the cognitive activity of students and expanding the sphere of their humanitarian interests. Since simply reading works is not interesting for many, the development of cognitive activity and the active use of modern methods are relevant and important in oral folk art lessons.

Key words: *folklore, mythological images, symbol, mythologism, archetype, mythopoetics, information competence.*

Постановка проблеми. У літературно-критичному дискурсі важливим фактором фольклорного осмислення минулого завжди був міф. Зокрема образи та символи в усній народній творчості та прозі XIX століття стали основою національного світосприйняття етнічних звичаїв та традицій. Багато авторів зуміли висвітлити всю повноту древньої дорелігійної приналежності українців.

Через міф письменники прагнули бути ближче до народу, зрозуміти його сутність, його світобачення. Саме тому вони вдавалися до українського міфологічного фольклору. Широке використання особливостей міфологічного мислення та міфологічної символіки в повісті, дала можливість описати довічні моделі особистої та суспільної поведінки, суттєвих законів соціального та природного космосу.

У фольклорних творах можна побачити спорідненість описаних життєвих ситуацій з уже відомими міфологічними сюжетами, створювати

в них свою фантастичну художню реальність, віртуальний художній світ, населений персонажами, створеними уявою.

Актуальність дослідження полягає в тому, що багато літераторів та мовознавців звертаються саме до фольклорних джерел, пов'язуючи це з тим, що сучасна наука торкається різних питань в галузі культури, релігієзнавства, філософії, психології, етносу. Саме вивчення фольклорного міфу дає змогу простежити подібні явища та побачити їх вплив на літературу.

Аналіз досліджень. Ідею міфологізму в його термінологічному сенсі сформулювала німецька романтична естетика, серед представників якої брати Шлегелі, брати Грімм, Ф. Крейцер, Ф.Шеллінг. Також варто згадати М. Костомарова, як представника міфологічної школи. На межі XIX – XX століть міфологічні ідеї літературознавців і фольклористів значно підсилюються низкою новаторських філософських концепцій міфу, що знайшли своє

завершення в підсумкових роботах Е. Кассієра, Е. Гуссерля, Р. Інгардена. У вивченні внутрішніх структурних компонентів сюжету помітне місце займає «Морфологія казки» В. Пропа, що започаткувала наукову традицію структурно-типологічного опису повістувальних форм. Усе це створює основу для літературного дискурсу як частини теоретичного осмислення поняття «міфу» на уроках усної народної творчості.

Мета статті – дослідити проблему міфу на рівні літературного дискурсу та методологічної системи на уроках фольклору.

Виклад основного матеріалу. Світосприйняття українського народу, протягом віків було тісно пов'язано з міфом, який відтворював його національний код. Саме продукт уяви, який є результатом діяльності особливої структури свідомості, сприймається людством за реальність і включається до усвідомлення зв'язків людини зі світом.

На думку дослідника В.Ф. Давидюка, міфологія – це архаїчна й водночас дуже живуча форма творчої фантазії. Вона виступає домінантою духовної культури в первісних і стародавніх суспільствах. Наприклад, у первісній культурі міфологія об'єднувала диференційований синкретичний елемент несвідомо-поетичної творчості, первісної релігії і початкових форм уявлень про навколишній світ. За своєю сутністю міф, принаймні первісний, є символічним описом моделі світу, за допомогою розповіді про походження різних елементів сучасного світоустрою (Давидюк, 2005:73).

Міфологія не створює узагальнення на основі логічної ієрархії від конкретного до абстрактного і від причин до наслідків, а оперує конкретним і персональним, так що замість ієрархії причин і наслідків вона має семантично-ціннісне значення ієрархії міфологічних істот; міфологічні ж класифікації будуються не на основі протиставлення внутрішніх принципів, а на вторинних чуттєвих якостях.

Наукова думка XIX століття інтерпретує міф і міфотворчість у філософсько-естетичному трактуванні міфологічного концепту як капітальної основи художнього мислення і словесної творчості. Зокрема міфологізм, як доводив Ф. Шеллінг, зумовлює розмаїття творчих словесних форм, що завжди «повертаються» до своїх першоджерел, містять елементи, частини міфологічної системи. Особливості висловлення цієї своєрідної міфологізованої пам'яті (те, що ми зазвичай розуміємо під поняттям міфопоетичного) і були предметом ретельних та досить змістовних розвідок міфологічної, компаративної, а згодом психологічної наукових шкіл (Шеллінг, 2003:380).

Глибоко аналізувалася система міфу українськими дослідниками М. Костомаровим та О. Потебнею. Вони наголошували, що міф – є формою поетичного мислення, що проступає на рівнях мови і жанру, мотиву і сюжету, поетичного слова-образу, метафори. Крім того, процеси творчої міфологізації почали описуватися в категоріях філософії, феноменології, лінгвістики, психолінгвістики.

Надзвичайно цікавими й впливовими виявилися концептуальні філософські розробки О. Потебні. У своїх дослідженнях науковець показав момент творчої кореляції міфу й художнього сюжету, коли збіг міфологічного й поетичного (принцип міфологічної поетики). Дослідник поставив перед собою завдання відокремити міф від казки, вигадки, науки, релігії, поезії, історії та інших форм мислення і культури. Проводячи ці розмежування, він наводить багато цікавих і корисних спостережень, суть яких така: міф не є вигадкою або фікцією, міф – це реальність, яка життєво відчувається і твориться; міф не є наукова, зокрема примітивно-наукова побудова, це живе суб'єкт-об'єктне взаємодія, що містить у собі власну, позанаукову, чисто міфічну істинність, достовірність, принципову закономірність і структуру; міф не є метафоричною побудовою, це реальна, речовинна й чуттєво створена дійсність, що є у той же час відчужена від звичного ходу явищ і, отже, містить у собі різний ступінь ієрархічності, різний ступінь відчуженості; міф не є алегорія, це символ, і, вже будучи символом, може містити в собі схематичні, алегоричні й життєво-символічні прошарки; міф не є просто поетичний твір, це ізольовані й абстрактно виділені речі в інтуїтивно-інстинктивну і примітивно-біологічну сферу, що взаємовідносяться з людським суб'єктом, де вони об'єднуються в одну нерозривну, органічно зрошену єдність (Костюк, 2013:263).

О. Потебня також стверджує, що міф не є добутком або предметом чистої думки. В основі міфу лежить афективне коріння, оскільки він завжди є вираженням тих або інших життєвих і насущних потреб і прагнень. Дослідник виступає проти точки зору, що міф є науковою і, зокрема примітивно-науковою побудовою, оскільки наукове ставлення до міфу як одного з видів абстрактного ставлення передбачає ізольовану інтелектуальну функцію.

Поняття архетипу в міфологію ввів К. Г. Юнг, який визначав його як міфотворюючий структурний компонент, що ніколи не є оформленим міфом, а лише міфологічним елементом. Архе-

типи, з огляду на їх типову природу, можна назвати «мотивами», «первообразами», «типами». Вони притаманні свідомості кожної людини, тому що відображають те священне, сакральне, яке набуло людством за всю історію існування. Для К. Юнга архетипи є явищами трансцендентними, що знаходяться поза сферою раціонального пізнання. «Трансцендентні стосовно пізнання реальності..., що викликають до життя комплекси уявлень, що виступають у вигляді міфологічних мотивів» (Бачитін, 2002:62).

У вивченні внутрішніх структурних компонентів сюжету помітне місце займає «Морфологія казки» В. Проппа, що започаткувала наукову традицію структурно-типологічного опису повістувальних форм. За В. Проппом, міф є першою формою раціонального осягнення світу, його образно-символічного відтворення та пояснення, що виявляє себе в певних приписах до дій. Первісний міф упорядковує хаос, унормовує світ, допомагає людині осягнути його як організоване ціле, відтворювати його у доступних схемах. Міфологічна схема розуміння світу перетворювалася на магічну дію як засіб підкорення незбагненого. Міф був способом зняття соціокультурних, психологічних суперечностей. Зародившись на стадії панування архаїчної свідомості, міф не відійшов на задній план: антропоморфне бачення дійсності постійно відтворюється в культурі, апелює до масової свідомості, особливо в періоди соціокультурних криз (Гатальська, 2010:218).

Натомість міфосвідомості притаманні первинна цілісність світу, відсутність суб'єкт-об'єктної опозиції (первісна людина не виокремлювала себе з навколишнього середовища). Первісне мислення було нерозчленованим, невідділеним від емоційної, афективно-моторної сфери. Унаслідок цього навколишнє середовище сприймалося як олюднене, відбувалося широке «метафоричне» зіставлення природних і соціальних (культурних) об'єктів. Людина переносила на природу власні якості, приписувала їй людські почуття, стани, структуру та способи дії.

Характерною ознакою міфосвідомості можна вважати також символізм. Первісне мислення ще не розділяло суб'єкт і об'єкт, предмет і знак, істоту та її ім'я, одиничне та множинне. Намагаючись адаптувати світ до себе, зробити його потенційно зрозумілим, міфосвідомість «працює» із зовнішніми, вторинними якостями предметів. Завдяки цьому конкретні предмети ставали символами інших, допомагаючи через зрозуміле, знайоме збагнути нове, незрозуміле. Символічна уява продукує образи, що сприймаються як частина дійсності, реально існуюча дійсність.

Основою літературного міфу, за твердженням С. Кримського, є міфопоетика твору. Дослідник виділяє кілька принципових позицій, з яких вивчалось й вивчається явище міфопоетичного: міфотворчість постає найдавнішою творчою формою і, так би мовити, символічною «мовою», у термінах якої людина моделювала й інтерпретувала світ. Логіка пізнання диктувала логіку творчих форм, еквіваленти архаїчного мислення запам'ятовувалися й відтворювалися на всіх без винятку етапах культурної історії людства; міфотворчість – характерна риса архаїчних епох, проте як «фрагмент», «прамова» вона присутня на різних стадіях культури, особливо у фольклорі й літературі, пов'язаних тісними генетичними зв'язками. Власне кажучи, міф організує, відкриває і замикає логіку системних зв'язків усередині парадигми «міф – фольклор – література», «міф – ім'я – культура»; міфопоетика як художня форма втілення міфологічного мислення виявляє ці генетичні зв'язки й загальні риси на повістувальному рівні, породжуючи специфіку міфологічного «метафоризму», «образності», «символізму» тощо; міфопоетика виступає засобом семантичної трансформації одного типу мистецтва в інший; введення міфу в пізніші культурні сфери призводить до внутрішньої перебудови всієї творчої системи; міфопоетика заснована на факторі «згущення» матеріалу й дозволяє автору стисло зафіксувати весь обсяг культурного змісту, збільшити повістувальний хронотоп твору; міфопоетика є системою переорганізації міфу за законами поетичної творчості. Зі структурно-семіотичного погляду – це семіотична система, що трансформує знак у тематичний компонент художнього тексту; міфопоетика може розглядатися як засіб творчого моделювання міфологічної манери, стилю, методу, як результат творчої гри художника з міфологічним матеріалом, свідомого художнього експериментаторства (Кримський, 2013:78).

Таку цікаву й важливу систему міфопоетичної творчості варто інтегрувати в систему сучасних технологій. Зокрема «Microsoft Office» буде доцільним для створення, перегляду та редагування текстових документів. На уроках літератури вчителі можуть використовувати «Word» для створення роздаткового дидактичного матеріалу про міф, текстів для читання, аудіювання.

Доцільно також застосовувати – «Microsoft Powerpoint». Презентації можна використовувати на всіх етапах уроку з української мови та літератури, ілюструвати матеріали з високою якістю картинки, яка не буде залежати від якості друку, а також від інших авторів. Важливою також є

програма «Microsoft Excel», що призначена для роботи з електронними таблицями і яку можна використовувати для побудови графіків, діаграм на основі таблиць, а також для створення кросвордів. За допомогою цієї програми можна будувати графіки та діаграми з вивчення тем, де є кількісні показники, наприклад порівняльний аналіз даних, або вести рейтинг учнів класу, перевіряти засвоєний матеріал. Також програму можна застосувати й для аналітичної роботи над повістю «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Так, наприклад, розглянути протиставлення буденного і святкового (духовного) буття: якщо в будень герой здає тамувати в собі потяг до духовності в тих формах, які саме йому притаманні (творчість, любов до Марічки), то свято випускає назовні ці почуття, воно є для героя приводом відчувати себе ланкою між вчорашнім (невпорядкованим) і завтрашнім (досконалим) світом. А функціонування часопросторового симбіозу найвиразніше висвітлює космогонічна модель та календарний міф: Різдво – Маланки – Теплий Юрій – Івана Купала. Також доцільним є розгляд моделі абсолютного минулого, що не вимагає пояснень, ідентичного самому собі, своєрідного надчасся. У повісті М. Коцюбинського вона представлена етіологічною розповіддю про Бога й Аридія; на Різдво атмосфера *sacrum*, розгортаючись з людської оселі назовні, збирає-об'єднує всесвіт; епізод свята Маланки, коли бог приходив до маржини у загороду. Таким чином простір заряджається й підпорядковується часовій сакральності, що переконливо унаочнює антропоморфна модель («сивий бог йшов босоніж по пухкому снігу і тихо одхилив двері кошари»), «вічний шум Черемошу»; віковічна тиша лісу; «В безконечних просторах загинув час, і не знати, чи день стоїть, чи минає...» (Кіановська, 1997:115).

Щоб міфологічність та міфологічний дискурс були цікавими для учнів, доцільно їх аналізувати за допомогою електронних підручників та літературних ресурсів (літературні сайти, електронні книги; віртуальні екскурсії та мандрівки), часто застосовуються інтерактивні карти або віртуальні мандрівки; можна впроваджувати відеоролики або мультимедійні презентації, документальні зйомки

або анімаційні версії творів, що може допомогти учням краще усвідомити сюжети та ідеї творів. Крім того, можна звернутись до використання форумів або інших платформ для обговорення літературних творів, що дозволить учням обмінюватися думками та своїми баченнями. Варто запропонувати й створення відеооглядів, аудіопідкастів, анімацій або власних літературних творів; використання ігор та головоломок на основі літературних творів; застосування онлайн-тестів, інтерактивних завдань та вправ допомагає учням закріпити знання про літературні твори та їх елементи. Щодо впровадження інструментів для спільної роботи, то можна використати «Google Docs» або осередки віртуальної реальності, що може допомогти учням колективно аналізувати та обговорювати літературні тексти.

Застосування усіх програм повинно будуватися на основі: ціннісно-мотиваційного компонента, що включає мотиви, мету, потреби в професійному навчанні, удосконаленні, самовихованні, саморозвитку; когнітивного компонента, в основі якого вільне володіння вчителем навичками опрацювання інформації та роботи з інформаційними об'єктами, які відповідно впливають на навички вдосконалення професійних знань й умінь, знання міжпредметних зв'язків тощо; діяльнісного компонента, де вчитель використовує комп'ютер у професійній діяльності як засіб пізнання і розвитку інформаційної компетентності, самовдосконалення і творчості, а також виховання подібних якостей в учнів; рефлексивного компонента, який визначається відношенням вчителя до себе і до світу, до своєї практичної діяльності та її здійснення.

Висновки. Загалом структуру міфу в літературній творчості можна розглядати, як авторське відображення архетипного несвідомого, фантастичного висвітлення суспільством світоустрою, їхніх звичаїв та традицій. Водночас різноманітність електронних ресурсів дає можливість якісно висвітлювати проблему міфу на уроках народної творчості. Основою тут стає педагогічна компетентність та науково-творчий підхід до викладацького процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бичатін С. Символи та міфи. Культурологічна концепція К. Юнга. *Людина і світ*. 2002. № 1. С. 60–65.
2. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник. Київ : Либідь. 2010. 328 с.
3. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 310 с.
4. Костюк О. В., Власенко Ф. П. Концепція міфотворчості О. О. Потебні. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2013. Вип. 52. С. 260–267.
5. Кримський С. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. № 7–8. 2013. С. 74–87.
6. Кіановська М. Засоби міфологізації персонажів у повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Альманах «Молода нація»*. 1997. Вип. 5. С. 113–119.

7. Леві-Стросс К. Структурна антропологія / пер. з франц. З. Борисюк. Київ : Основи, 1997. 387 с.
8. Мірошніченко В. О. Використання сучасних інформаційних технологій: формування мультимедійної компетентності. Навч. посіб. / за ред. Баханова К. О. Київ : «Центр учбової літератури», 2015. 296 с.
9. Таланчук О. 100 найвідоміших образів української міфології / за ред. О. Таланчук. Київ : «Автограф», Книжковий дім «Орфей», 2007. 460 с.
10. Шеллінг Ф. Вступ до міфології. *Мислителі німецького Романтизму* / пер. К. Фешовець. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 374-384.

REFERENCES

1. Bychatin S. (2002) Symvoly ta mify. Kulturolohichna kontseptsiiia K. Yunha. [Symbols and myths. Cultural concept of C. Jung] *Liudyna i svit*. 1. 60–65. [in Ukrainian]
2. Hataiska S. M. (2010) Filosofiia kultury. [Philosophy of culture] Kyiv: Lybid. 328. [in Ukrainian]
3. Davydiuk V. F. (2005) Pervisna mifolohiia ukrainskoho folkloru. [Primitive mythology of Ukrainian folklore] Lutsk: Volynska oblasna drukarnia. 310. [in Ukrainian]
4. Kostiuk O. V., Vlasenko F. P. (2013) Kontseptsiiia mifotvorchosti O. O. Potebni. [The concept of myth-making of O. Potebnia] *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*. 52. 260–267. [in Ukrainian]
5. Krymskyi S. (2013) Arkhetypy ukrainskoi kultury. [Archetypes of Ukrainian culture] *Visnyk NAN Ukrainy*. 7–8. 74–87. [in Ukrainian]
6. Kiianovska M. (1997) Zasoby mifolohizatsii personazhiv u povisti M. Kotsiubynskoho “Tini zabutykh predkiv”. [Means of mythologization of characters in M. Kotsiubynskyi’s story “Shadows of Forgotten Ancestors”] *Almanakh “Moloda natsiia”*. 5. 113–119. [in Ukrainian]
7. Levi-Strauss C. (1997) Strukturna antropologiiia. [Structural anthropology] Kyiv: Osnovy. 387. [in Ukrainian]
8. Miroshnychenko V. O. (2015) Vykorystannia suchasnykh informatsiinykh tekhnolohii: formuvannia multymediinoi kompetentnosti. [Use of modern information technologies: formation of multimedia competence] Kyiv: Tsentri uchbovoi literatury. 296. [in Ukrainian]
9. Talanchuk O. (2007) 100 naividomishykh obraziv ukrainskoi mifolohii. [100 most famous images of Ukrainian mythology] Kyiv: Avtohrاف; Knyzhkovyi dim “Orfei”. 460. [in Ukrainian]
10. Shelling F. (2003) Vstup do mifolohii. [Introduction to mythology] *Myslyteli nimetskoho romantyzmu*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 374–384. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 03.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

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



УДК 378.015.31:004.775

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-55>

Ганна КРАСИЛЬНИКОВА,

orcid.org/0000-0002-4846-722X

*доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) krasylnukovah@khtnu.edu.ua*

Сергій КРАСИЛЬНИКОВ,

orcid.org/0000-0003-0221-0813

*кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) krasylnukovs@khtnu.edu.ua*

Іван ГЕРНІЧЕНКО,

orcid.org/0000-0003-0403-2862

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) hernichenko@khtnu.edu.ua*

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У БАКАЛАВРІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

В статті висвітлені результати теоретичного аналізу та практичний досвід розвитку критичного мислення у здобувачів освіти за бази використання ІКТ. З'ясовано, що великі обсяги неструктурованої інформації, недостовірність частини інформації на тлі швидкого розвитку інтернету, онлайн-ресурсів та цифровізації усіх сфер життя, призводять до інформаційного перевантаження людини, зниження її здатності до критичного аналізу, що є основою критичного мислення. Проаналізовані статистичні данні аналітичної доповіді «Навички для України 2030: погляд бізнесу» щодо критичного мислення випускників закладів вищої освіти, які засвідчили незадовільний рівень розвитку цієї ключової навички сьогодні та за прогнозами представників бізнесу – у 2030 році. Відтак, зроблено висновок, що розвиток критичного мислення здобувачів освіти наразі є стратегічною необхідністю. На основі аналізу теоретичних досліджень зарубіжних та вітчизняних вчених, педагогічної практики підготовки бакалаврів професійної освіти за спеціалізацією «Транспорт» обґрунтована доцільність інтеграції технології розвитку критичного мислення в усі освітні компоненти освітньо-професійної програми. Виокремлені три етапи розвитку критичного мислення майбутніх педагогів професійного навчання: пропедевтичний, базовий та систематизувальний. Доведена ефективність поєднання сучасних ІКТ, інтерактивних технологій (робота в групах, дискусії, кейс-стаді, гейміфікація тощо) з цифровими інструментами – форумами для генерації ідей, платформами для організації онлайн-дискусій, візуалізації альтернативних аргументів та їх обговорення, онлайн-дошками для колективних роздумів, ШІ-інструментарієм для швидкого огляду великого обсягу інформації та її верифікації тощо. Основною перевагою такої інтеграції є збільшення ефективності та гнучкості освітнього процесу за рахунок делегування виконання рутинних робіт цифровим засобам та вивільнення часу здобувача освіти для глибокого критичного аналізу, рефлексії та творчого синтезу, що відповідає принципам технології критичного мислення.

Ключові слова: *бакалаври професійної освіти, критичне мислення, інформаційно-комунікаційні технології, ІКТ-орієнтована методика розвитку критичного мислення.*

Hanna KRASYLNYKOVA,

orcid.org/0000-0002-4846-722X

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor;

Professor at the Department of Technological and Vocational Education and Decorative Arts

Khmelnytskyi National University

(Khmelnytskyi, Ukraine) krasylnykovah@khnmu.edu.ua

Sergii KRASYLNYKOV,

orcid.org/0000-0003-0221-0813

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Technological and Vocational Education and Decorative Arts

Khmelnytskyi National University

(Khmelnytskyi, Ukraine) krasylnykovs@khnmu.edu.ua

Ivan HERNICHENKO,

orcid.org/0000-0003-0403-2862

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Technological and Vocational Education and Decorative Arts

Khmelnytskyi National University

(Khmelnytskyi, Ukraine) hernichenko@khnmu.edu.ua

INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR DEVELOPING CRITICAL THINKING IN BACHELORS OF VOCATIONAL EDUCATION

The article highlights the results of theoretical analysis and practical experience in developing critical thinking in students based on the use of information and communication technologies. It has been established that large volumes of unstructured information, the unreliability of some information against the background of the rapid development of the Internet, online resources, and the digitization of all spheres of life, lead to information overload and a decrease in a person's ability to critically analyze, which is the basis of critical thinking. The statistical data from the analytical report "Skills for Ukraine 2030: A Business Perspective" on critical thinking among higher education graduates were analyzed, revealing an unsatisfactory level of development of this key skill today and, according to business representatives' forecasts, in 2030. Therefore, it has been concluded that the development of critical thinking among students is currently a strategic necessity. Based on the analysis of theoretical research by foreign and domestic scientists, pedagogical practice in learning bachelors of vocational education in the "Transport" major the feasibility of integrating critical thinking development technology into all subjects of study of curriculum is justified. Three stages of critical thinking development of future teachers of vocational training have been identified: propaedeutic, basic, and systematic. The effectiveness of combining modern information and communication technologies, interactive technologies (group work, discussions, case studies, gamification, etc.) with digital tools – forums for generating ideas, platforms for organizing online discussions, visualizing alternative arguments and discussing them, online boards for collective reflection, AI tools for quickly reviewing and verifying large amounts of information, etc. has been proven. The main advantage of such integration is an increase in the efficiency and flexibility of the learning process by delegating routine tasks to digital tools and freeing up time for students to engage in deep critical analysis, reflection, and creative synthesis, which is in line with the principles of critical thinking technology.

Key words: *Bachelor of Vocational Education, critical thinking, information and communication technologies, ICT-oriented methodology for developing critical thinking.*

Постановка проблеми. Підготовка педагогів професійного навчання є надзвичайно важливим завданням в умовах повномасштабної війни та післявоєнної відбудови України, оскільки обумовлює забезпечення країни робітничими ресурсами у сферах будівництва, енергетики, транспорту тощо, та створює умови для модернізації виробництва, впровадження інноваційних технологій та підвищення конкурентоспроможності національної економіки. У сучасних реаліях саме педагоги професійного навчання виступають ключовою

ланкою між потребами ринку праці та можливостями системи професійної освіти. Вони не лише формують професійні компетентності майбутніх робітників, а й виховують у них гнучкість мислення, здатність до швидкої адаптації та готовність працювати в умовах постійних змін.

Саме тому якісна підготовка педагогів професійного навчання визначає наскільки ефективно система професійної освіти зможе забезпечити країну робітничими ресурсами. Відтак, якісна підготовка та постійний розвиток педагогічних

кадрів для професійної освіти – це стратегічне завдання, яке є фундаментом для розвитку економіки країни, що впливає не лише на якість підготовки робітників, а й на загальну стійкість та відновлення України (Стратегічний план 2027).

Водночас, сучасна освіта стикається з новими викликами, спричиненими швидким розвитком цифрових технологій, інтернету та онлайн-ресурсів, що створює феномен «інформаційного перевантаження» здобувачів освіти. Це явище характеризується перевищенням можливостей людини обробляти дані, що викликає когнітивну втому та знижує академічну продуктивність. Дослідник І. Бушріка (I. Bouchrika) вказує на критичні проблеми, пов'язані з інформаційним перевантаженням у навчанні (Bouchrika, 2024): зменшення тривалості концентрації уваги, формування «фрагментарного мислення»; втома від прийняття рішень щодо вибору з великої кількості оптимального матеріалу; постійний стрес і тривожність у гонитві за новою актуальною інформацією.

Крім цього, молодь стикається з величезними масивами даних, серед яких багато маніпулятивних або недостовірних. Критичне мислення (КМ) допомагає відрізнити факти від неправдивої інформації та формувати власну аргументовану позицію. На думку Дж. Хабер (J. Haber), «з огляду на схильність людей вірити фейковим новинам, робити хибні висновки та приймати рішення на основі емоцій, а не розуму, можна сказати, що критичне мислення є ключовою навичкою XXI століття, основою успіху в навчанні та роботі» (Haber, 2020). Відтак, розвиток критичного мислення здобувачів освіти сьогодні є не просто педагогічною тенденцією, а стратегічною необхідністю.

Великі обсяги неструктурованої інформації призводять до зниження здатності людини до її критичного аналізу, що є основою критичного мислення, яке, згідно з результатами Давоського економічного форуму, є однією з ТОП-10 компетенцій майбутнього (The Future, 2020).

В аналітичній доповіді «Навички для України 2030: погляд бізнесу» представники бізнесу відзначають, що критичне мислення є однією серед інших ключових навичок (управління проєктами, рішення комплексних проблем, стратегічне мислення, управління змінами, управління людьми, емоційний інтелект), якою випускники закладів вищої освіти (ЗВО) сьогодні володіють погано. І якщо до 2030 року прогнозується позитивна динаміка розвитку переважної частини інноваційних навичок випускників (адаптивність / гнучкість, аналітичне мислення, ІТ-грамотність, креативність), то стосовно критичного мислення –

очікується негативна тенденція (рис. 1) (Навички, 2016).

Отже, виховання критичного мислення у складі «серцевинних вмінь» успішних працівників дійсно відповідає викликам XXI століття (Тягло, 2017).

Аналіз досліджень. Інтерес науковців до проблеми розвитку критичного мислення у здобувачів освіти обумовлений відповіддю на сучасні виклики життя та зрослими вимогами ринку праці. Фундаментальний внесок у розробку теоретико-методологічних засад розвитку критичного мислення особистості зробили такі зарубіжні вчені: сучасні стратегії та підходи до формування критичного мислення – М. Ліпман (M. Lipman), Р. Пол (R. Paul), Р. Енніс (R. Ennis), Д. Галперн (D. Halpe); методологія аналізу аргументації – Н. Браун (N. Brown), М. Кілі (M. Keeley); інноваційні освітні стратегії розвитку критичного мислення на базі використання ІКТ – Дж. Хабер (J. Haber), К. Адамсон (K. Adamson), а також А. Бінкер (A. J. A. Binker), Д. Мартін (D. Martin), Лі Бао (L. Bao) та інші.

В українському науковому просторі проблема розвитку критичного мислення представлена теоретичними розвідками В. Ільїна, В. Кременя, О. Пометун, І. Сушенка, О. Тягла, С. Терна та ін.; дослідженнями психологічних засад розвитку мислення – С. Максименка, Л. Києнко-Романюк, Л. Терлецької тощо; розробкою методичного інструментарію впровадження критичного мислення у практику середньої та вищої школи – О. Антонова, Н. Вукіної, Н. Дементієвської, І. Наумук, О. Наумука, О. Марченко, Л. Ткаченко тощо. Важливим у контексті нашого дослідження є досвід Т. Олійник щодо інтеграції інформаційних технологій у процес розвитку критичного мислення, а також праці Н. Чернеги та І. Леонтієвої, спрямовані на адаптацію методик розвитку КМ до специфіки вищої професійної освіти.

Узагальнюючи напрацювання зарубіжних та вітчизняних науковців, варто констатувати, що попри ґрунтовну розробку теоретичних засад критичного мислення, більшість досліджень проводилася в умовах відносної стабільності інформаційних потоків. В сучасних умовах стрімкого зростання обсягів даних, автоматизації контенту алгоритмами штучного інтелекту (ШІ) та цифровій реальності виникає гостра необхідність інтеграції класичних методик розвитку критичного мислення майбутніх фахівців, у т.ч. педагогів професійного навчання, з сучасними ІКТ.

Мета статті – на основі аналізу теоретичних засад та практичного досвіду підготовки бакалав-

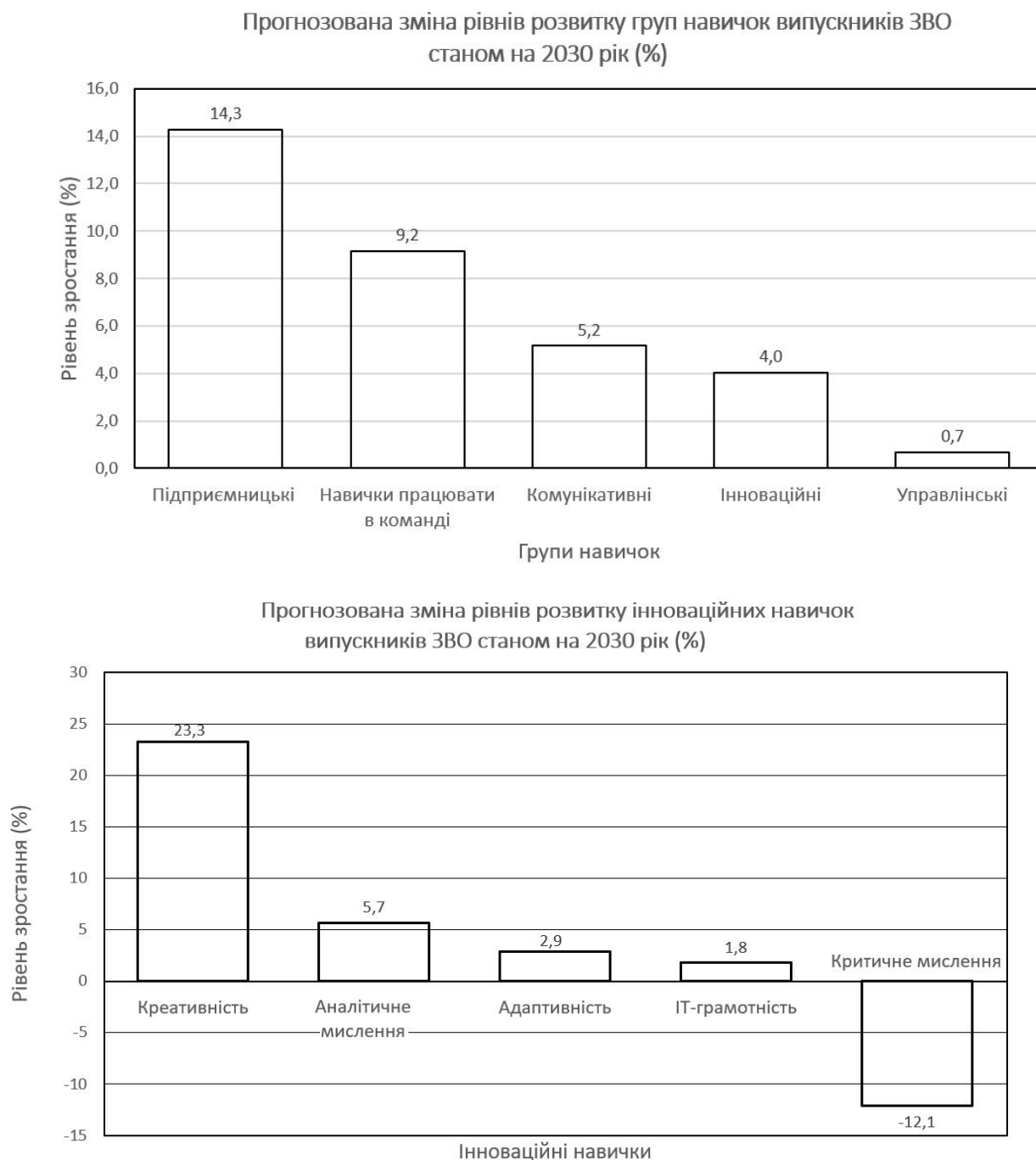


Рис. 1. Прогнозовані зміни рівнів розвитку навичок випусників ЗВО за 5-бальною системою станом на 2030 рік за даними (Навички, 2016)

рів професійної освіти довести доцільність запровадження ІКТ-орієнтованої методики розвитку критичного мислення здобувачів освіти.

Виклад основного матеріалу. Ідея розвитку критичного мислення зародилася у США в XX столітті, і сягає своїм корінням у концепцію рефлексивного мислення американського психолога Дж. Д'юї (Терно, 2011). Американська філософська асоціація у 1990 році визначила критичне мислення як «цілеспрямоване, саморегульоване

судження, яке призводить до інтерпретації, аналізу, оцінки та висновків, а також до пояснення доказових, концептуальних, методологічних, критеріологічних або контекстуальних міркувань, на яких ґрунтується це судження» (Facione, 1990), що й досі вважається класичним. Експерти представили узгоджений перелік когнітивних навичок критичного мислення та мікро-навичок (рис. 2).

Дослідники Р. Пол (R. Paul), А. Бінкер (A. J. A. Binker), Е. Мартін (E. Martin) та К. Едам-

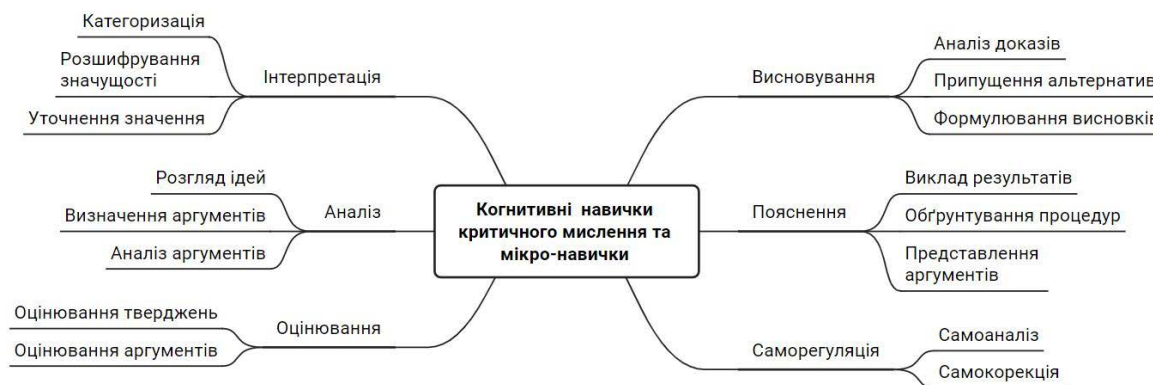


Рис. 2. Когнітивні навички критичного мислення та мікро-навички (Терно, 2011)

сон (К. Adamson) виокремили 35 основних показників критичного мислення та об'єднали їх у групи (Paul, 2017):

- афективні (незалежність мислення, наполегливість у вирішенні інтелектуальних завдань, неупередженість суджень тощо);
- макрокогнітивні (критичне слухання, глибина мислення, оцінювання надійності інформації, міркування в діалозі, вироблення конкретних рішень, якість викладу, встановлення міждисциплінарних зв'язків тощо);
- мікрокогнітивні (зіставлення абстрактних понять й дійсності, аналіз і оцінювання висловлювань, точність і критичність висловлювань, логічність пояснень, висновків, прогнозів, уміння бачити суперечливість міркування, аналіз прямих і непрямих подій / явищ тощо) .

Ми суголосні з думкою В. Кременя, що «освіта, яка здійснюється свідомо, займається тим, що навчає мислити» (Кремень, 2017). Відтак, критичне мислення є дійовим фактором пізнання й освоєння соціально-культурного і природного світу, подолання викликів новітньої цивілізації. На думку багатьох дослідників, критичне мислення є однією з найважливіших якостей особистості, що не компенсується поєднанням інших якостей і є необхідною умовою її ефективного соціального та специфічно професійного функціонування.

Вперше проблема критичного мислення в Україні почала розроблятися харківськими дослідниками О. Тягло та Т. Воропай. Український дослідник С. Терно створив теорію розвитку критичного мислення, у якій структуру критичного мислення представив двома блоками: змістовим та операційним; розробив функціональну модель КМ, що реалізується на комунікативному, особистісному, рефлексивному, предметному та операційному рівнях і передбачає такі етапи розмірковування: породження проблеми, утруднення, переструк-

турування, обґрунтування. Автор виокремив сім чинників породження та забезпечення критичного мислення: цілі навчання (мотивація), засіб навчання (інструкції), зміст навчання (проблемні задачі), метод навчання (ситуація вибору), форма навчання (інтерактивні заняття), метод контролю (написання есе з подальшою рефлексією), стиль навчання (моделювання ситуацій виправлення помилок) (Терно, 2011).

Дослідники І. Наумук, О. Наумук, аналізуючи сучасні стратегії формування критичного мислення, приходять до висновку, що вони вимагають інтеграції активних методів навчання, використання цифрових інструментів і моделювання реальних ситуацій (Наумук, 2024). Цифрова трансформація процесів управління, регулювання та моніторингу в закладах вищої освіти, активне використання цифрових (дистанційних) та інноваційних технологій і новітніх засобів навчання в освітньому процесі відбувається в межах реалізації Стратегії розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки (Стратегія, 2022).

Т. Олійник вважає, що на етапі розбудови інформаційного суспільства освіта має формувати уміння аналізувати, структурувати, систематизувати та перевіряти вірогідність інформації; використовувати інформацію для створення нової. Для вирішення цієї проблеми особлива увага звертається на багатопланове використання ІКТ для розвитку мислення на основі відповідних педагогічних технологій (Олійник, 2004).

В роботі В. Олійник для формування інформаційно-аналітичних умінь, як основи критичного мислення майбутніх інженерів-педагогів, обґрунтовано використання креативних технік та методів розв'язання творчих задач, особливо дискурсивних методів пошуку рішень творчих задач (Олійник, 2013). Педагоги (Наумук, 2024) ефективними методами та техніками формування КМ у здобува-

Таблиця 1

**Характеристика етапів розвитку критичного мислення бакалаврів професійної освіти
за спеціалізацією «Транспорт»**

Мета етапу	Освітні компоненти ОПП (ОПП, 2025)	Перелік ІКТ та цифрових інструментів (мета застосування)
Пропедевтичний етап		
Мотивація до активного навчання, ознайомлення з ІКТ	ОК «Інформаційно- комп'ютерні технології» (1 курс, 4 кредити ЄКТС)	Інтерактивні технології, мультимедіа та цифрові інструменти: Windows, MS Office 365, Canva, PowerPoint, Google Scholar, Open Data, FactCheck, Zoom, MS Teams, Google Workspace, Google Drive, Dropbox, StrikePlagiarism тощо. Мобільні технології Google Maps, інтернет та он-лайн ресурси Prometheus та ін.; ШІ-інструментарій ChatGPT, Grok, Gemini (знайомство з різними видами ІКТ, мотивація до пізнавальної активності, пошук інформації та її перевірка, формування когнітивних навичок)
Базовий етап		
Формування КМ в межах вивчення навчальних дисциплін	ОК педагогічного спрямування	Електронні освітні платформи Moodle, Google Classroom; комунікаційні інструменти Zoom, MS Teams (форуми для генерації ідей, дебати, онлайн-дискусії, відео конференції, онлайн-зустрічі, чати); онлайн-дошки Padlet/Miro/Jamboard (формування навичок спільної роботи, навичок критичного мислення, аналізу та обговорення)
	ОК фахового спрямування за спеціалізацією «Транспорт»	Освітня платформа Electude, віртуальні лабораторії (аналіз практико-орієнтованих ситуацій, відпрацювання практичних навичок у безпечному середовищі, формування навичок критичного мислення)
		Віртуальна та доповнена реальність VR/AR, іммерсивне навчання (аналіз сценаріїв, генерація альтернатив та оцінювання наслідків, розпізнавання помилок у судженнях) ШІ та генеративні інструменти (аналіз та оцінювання генерованого контенту, симуляція сократівських питань тощо).
Систематизувальний етап		
Розвиток КМ під час самостійної та науково-дослідної діяльності	Курсове проектування	Хмарні платформи та сервіси Padlet, Wakelet, Trello ; онлайн дошки Miro/Jamboard; віртуальний інструмент Mind-map; Canva/Prezi/ Genially ; ШІ-інструментарій ChatGPT, Grok, Gemini) (планування спільної роботи, колективний мозковий штурм, пошук та структурування інформації, візуалізація ідей, обговорення, управління проектами, тайм-менеджмент, презентація результатів)
	Науково-дослідна діяльність	Пошукові системи та соціальні мережі Google Scholar, ResearchGate; FactCheck; платформи Zoom, Padlet/ Wakelet, Kialo Edu/ DebateArt ; сервіси Google Meet, Hypothes, Google Forms.is ; онлайн дошки Miro/Jamboard; ШІ-інструментарій ChatGPT, Grok, Gemini (пошук, аналіз і перевірка наукових джерел, швидкий огляд літератури, верифікація фактів, групова анотація статей; розвиток навичок аргументації, рефлексія, розвиток критичного мислення)

чів освіти вважають: Сократівський метод, метод «Пошук альтернатив», метод мозкового штурму, метод «Кейс-стаді», техніку «6 капелюхів», метод проблемного навчання тощо.

Водночас, Н. Шалашна, В. Проскурнін, в межах вивчення курсу історії, розробили методику розвитку критичного мислення студентів засобами дослідницького навчання, структура якого передбачає послідовне формулювання проблеми, пошук необхідної інформації та її перевірку, наукову обробку інформації, висування гіпотези та її пере-

вірку, формулювання результатів та їхню аргументацію, а відтак, спирається на навички критичного мислення в згорнутому вигляді (Шалашна, Проскурнін, 2019). Така думка суголосна з підходами авторів О. Усатої, І. Блохіної, В. Гаврика, які доводять доцільність розвитку критичного мислення здобувачів вищої освіти в контексті науково-дослідної діяльності (Усата та ін., 2025).

Завдяки праці О. Пометун в українській педагогічній практиці активно використовується адаптована технологія розвитку критичного

мислення американських вчених А. Кроуфорда (A. Crawford), В. Саула (W. Saul), С. Метьюза (S. Mathews), Д. Макінстера (J. Makinster) (Пометун, 2006). Вона базується на трифазній структурі заняття: актуалізація (виклик); побудова знань (осмислення змісту); підведення підсумків (рефлексія). При цьому, для кожної фази розвитку критичного мислення автори пропонують широкий спектр методичних прийомів та методів навчання, у т.ч. інтерактивних (брейнстормінг, «Дерево припущень», «Алфавіт», «6 капелюхів», «Fishbone» (риб'яча кістка), «ІНСЕРТ», «Ромашка Блума», логічний ланцюжок, «Карусель», «Кластер», «Сінквейн» тощо.

При підготовці бакалаврів професійної освіти за спеціалізацією «Транспорт» (ОПП, 2025) активно застосовуються сучасні ІКТ. Важливим є усвідомлення педагогами необхідності інтеграції критичного мислення в усі навчальні дисципліни, з акцентом на виховання критично мислячої особи через весь процес її навчання (Тягло, 2016). Узагальнення практики розвитку критичного мислення майбутніх бакалаврів професійної освіти за спеціалізацією «Транспорт» під час їх підготовки дозволяє виокремити такі етапи: пропедевтичний, базовий та систематизувальний (табл. 1).

Як видно з табл.1, в умовах цифрової трансформації освітнього середовища для розвитку критичного мислення майбутніх педагогів професійного навчання доцільно поєднувати сучасні ІКТ, інтерактивні технології (робота в групах, дискусії, кейс-стаді, гейміфікація тощо) з цифровими інструментами – форумами для генерації ідей, чат-ботами з запитаннями, вебінарами, платформами для організації онлайн-дискусій, візуалізації альтернативних аргументів та їх обговорення, онлайн-дошками для колективних роздумів,

ІІІ-інструментарієм для швидкого огляду великого обсягу інформації, перевірки фактів тощо.

До переваг такої інтеграції класичних технологій розвитку КМ з сучасним цифровим інструментарієм належить розширення доступу до різноманітних джерел інформації, формування цифрової грамотності та медіаграмотності здобувачів освіти, уникнення у цифровому середовищі групового тиску на особистість при обговоренні ідеї або проблеми, збільшення ефективності та гнучкості освітнього процесу – делегування виконання рутинних робіт (збір даних, базовий пошук) новітнім цифровим засобам, натомість вивільнення часу для глибокого критичного аналізу, рефлексії та творчого синтезу, що відповідає принципам технології критичного мислення.

Висновки. Отже, якісна підготовка педагогів професійного навчання сьогодні неможлива без цілеспрямованого розвитку їхнього критичного мислення на основі синтезу традиційних активних методів, ІКТ та новітнього цифрового інструментарію. Розвиток критичного мислення бакалаврів професійної освіти за спеціалізацією «Транспорт» підвищує їх професійну компетентність, що безпосередньо впливає на здатність системи професійної освіти відповідати викликам відновлення та модернізації економіки країни.

Подальші наукові розвідки, на нашу думку, доцільно провадити у напрямку дослідження готовності педагогів професійного навчання до впровадження ІКТ-орієнтованих методик розвитку критичного мислення учнів; виявлення бар'єрів та розробки системи підвищення їхньої кваліфікації в цій сфері; аналізу впливу постійного використання ІІІ на розвиток критичного мислення здобувачів освіти; зарубіжного досвіду розвитку критичного мислення педагогів тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінченко А. Г., Саприкіна М. А. Навички для України 2030: погляд бізнесу / за ред. М. А. Саприкіної. Київ : ТОВ «Видавництво Юстон», 2016. 36 с.
2. Критичне мислення: освіта, творчість, цінності : монографія / за заг. ред. В. Г. Кременя. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2017. 299 с.
3. Наумук І., Наумук О. Сучасні стратегії та методики формування критичного мислення у здобувачів освіти. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*. 2024. № 2 (33). С. 75–82. URL: <https://magazine.mdpu.org.ua/index.php/nv/article/view/3309/3726> (дата звернення: 23.02.2026).
4. Освітньо-професійна програма «Професійна освіта. Транспорт (Обслуговування та ремонт автомобілів)». Хмельницький : ХНУ, 2025. URL: <https://khmnu.edu.ua/wp-content/op/b/a5-pot-2025.pdf> (дата звернення: 23.02.2026).
5. Олійник В. В. Формування інформаційно-аналітичних умінь майбутніх інженерів-педагогів у процесі фахової підготовки. *Проблеми інженерно-педагогічної освіти : зб. наук. пр.* 2013. № 37. URL: <http://library.uipa.edu.ua/images/data/zbirnik/37/12ovvpfe.pdf> (дата звернення: 23.02.2026).
6. Олійник Т. О. Використання ІКТ для розвитку критичного мислення. *Комп'ютерно-орієнтовані системи навчання* : зб. наук. пр. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. Вип. 8. С. 83–92. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/1300> (дата звернення: 23.02.2026).
7. Стратегічний план діяльності Міністерства освіти і науки України до 2027 року : Наказ МОНУ від 07.03.2024 року № 276. Київ. URL: <https://mon.gov.ua/strategichniy-plan-diyalnosti-mon-do-2027-roku> (дата звернення: 23.02.2026).

8. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки : схвалена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 23 лютого 2022 р. № 286-р. Київ : КМУ, 2022. URL: <https://mon.gov.ua/osvita-2/vishcha-osvita-ta-osvita-doroslikh/strategiya-rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-na-2022-2032-roki> (дата звернення: 23.02.2026).
9. Терно С. О. Теорія розвитку критичного мислення (на прикладі навчання історії) : посібник для вчителя. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2011. 105 с.
10. Технології розвитку критичного мислення учнів / А. Кроуфорд [та ін.] ; пер. з англ. ; наук. ред. О. І. Пометун. Київ : Плеяда, 2006. 220 с.
11. Тягло О. В. Досвід засвоєння критичного мислення в українській вищій школі. *Filosofiya osvity. Philosophy of Education*. 2017. № 2 (21). С. 240–257.
12. Усата О. Ю., Блохіна І. О., Гаврик В. Є. Адаптація освітніх інновацій для розвитку критичного мислення здобувачів вищої освіти в контексті науково-дослідної діяльності. *Академічні візії*. 2025. № 41. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15031796> (дата звернення: 23.02.2026).
13. Шалашна Н., Проскурнін В. Методика розвитку критичного мислення студентів засобами дослідницького навчання в процесі викладання курсу історії. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2019. № 11. С. 178–191. URL: <https://scispace.com/pdf/metodika-rozvitku-kritichnogo-mislennia-studentiv-zasobami-5e56m9gzku.pdf> (дата звернення: 23.02.2026).
14. Bouchrika I. Overcoming Information Overload in Higher Education: The Power of Document Summarization. *Research.com*. 2024. URL: <https://research.com/education/overcoming-information-overload-in-higher-education> (date of access: 23.02.2026).
15. Facione P. A. Critical Thinking: A Statement of Expert Consensus for Purposes of Educational Assessment and Instruction. The Delphi Report. American Philosophical Association, 1990. (ERIC Document ED315423).
16. Haber J. Critical Thinking. Cambridge, MA : MIT Press, 2020. 232 p.
17. Paul R., Binker A. J. A., Martin D., Adamson K. Critical Thinking Handbook: High School. A Guide for Redesigning Instruction. Santa Rosa, CA : Foundation for Critical Thinking / Sonoma State University, Center for Critical Thinking and Moral Critique, 1989.
18. The Future of Jobs Report 2020. Geneva : World Economic Forum, 2020. URL: <https://www.weforum.org/reports/the-future-of-jobs-report-2020> (date of access: 23.02.2026).

REFERENCES

1. Zinchenko A. H., Saprykina M. A. (2016). *Navychky dlia Ukrainy 2030: pohliad biznesu [Skills for Ukraine 2030: a business perspective]* (M. A. Saprykina, Ed.). TOV «Vydavnytstvo Yuston». Kyiv, 36 p. [in Ukrainian].
2. Kremen V. H. (Ed.). (2017). *Krytychne myslennia: osvita, tvorchist, tsinnosti [Critical thinking: education, creativity, values]: monohrafiia*. Instytut obdarovanoi dytyny NAPN Ukrainy. Kyiv, 299 p. [in Ukrainian].
3. Naumuk I., Naumuk O. (2024). Suchasni stratehii ta metodyky formuvannia krytychnoho myslennia u zdobuvachiv osvity [Modern strategies and methods of developing critical thinking in students]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho*. 2(33). 75–82. URL: <https://magazine.mdpu.org.ua/index.php/nv/article/view/3309/3726> [in Ukrainian].
4. Khmelnytskyi natsionalnyi universytet. (2025). *Osvitno-profesiina prohrama «Profesiina osvita. Transport (Obsluhovuvannia ta remont avtomobiliv)» [Educational and Professional Program "Professional Education. Transport (Car Maintenance and Repair)"]*. KhNU. Khmelnytskyi. URL: <https://khmnu.edu.ua/wp-content/op/b/a5-pot-2025.pdf> [in Ukrainian].
5. Oliinyk V. V. (2013). Formuvannia informatsiino-analitychnykh umin maibutnikh inzheneriv-pedahohiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [Formation of information and analytical skills of future engineering pedagogues in the professional training]. *Problemy inzhenerno-pedahohichnoi osvity*. 37. URL: <http://library.uipa.edu.ua/images/data/zbirnik/37/12ovvpfe.pdf> [in Ukrainian].
6. Oliinyk T. O. (2004). Vykorystannia IKT dlia rozvytku krytychnoho myslennia [Use of ICT for the development of critical thinking]. *Kompiuterno-orientovani systemy navchannia: zb. nauk. pr. NPU im. M. P. Drahomanova*, Kyiv, 8. 83–92. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/1300> [in Ukrainian].
7. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. (2024) *Stratehichniy plan diialnosti Ministerstva osvity i nauky Ukrainy do 2027 roku : Nakaz MONU vid 07.03.2024 roku № 276 [Strategic Plan of the Ministry of Education and Science of Ukraine until 2027 : Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated March 7, 2024]*. No. 276, MONU. Kyiv. URL: <https://mon.gov.ua/strategichniy-plan-diyalnosti-mon-do-2027-roku> [in Ukrainian].
8. Kabinet Ministriv Ukrainy. (2022). *Stratehiia rozvytku vyshchoi osvity v Ukraini na 2022–2032 roky : skhvalena rozporiadzhenniam Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 23 liutoho 2022 r. [Strategy for the Development of Higher Education in Ukraine for 2022–2032 : approved by the order of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated February 23, 2022]* No. 286-r., KМУ. Kyiv. URL: <https://mon.gov.ua/osvita-2/vishcha-osvita-ta-osvita-doroslikh/strategiya-rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-na-2022-2032-roki> [in Ukrainian].
9. Terno S. O. (2011) *Teoriia rozvytku krytychnoho myslennia (na prykladi navchannia istorii) [Theory of critical thinking development (on the example of history teaching)]: posibnyk dlia vchytelia. Zaporizkyi natsionalnyi universytet. Zaporizhzhia*. 105. [in Ukrainian].
10. Krouford A. ta in. (2006). *Tekhnolohii rozvytku krytychnoho myslennia uchniv [Technologies for developing students' critical thinking]* (O. I. Pometun, Ed.; Trans. from English). Pleiada. Kyiv. 220. [in Ukrainian].

11. Tiahlo O. V. (2017). Dosvid zasvoiennia krytychnoho myslennia v ukrainskii vyshchii shkoli [The experience of mastering critical thinking in Ukrainian higher education]. *Filosofia osvity. Philosophy of Education*, 2(21), 240–257. [in Ukrainian].
12. Usata O. Yu., Blokhina I. O., Havryk V. Ye. (2025). Adaptatsiia osvitynnikh innovatsii dlia rozvytku krytychnoho myslennia zdobuvachiv vyshchoi osvity v konteksti naukovo-doslidnoi diialnosti [Adaptation of educational innovations for the development of critical thinking of higher education students in the context of research activities]. *Akademichni vizii*. 41. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15031796> [in Ukrainian].
13. Shalashna N., Proskunin V. (2019). Metodyka rozvytku krytychnoho myslennia studentiv zasobamy doslidnytskoho navchannia v protsesi vykladannia kursu istorii [Methodology of developing critical thinking of students by means of research-based learning in teaching history]. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty*. 11, 178–191. URL: <https://scispace.com/pdf/metodika-rozvitku-kritichnogo-mislennia-studentiv-zasobami-5e56m9gzku.pdf> [in Ukrainian].
14. Bouchrika, I. (2024). Overcoming information overload in higher education: The power of document summarization. Research.com. URL: <https://research.com/education/overcoming-information-overload-in-higher-education>
15. Facione, P. A. (1990). Critical thinking: A statement of expert consensus for purposes of educational assessment and instruction. The Delphi Report (ERIC Document ED315423). American Philosophical Association. (ERIC Document ED315423).
16. Haber, J. (2020). Critical thinking. MIT Press. 232
17. Paul, R., Binker, A. J. A., Martin, D., & Adamson, K. (1989). Critical thinking handbook: High school. A guide for redesigning instruction. Foundation for Critical Thinking / Sonoma State University, Center for Critical Thinking and Moral Critique.
18. World Economic Forum. (2020). The future of jobs report 2020. URL: <https://www.weforum.org/reports/the-future-of-jobs-report-2020>

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Ярослав АНДРУСЯК

АРХІТЕКТУРА ЧЕСЬКОГО КОРОЛІВСТВА ЗА ПРАВЛІННЯ ВАЦЛАВА IV ЛЮКСЕМБУРГА.....4

Kateryna BEKHFOLK AND PROFESSIONAL CULTURE AMONG MOLDOVANS AND INTER-ETHNIC
INTERACTIONS IN THE ACADEMIC DISCOURSE OF THE JOURNAL
“FOLK ART AND ETHNOLOGY”: A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS (1950S–2020S)..... 11**Лідія БІЛЧЕНКО**

ІНОЗЕМНІ КОНСУЛЬСТВА В УСРР (1920–1922 РР.).....20

Микола ГАЛІВ, Наталія КАНТОРНАУКОВА ПОЛІТИКА УКРАЇНСЬКИХ УРЯДІВ
В УМОВАХ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ (2014–2022).....26**Остап ДЕНИСЕНКО**

ДІЯЛЬНІСТЬ БІЛЬШОВИКІВ У ЛІКВІДАЦІЇ ДИПЛОМАТИЧНИХ МІСІЙ УНР.....35

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Петро АВРАМЕНКО, Олена ЗАВЕДІЯТРАНСФОРМАЦІЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПІД ВПЛИВОМ
ВОЄННИХ РЕАЛІЙ: ДОСВІД ЖИТОМИРСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ІВАНА КОЧЕРГИ 41**Анастасія БАРАНОВСЬКА**РЕВОЛЮЦІЯ ЛАКОНІЧНОСТІ У ДОБУ ВІКТОРІАНСТВА:
ПЛАКАТ БЕГГАРСТАФФС ЯК РАННІЙ ВЗІРЕЦЬ МОДЕРНІЗМУ..... 48**Наталія БАТЮК**

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....55

Олександр БЕЗРУЧКО, Юлія КОВАЛЕНКО, Юрій ВЕЛИКИЙШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У РЕКЛАМІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ВІД АУДІОВІЗУАЛЬНОГО
ОБРАЗУ ДО ІНТЕРАКТИВНИХ ЦИФРОВИХ СЕРЕДОВИЩ.....62**Інеса БЕРЕНБЕЙН**ДИТЯЧИЙ ФОРТЕШАНИЙ ЦИКЛ «ПРОЛІСКИ» ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА
В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ ОСТАННЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ..... 68**Олександра БЕРЕСТОВСЬКА**НЕВЕРБАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ ВЗАЄМОДІЇ У СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ
БРАНДЕНБУРЗЬКИХ КОНЦЕРТІВ Й. С. БАХА..... 73**Валерій БЕСКОРСКИЙ, Євгеній ВОРОПАЄВ**ЕВОЛЮЦІЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МУЗИКАНТА:
ВІД ІСТОРИЧНИХ ПАРАДИГМ ДО ВИКЛИКІВ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ.....81**Оксана БОБЕЧКО**ЧЕСЛАВ ЗАРЕМБА ТА АДАМ ДІДУР У ТВОРЧІЙ ДОЛІ ВИДАТНОГО ПРЕДСТАВНИКА
УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО
(ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ).....92**Петро БОГОМАЗОВ**

СЦЕНІЧНЕ СВІТЛО ЯК ТРЮК: СЕНСОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ.....99

Сергій БРИЛЬОВ, Миколай КОЧУБЕЙРОЛЬ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ В РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
ТА ДИЗАЙНУ В СУЧАСНИХ УМОВАХ.....106

Юньпен ВАНЬ ДИСКУРС ЕКЗОТИЧНОГО В СЕМІ-ОПЕРІ Г. ПЕРСЕЛЛА «КОРОЛЕВА ІНДІАНЦІВ»: РЕФЛЕКСІЯ ОБРАЗУ ІНШОГО.....	112
Ігор ГЛУХЕНЬКИЙ ПРОСТОРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СТАНКОВІЙ СКУЛЬПТУРІ.....	118
Юрій ГОЛЧЕНКО ТІНЬ ПОРАЗКИ: ВПЛИВ КОЛОНІАЛІЗМУ НА ОБРАЗ СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОГО ПРОТАГОНІСТА.....	124
Антон ГОРОДЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА-АЛЬТИСТА В ІСТОРІЇ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	130
Тарас ГРУШОВСЬКИЙ, Ольга ГАЛЬЧИНСЬКА ЖЕСТ ЯК ЗАСІБ ПЕРФОРМАТИВНОГО ТА ІНТЕРАКТИВНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ.....	136
Олександр ДУБКА СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА І ФОРТЕПІАНО В ТРЬОХ ЧАСТИНАХ О. ПОХИЛО ЯК КОНЦЕРТНО-КАМЕРНИЙ ЦИКЛ У ТРАДИЦІЯХ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ.....	147
Ігор ДУДНИК, Юлія ГЕРАСИМЕНКО АНАЛІЗ КЛАСИФІКАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ ШРИФТІВ, З МЕТОЮ ЇХ УНІФІКАЦІЇ.....	154
Ірина ДУНДЯК, Леся СЕМЧУК КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІКИ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ ІЛЮСТРАЦІЙ ДО КНИГИ «ЛІХТАРІ».....	161
Іван ЄРГІЄВ «РАНКОВА МУЗИКА» Є. СТАНКОВИЧА (ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПОГЛЯД).....	167
Катерина ЄРГІЄВА ФЕНОМЕН ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	174
Олена ЗАВЕРУХА, Тетяна СУХОМЛІНОВА СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОЇ РОБОТИ З ЕСТРАДНИМ ВОКАЛЬНИМ ТА КАМЕРНИМ ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ: СПІЛЬНІ ТА ВІДМІННІ РИСИ.....	180
Вікторія ЗІНЧЕНКО ФІТА <i>КУДРЯВАЯ</i> В ПІСНЕСПІВАХ ОКТОЇХА КІНЦЯ ХVІ – ПОЧАТКУ ХVІІІ СТОЛІТЬ: ДОСВІД ТЕКСТОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ.....	187
Alina KHALILO THE LONG NINETEENTH CENTURY AS AN EVENT: ITS INTERPRETATION AND MEANING.....	193
Тетяна КАЗНАЧЕСЬКА ФОРМУВАННЯ ПРОГРАМНОЇ СЮЇТИ В КОНТЕКСТІ КЛАВІРНОЇ ТРАДИЦІЇ ХVІІ–ХVІІІ СТОЛІТЬ.....	201
Ольга КАЛЕНІЧЕНКО ТИПОЛОГІЯ ВИДІВ ПРОДОВЖЕНЬ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» НА СЦЕНАХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРІВ.....	207

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Лариса АЗАРОВА, Тетяна ПУСТОВІТ, Людмила ГОРЧИНСЬКА ДІСПРИСЛІВНИК В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СИНТАКСИСІ: ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ.....	215
Назарій БАРАНІВСЬКИЙ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ ТЕКСТУ ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ У «ІСТОРІЇ РУСІВ».....	221
Anatolii BEZPALENKO APPLICATION OF BAYES' THEOREM TO DETERMINE THE QUANTITATIVE STATUS OF VOCALISM IN A PROTO-INDO-EUROPEAN LANGUAGE.....	229

Nilufar Akbar GADIROVA THE MODERNIST TRANSFORMATION OF POETIC DRAMA IN THE DRAMATURGY OF W. B. YEATS.	233
Oleksandra GAZUDA, Olena ZYMOMRYA THE ONEIRIC PARADIGM AS A MODEL OF ARTISTIC THINKING IN THE PROSE OF NEIL GAIMAN.	239
Ольга ДЕКАЛО, Микола КАРПІК, Тетяна КУЗЬМЕНКО АВСТРИЦІЗМИ ЯК ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ПРОБЛЕМА В МІЖНАРОДНИХ НОВИННИХ АГЕНСТВАХ.....	245
Єлизавета ДІДЕНКО КОНТРАСТ ЯК ЗАСІБ МОДЕЛЮВАННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ БАЙ СЯНЬЙОНА «ТАЙБЕЙЦІ»).	252
Віктор ДРЕБЕТ, Ольга СМЕРЕКА, Христина БЕРКИТА СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР ІМЕННИКА У ПОЛІТИЧНОМУ ТА ЕКОНОМІЧНОМУ ДИСКУРСАХ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ПРЕСИ: ЛІНГВОСИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД.....	260
Катерина ЄСИПОВИЧ ЕВОЛЮЦІЯ ГРАМАТИЧНОЇ СИСТЕМИ ДІЄСЛОВА СТАРОФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ В КОНТЕКСТІ СІМПЛІФІКАЦІЇ МОВНИХ ПРОЦЕСІВ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ.....	274
Ірина ЗАПУХЛЯК, Маріна ВОВК ЛЕКСИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В АНГЛІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ: (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖЕННІФЕР Л. АРМЕНТРАУТ «ІЗ КРОВІ Й ПОПЕЛУ» В УКРАЇНСЬКОМОВНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІЇ ПУХЛІЙ).....	280
Оксана ЗІНЧЕНКО ЕКВІВАЛЕНТНІСТЬ ТА АДЕКВАТНІСТЬ У ПЕРЕКЛАДІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ: КОГНІТИВНО-ДИСКУРСИВНИЙ ПІДХІД.....	287
ПЕДАГОГІКА	
Еліна АНАНЬЯН АКАДЕМІЧНЕ ПИСЬМО ІНОЗЕМНОЮ МОВОЮ ТА ЙОГО РОЛЬ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ МОВНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....	293
Володимир БЕРИНЕЦЬ ЗАСОБИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В ДИЗАЙНІ. ВИДИ, ОСОБЛИВОСТІ, ПЕРЕВАГИ.....	298
Олена БЕРНАЦЬКА МОДЕЛЬ ЗАСТОСУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЯК ЗАСІБ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ІНШОМОВНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ НЕМОВНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ОСВІТНЬОГО РІВНЯ БАКАЛАВР.....	305
Iryna HUSLENKO, Daria ZATSERKLIANA USING GUESSING GAMES TO DEVELOP EFL VOCABULARY AND SPEAKING.....	310
Ганна ДИШЕЛЬ МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ У НАВЧАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ЗАРУБІЖНИХ І УКРАЇНСЬКИ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	317
Тетяна ЄРМАКОВА, Юлія КОРНЕЙКО ДИЗАЙН РЕСУРСНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА В ІНКЛЮЗИВНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ: ПРИНЦИПИ ПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ЗОНУВАННЯ.....	324
Наталія ІВАНИШИН, Роксолана СТЕФУРАК ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ ТЕКСТУ.....	333
Олександр ІЖКО ВЗАЄМОДІЯ ПЕДАГОГІВ ТА БАТЬКІВ З ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У ПЕРШОКЛАСНИКІВ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ ДЛЯ СПРИЯННЯ ЇХ АДАПТАЦІЇ ДО ШКІЛЬНОГО НАВЧАННЯ.....	340

Артур ІНШАКОВ	
ПЕДАГОГІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ.....	347
Ірина КОЗЛОВСЬКА, Тетяна ЯКИМОВИЧ	
ПЕРСОНІФІКОВАНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ ОСВІТИ НА ОСНОВІ ДОКУМЕНТАЛЬНИХ МІКРОІСТОРИЧНИХ ДЖЕРЕЛ.....	355
Анатолій КОЛЕСНИКОВ	
ВИДИ ТА ФОРМИ ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ ДЛЯ РОЗВИТКУ ПРАВОВОЇ ОСВІЧЕНОСТІ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ ОСВІТИ.....	363
Олена КОН, Ірина ЖИГОРЕНКО, Ірина ВОЛОВЕНКО	
ЛАТИНСЬКА МОВА ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ КОМПОНЕНТ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ ТА МЕДИКІВ.....	371
Катерина КОРНІЛОВА, Юлія РЕЗНІЧЕНКО	
КОНЦЕПТ МІФУ В ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОГО ДИСКУРСУ ТА МЕТОДИКА ЙОГО ОПРАЦЮВАННЯ У ШКІЛЬНОМУ КУРСІ УСНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ.....	379
Ганна КРАСИЛЬНИКОВА, Сергій КРАСИЛЬНИКОВ, Іван ГЕРНІЧЕНКО	
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У БАКАЛАВРІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ	385

CONTENTS

HISTORY

Yaroslav ANDRUSYAK THE ARCHITECTURE OF THE CZECH KINGDOM DURING THE REIGN OF WENCESLAUS IV OF LUXEMBOURG.....	4
Kateryna BEKH FOLK AND PROFESSIONAL CULTURE AMONG MOLDOVANS AND INTER-ETHNIC INTERACTIONS IN THE ACADEMIC DISCOURSE OF THE JOURNAL “FOLK ART AND ETHNOLOGY”: A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS (1950S–2020S).....	11
Lidiia BILICHENKO FOREIGN CONSULATES IN THE UKRAINIAN SSR (1920–1922).....	20
Mykola HALIV, Nataliya KANTOR THE SCIENTIFIC POLICY OF UKRAINIAN GOVERNMENTS IN THE CONDITIONS OF RUSSIA'S HYBRID WAR AGAINST UKRAINE (2014–2022).....	26
Ostap DENYSENKO THE ACTIVITIES OF THE BOLSHEVIKS IN THE CLOSURE OF THE UPR'S DIPLOMATIC MISSIONS.....	35

ART STUDIES

Petro AVRAMENKO, Elena ZAVEDIA TRANSFORMATION OF THE STAGE LANGUAGE OF THE UKRAINIAN THEATER UNDER THE INFLUENCE OF WARTIME REALITIES: THE EXPERIENCE OF THE IVAN KOCHERHA ZHYTOMIR ACADEMIC UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE	41
Anastasiia BARANOVSKA THE REVOLUTION OF MINIMAL MEANS IN THE VICTORIAN AGE: THE BEGGARSTAFFS POSTER AS AN EARLY EXAMPLE OF MODERNISM.....	48
Nataliia BATIUK THE CULTURAL-CREATIVE POTENTIAL OF BANDURA ART WITHIN SCHOLARLY DISCOURSE.....	55
Oleksandr BEZRUCHKO, Yuliia KOVALENKO, Yurii VELYKYI ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN ADVERTISING OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS: FROM AUDIOVISUAL IMAGE TO INTERACTIVE DIGITAL ENVIRONMENTS.....	62
Inesa BERENBEIN VALENTIN KOSTENKO'S CHILDREN'S PIANO CYCLE “SNOWDROPS” IN THE CONTEXT OF THE GENRE AND STYLISTIC SYNTHESIS OF THE LAST DECADE.....	68
Oleksandra BERESTOVSKA NONVERBAL MECHANISMS OF INTERACTION IN CONTEMPORARY INTERPRETATIONS OF J. S. BACH'S BRANDENBURG CONCERTOS.....	73
Valerii BESKORSYI, Yevgeniy VOROPAYEV THE EVOLUTION OF A MUSICIAN'S PROFESSIONAL SKILLS: FROM HISTORICAL PARADIGMS TO THE CHALLENGES OF THE DIGITAL AGE.....	81
Oksana BOBECHKO CHESLAV ZAREMBA AND ADAM DIDUR IN THE CREATIVE LIFE OF THE OUTSTANDING REPRESENTATIVE OF UKRAINIAN VOCAL ART MYKHAILO HOLYNSKY (CREATIVE AND PEDAGOGICAL ASPECT).....	92
Petro BOGOMAZOV STAGE LIGHTING AS A TRICK: THE SENSORY POTENTIAL IN THEATRICAL PERFORMANCE..	99

Serhii BRYLOV, Mykolai KOCHUBEI THE ROLE OF THE ACADEMIC SCHOOL IN THE DEVELOPMENT OF FINE ARTS AND DESIGN IN THE CONTEMPORARY CONTEXT.....	106
Yunpeng WAN THE DISCOURSE OF THE EXOTIC IN HENRY PURCELL'S SEMI-OPERA <i>THE INDIAN QUEEN</i> : REFLECTIONS ON THE IMAGE OF THE OTHER.....	112
Igor GLUKHENKIJ SPATIAL AND COMPOSITIONAL PRINCIPLES OF IMAGE FORMATION IN CONTEMPORARY UKRAINIAN EASEL SCULPTURE.....	118
Yuriy HOLICHENKO THE SHADOW OF DEFEAT: THE IMPACT OF COLONIALISM ON THE IMAGE OF THE MODERN UKRAINIAN PROTAGONIST.....	124
Anton HORODETSKYI THE PHENOMENON OF THE COMPOSER-VIOLIST IN THE HISTORY OF VIOLA ART OF THE FIRST HALF OF XX-TH CENTURY.....	130
Taras HRUSHOVSKYI, Olga GALCHYNSKA GESTURE AS A MEDIUM OF PERFORMATIVE AND INTERACTIVE ART AND DESIGN.....	136
Oleksandr DUBKA SONATA FOR TROMBONE AND PIANO IN THREE MOVEMENTS BY O. POKHYLO AS A CONCERT-CHAMBER CYCLE IN THE TRADITIONS OF KHARKIV COMPOSING SCHOOL....	147
Ihor DUDNYK, Yuliia HERASYMENKO ANALYSIS OF FONT CLASSIFICATION MODELS WITH THE AIM OF THEIR UNIFICATION.....	154
Iryna DUNDIAK, Lesia SEMCHUK COMPOSITIONAL FEATURES OF MYRON LEVYTSKYI'S GRAPHICS: A CASE STUDY OF ILLUSTRATIONS FOR THE BOOK "LIKHTARI".....	161
Ivan IERGHIEV "MORNING MUSIC" BY E. STANKOVYCH (PERFORMING-MUSICOLOGICAL VIEW).....	167
Kateryna YERHIEVA THE PHENOMENON OF THE MUSICIAN'S PERSONALITY IN PERFORMING ART.....	174
Olena ZAVERUKHA, Tetiana SUKHOMLINOVA SPECIFICS OF VOCAL ENSEMBLE PRACTICE IN POP VOCAL AND CHAMBER VOCAL ENSEMBLES: COMMON AND DISTINCTIVE FEATURES.....	180
Viktoriia ZINCHENKO THĒTA <i>KUDRYAVAYA</i> IN THE CHANTS OF THE OCTOĒCHOS FROM THE LATE 16 TH – EARLY 18 TH CENTURIES: EXPERIENCE OF TEXTUAL ANALYSIS.....	187
Alina KAHALO THE LONG NINETEENTH CENTURY AS AN EVENT: ITS INTERPRETATION AND MEANING....	193
Tetiana KAZNACHEIEVA THE DEVELOPMENT OF A PROGRAMME SUITE IN THE CONTEXT OF THE 17TH–18TH CENTURY KEYBOARD TRADITION.....	201
Olga KALENICHENKO TYPOLOGY OF THE AFTERLIVES OF SHAKESPEARE'S "ROMEO AND JULIET" ON THE EUROPEAN STAGE.....	207

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Larisa AZAROVA, Tetyana PUSTOVIT, Lyudmyla HORCHYNSA THE ADVERBIAL PARTICIPLE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN SYNTAX: FUNCTIONAL POTENTIAL AND FEATURES OF SYNTACTIC REALISATION.....	215
Nazarii BARANIVSKYI INDIVIDUALIZATION OF THE TEXT AS A MEANS OF CREATING IMAGES IN "THE HISTORY OF THE RUS".....	221

Anatolii BEZPALENKO APPLICATION OF BAYES' THEOREM TO DETERMINE THE QUANTITATIVE STATUS OF VOCALISM IN A PROTO-INDO-EUROPEAN LANGUAGE.....	229
Nilufar Akbar GADIROVA THE MODERNIST TRANSFORMATION OF POETIC DRAMA IN THE DRAMATURGY OF W. B. YEATS.	233
Oleksandra GAZUDA, Olena ZYMOMRYA THE ONEIRIC PARADIGM AS A MODEL OF ARTISTIC THINKING IN THE PROSE OF NEIL GAIMAN..	239
Olha DEKALO, Mykola KARPIK, Tetiana KUZMENKO AUSTRIANISMS AS A TRANSLATION PROBLEM IN INTERNATIONAL NEWS AGENCIES.....	245
Yelyzaveta DIDENKO CONTRAST AS A MEANS OF MODELING SHORT FICTION (BASED ON PAI HSIEN-YUNG'S STORY COLLECTION TAIPEI PEOPLE).....	252
Viktor DREBET, Olha SMEREKA, Khrystyna BERKYTA THE SEMANTIC DIMENSION OF NOUNS IN THE POLITICAL AND ECONOMIC DISCOURSES OF THE GERMAN-LANGUAGE PRESS: A LINGUOSYNERGISTIC APPROACH.....	260
Kateryna YESYPOVYCH THE EVOLUTION OF THE VERB GRAMMATICAL SYSTEM IN OLD FRENCH IN THE CONTEXT OF THE SIMPLIFICATION OF LINGUISTIC PROCESSES DURING THE MIDDLE AGES.....	274
Iryna ZAPUKHLIAK, Marina VOVK LEXICAL TRANSFORMATIONS IN ENGLISH-UKRAINIAN LITERARY TRANSLATION (BASED ON JENNIFER L. ARMENTROUT'S NOVEL "FROM BLOOD AND ASH" IN THE UKRAINIAN ADAPTATION BY MARIIA PUKHLII).....	280
Oksana ZINCHENKO EQUIVALENCE AND ADEQUACY IN THE TRANSLATION OF MODERN GERMAN-LANGUAGE ARTISTIC PROSE: COGNITIVE-DISCURSIVE APPROACH.....	287
PEDAGOGY	
Elina ANANYAN FOREIGN LANGUAGE ACADEMIC WRITING AND ITS ROLE IN TRAINING LINGUISTICS STUDENTS.....	293
Volodymyr BERYNETS VISUALIZATION TOOLS IN DESIGN: TYPES, FEATURES, AND ADVANTAGES.....	298
Olena BERNATSKA MODEL FOR THE APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS AS A MEANS OF INTENSIFYING FOREIGN LANGUAGE TRAINING OF BACHELOR-LEVEL STUDENTS OF NON-LINGUISTIC SPECIALITIES.....	305
Iryna HUSLENKO, Daria ZATSERKLIANA USING GUESSING GAMES TO DEVELOP EFL VOCABULARY AND SPEAKING.....	310
Ganna DYSHEL MULTIMODALITY IN ENGLISH LANGUAGE TEACHING: THEORETICAL ANALYSIS OF INTERNATIONAL AND UKRAINIAN RESEARCH.....	317
Tetiana YERMAKOVA, Yuliia KORNEIKO DESIGN OF A RESOURCE EDUCATIONAL ENVIRONMENT IN INCLUSIVE EDUCATIONAL INSTITUTIONS: PRINCIPLES OF SPATIAL ORGANIZATION AND FUNCTIONAL ZONING.....	324
Nataliia IVANYSHYN, Roksolana STEFURAK DEVELOPING STUDENTS' COMMUNICATIVE COMPETENCE THROUGH LINGUOSTYLISTIC TEXT ANALYSIS.....	333
Oleksandr IZHKO INTERACTION BETWEEN TEACHERS AND PARENTS IN FORMING LIFE COMPETENCES IN FIRST-GRADERS WITH SPECIAL EDUCATIONAL NEEDS TO PROMOTE THEIR ADAPTATION TO SCHOOL STUDY.....	340

Artur INSHAKOV PEDAGOGICAL AND PSYCHOLOGICAL FACTORS OF FORMATION OF PATRIOTIC FEELINGS IN PRESCHOOL CHILDREN.....	347
Iryna KOZLOVSKA, Tetyana YAKYMOVYCH PERSONALISED STUDY OF THE HISTORY OF EDUCATION BASED ON DOCUMENTARY MICROHISTORICAL SOURCES.....	355
Anatolii KOLESNIKOV TYPES AND FORMS OF PROFESSIONAL TRAINING FOR THE DEVELOPMENT OF LEGAL EDUCATION OF TEACHERS IN THE CONTINUING EDUCATION SYSTEM.....	363
Olena KON, Iryna ZHYHORENKO, Iryna VOLOVENKO LATIN AS AN INTERDISCIPLINARY COMPONENT IN THE TRAINING OF STUDENTS OF PHILOLOGY AND MEDICINE.....	371
Kateryna KORNILOVA, Yuliia REZNICHENKO THE CONCEPT OF MYTH IN THE HISTORY OF LITERARY AND CRITICAL DISCOURSE AND THE METHOD OF ITS DEVELOPMENT IN THE SCHOOL COURSE OF ORAL FOLK ART ..	379
Hanna KRASYLNYKOVA, Sergii KRASYLNYKOV, Ivan HERNICHENKO INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR DEVELOPING CRITICAL THINKING IN BACHELORS OF VOCATIONAL EDUCATION.....	385

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 97. ТОМ 1
ISSUE 97. VOLUME 1**

Редактори-упорядники

Микола Галів

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зимомря

Дата розміщення онлайн – 19.05.2026 р. Дата друку – 25.05.2026 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 46,73. Зам. № 0526/416. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.