ISSN 2518-1890
DOI 10.35619/ucpmk.52

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
Institute of Culturology
of the National academy of Arts of Ukraine

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Науковий збірник

UKRAINIAN CULTURE: THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT

Scientific journals

За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vytkalov*

Засновано у 1995 році
Founded in 1995

Випуск 52
Issue 52

Рівне : РДГУ, 2026
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2026

УДК 94 (477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Наказом Міністерства освіти і науки України (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) збірник входить до категорії «Б» за спеціальностями: В2 – Дизайн; В4 – Образотворче мистецтво; В6 – Перформативні мистецтва (музичне мистецтво; сценічне мистецтво; хореографія); В 12 – Культурологія та музеєзнавство. Згідно зі змінами до наказу № 220 від 12.02.2024 р. до збірника додано нові напрями: В2 – дизайн.

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 6 від 28 травня 2026 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 5 від 21 травня 2026 р.)

Головний редактор:

Головний редактор : **Виткалов Сергій** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна).

Заступник головного редактора: **Muszkieta Radoslaw** - prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Редакційна колегія:

Безугла Руслана – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри графічного дизайну, Київський національнький університет технологій та дизайну (Україна); **Виткалов Володимир** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна); **Гончарова Олена –** доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей (Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Горбань Юрій** – кандидат культурології, професор, професор, завідувач кафедри інформаційної діяльності та зв'язків з громадськістю, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Доброчинська Валентина** – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри історії України, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна); **Копієвська Ольга** – доктор культурології, професор, професор кафедри сценічного мистецтва і культури, Київський національний університет технологій і дизайну (Україна); **Кдирова Інеш** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗ «Академія мистецтв ім. П. Чубинського» Київської міської ради; **Кузнецова Інна –** кандидат філософських наук, доктор філософії (PhD., філософія), старший науковий співробітник, доцент, учений секретар Інституту культурології Національної академії мистецтв України (Україна); **Михальчук Роман** – кандидат історичних наук, доцент, професор кафедри всесвітньої історії, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна); **Прокопчук Інна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну, Львівський національний лісотехнічний університет (Україна); **Олійник Оксана** – кандидат культурології, доцент, віце-президент з науково-педагогічної роботи, Київський національний університет культури і мистецтв (м. Київ); **Совгира Тетяна** – доктор культурології, професор, декан факультету івент-менеджменту, фешн і шоу бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Шевчук Катерина** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна); **Скорик Адріана** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової діяльності, Національна музична академія України «Київська консерваторія» (Україна); **Юськів Богдан** – доктор політичних наук, професор, професор кафедри економіки та управління бізнесом, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна), **Melnyk Svitlana** - лектор, університет Індіани (Bloomington, США); **Biedarieva Svitlana** - Doctor of Arts (Art History), Founder and Executive Director of the Ukrainian Decolonial Studies Network (Mexico); **Rasa Dobržinskienė** - професор, Інститут загальних та соціальних компетенцій, Академія громадської безпеки Університету Миколаса Ромеріса (Литва).

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 52 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Безугла Р. І., Виткалов В. Г., Горбань Ю. І. та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2026. 701 с.

ISSN 2518-1890

Науково-бібліографічне редагування : наукова бібліотека РДГУ.
Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons: Attribution License International CC-BY.

Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

33000 м. Рівне, вул. Ст. Бандери, 12 тел. 096 541 71 35; sergiy_vsv@ukr.net; https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk

У збірнику вміщено статті науковців закладів вищої освіти і наукових установ України та далекого зарубіжжя, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики, музеєзнавства і пам'яткознавства. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, здобувачів різних освітньо-наукових ступенів та усіх тих, хто цікавиться історико-культурною спадщиною у розмаїтті її виявів.

ISSN 2518-1890

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2026
© Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2026
© автори статей

Від редакційної колегії

Випуск 52 фахового науко-метричного збірника категорії «Б» «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» сформований за всіма тими вимогами, які висуває нині профільне Міністерство до наукових публікацій та фахових видань, за результатами виконання яких й має здійснюватися їх атестація (акредитація). Тому зберігши в основі своїй традиційні напрями відбору матеріалів досліджень для публікації, їх подання (прийняття) враховувало вже нові вимоги, що помітно як у змісті представлених текстів, так і їх оформленні. Подібна практика, будемо сподіватися на подальший успішний результат, збережеться й надалі. Розширено в ньому й склад редколегії, виходячи з нових вимог, а також збільшено час рецензування наукових розвідок.

Принагідно відзначимо, що за даними пошукової системи Open Ukrainian Citation Index (OUCI) і бази даних наукових цитувань, що надходять від усіх видань та використовують сервіс Cited-by від Crossref і підтримують Initiative for Open Citations, наш збірник посідає 6 сходинку за кількісними та якісними показниками напряму 02 «Культура і мистецтво» в Україні (2024 р.). Високим залишається його щорічний рейтинг у науко-метрічній базі Index Copernicus (85-87 балів). Та й факт позиціонування збірника у 18 світових науко-метричних базах – також переконливий аргумент на користь його статусу.

Наші збірники традиційно мають високі якісні показники і стосовно змісту розміщеного матеріалу статей і професіональної репрезентації його авторів. До прикладу, напрям «Дизайн», представлений у цьому випуску, є чи не найпрезентабельнішим, позаяк із 12 статей напряму 9 авторів мають науковий ступінь доктора наук. Тотожний рівень характерний й іншим напрямам цього та й інших випусків. Хоча високий кількісний та якісний показник – провідна риса всіх публікацій.

Стосовно тематичного наповнення випуску, то розмаїття тем і, відповідно, статей дає можливість певною мірою відтворити стан наукового пошуку в країні та його репрезентацію у формах таких публікації. У цьому сегменті традиційно знаходять власну нішу й іноземні дослідники, розширюючи таким чином й культурний простір України інокультурним матеріалом, за змістом якого можна виявити тематичний ряд наукового пошуку та дослідницькі методики Азербайджану, Китаю та Казахстану чи інших країн, відштовхнувшись від яких можна внести корективи і до національної пошукової доктрини.

У збірнику збережено практику друку спільних дослідницьких презентацій здобувачів вищої освіти з їх науковими керівниками, залучаючи таким чином молоду генерацію до розробки основних параметрів функціонування наукового простору, а з іншого – поступово формуючи якісну наукову зміну в галузі. Продовжується також практика оприлюднення публікацій англійською мовою, виходячи із закладених нормативними параметрами реєстраційних вимог.

Загалом, підсумовуючи черговий кваліфікаційний етап позиціонування нашого збірника у період значних суспільних трансформацій (від акредитації 2020 року – у час світової пандемії COVID-2019, коли він набув статусу категорії «Б», до акредитації 2026 року – добу російсько-української війни, в час якої відбувається його чергова перереєстрація) можна стверджувати, що суспільні катаклізми помітно вплинули на глибину авторського дослідницького матеріалу, його тематичне розмаїття, форми репрезентації тощо, які набули більш оригінальних, професіональних форм; посилилася його академічна складова, джерельна база; типовими стали публікації відомих практиків професіональної сцени, що зближує науку з культурним «виробництвом», надає їй нових вимірів.

До цього ряду можна додати й те, що виходячи зі змісту переважної більшості публікацій, оприлюднених на сторінках цього збірника, достатньо складно виділити статті, так би мовити, «початківців» і професіоналів. Здобувачі освітньо-наукових ступенів різних кваліфікаційних рівнів упевнено торують власний шлях у дослідницькій лакуні, що помітно не лише на проблематиці, яка є предметом їх наукового студіювання та осмислення, але й предметних результатах.

Та й концентрація упродовж багатьох років навколо редколегії видання фактично сталого складу авторів перетворює цей науковий збірник на оригінальну й потужну дослідницьку платформу репрезентації творчих здобутків представників сучасної вищої школи, її помітної фахової еволюції, зміст якої засвідчує спроможність ефективно розв’язувати безліч професіональних питань в окресленій царині, а відтак – демонструвати швидку трансформацію нинішнього кадрового корпусу університетської мережі України, його здатності ефективно розв’язувати будь-які фахові питання, спираючись на міжкультурну комунікацію, концентруючи навколо українського дослідницького сегмента міжнародну спільноту.

Від редколегії – проф. Сергій та Володимир **ВИТКАЛОВИ**

НАПРЯМ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»v
Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК [78.7.034] (410)

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ СЮЖЕТ «ВІНДЗОРСЬКІ НАСМІШНИЦІ» В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОПЕРНОМУ ТЕАТРІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Алла СОКОЛОВА – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теоретичної та прикладної культурології, Національна музична академія ім. А. Нежданової, м. Одеса
http://orcid.org/0000-0002-4841-6342
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1109
asmoonlux@gmail.com

Цитування

Соколова А. Шекспірівський сюжет «Віндзорські насмішниці» в європейському оперному театрі XVIII-XIX століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 4–10. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1109

Досліджено особливості інтерпретації шекспірівської тематики у європейській музичній культурі та специфіку художнього переосмислення літературних образів у музичному мистецтві. Охарактеризовано значення творчості В. Шекспіра, яка протягом століть залишається одним із найважливіших джерел сюжетів, образів і драматургічних моделей для композиторів різних епох. Підкреслено, що драматургія В. Шекспіра вирізняється глибиною психологічних конфліктів, багатством образної системи та універсальністю філософських ідей, що зумовило появу численних музичних інтерпретацій у різних жанрах – від опери та балету до симфонічної й камерної музики. Висвітлено основні принципи музичного втілення шекспірівських сюжетів, зокрема способи передачі психологічної характеристики персонажів, драматичних конфліктів і символічних смислів за допомогою засобів музичної виразності. Виявлено особливості взаємодії літературної драматургії та музичної форми, а також специфіку трансформації літературного першоджерела в самостійний музичний образ. Підкреслено, що звернення до творчості Шекспіра стало важливим чинником розвитку музичної драматургії в європейській традиції. Виділено значення музичних інтерпретацій комедії «Віндзорські насмішниці», які у творчості композиторів різних історичних епох демонструють різноманітні підходи до осмислення шекспірівської комедійної драматургії. Зазначено, що музичні трактування цього сюжету відображають індивідуальні стильові особливості композиторів та естетичні тенденції відповідних історичних періодів. Узагальнено, що шекспірівська тематика відіграла важливу роль у формуванні нових моделей музичного мислення та справила значний вплив на розвиток європейської музичної культури XIX–XX століть.

Ключові слова: європейська музична культура, творчість Шекспіра, комедія «Віндзорські насмішниці» драматургія, жанр, музичний театр, опера, програмна музика, музичний образ, інтерпретація.

Постановка проблеми. Актуальність теми зумовлена необхідністю нового осмислення ролі шекспірівської драматургії у формуванні художнього мислення європейської музичної культури. Творчість В. Шекспіра стала одним із найважливіших джерел сюжетів і образів для композиторів різних епох, сприяючи виникненню численних музичних інтерпретацій, у яких літературна першооснова набуває нових художніх форм і смислових акцентів. Звернення до шекспірівських сюжетів дозволило композиторам поглибити психологічну виразність музичної мови та виробити нові принципи музичної драматургії, що поєднують літературний конфлікт із специфічними засобами музичної виразності.

Проблема втілення шекспірівської тематики розглядається в контексті розвитку програмної музики, оперного жанру. Водночас питання художньої трансформації шекспірівських образів у музиці, а також специфіки їхнього драматургічного переосмислення потребують подальшого дослідження. Особливий інтерес становить вивчення того, яким чином музичні засоби здатні передавати складні психологічні характеристики персонажів, внутрішні конфлікти та філософські ідеї, закладені в драматургії Шекспіра. Звернення до цієї проблематики дає можливість глибше простежити взаємодію літератури й музики, визначити основні принципи музичної інтерпретації шекспірівських сюжетів та окреслити їхнє значення для розвитку європейської музичної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема інтерпретації шекспірівської тематики у мистецтві неодноразово привертала увагу дослідників у галузі музикознавства, літературознавства та

© Соколова А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

культурології. Значна частина сучасних досліджень присвячена вивченню міжмистецьких взаємодій літератури й музики, а також специфіці художнього переосмислення літературних сюжетів у музичному мистецтві. Зокрема, у працях А. Соколової розглядаються культурно-історичні передумови формування художніх моделей європейської культури та їхній вплив на мистецькі практики різних епох, що створює важливий контекст для осмислення процесів інтерпретації літературних образів у музичному мистецтві [2], [11]. У дослідженні В. К. Стридом [12] аналізуються особливості музично-театральних адаптацій шекспірівської комедії «Віндзорські насмішниці» в оперному мистецтві та порушуються питання інтерпретації її сюжетно-образної структури у творах композиторів XIX століття. Окремі аспекти музичної інтерпретації та виконавської практики розглядаються у працях Чен Хіао [5], де досліджується роль мелодики та вокально-виконавських засобів у формуванні оперного образу. У роботі В. Шіп увагу зосереджено на проблемах історично інформованої інтерпретації музичного твору та семіотичних аспектах музичної виразності, що також має значення для розуміння процесів художнього переосмислення літературних джерел у музиці [4]. Крім того, у праці Дж. Пурі, Дж. Гірі та С. Монахан [9] розглядаються питання музичної комунікації та формування смислів у музичному мистецтві, що дозволяє ширше осмислити процес інтерпретації художнього тексту в музичному контексті. Водночас, попри наявність значної кількості наукових праць, проблема комплексного аналізу художніх принципів музичної інтерпретації шекспірівської драматургії, зокрема комедії «Віндзорські насмішниці», у творчості композиторів різних історичних епох залишається недостатньо висвітленою та потребує подальшого наукового осмислення.

Метою статті є дослідження особливостей музичної інтерпретації шекспірівської комедії «Віндзорські насмішниці» у творчості композиторів різних епох. *Серед завдань* – виявлення специфіки художнього переосмислення її драматургії та визначення стильових і жанрових особливостей музичних трактувань цього сюжету в європейській музичній культурі.

Виклад основного тексту. Адаптація літературного твору для оперної сцени завжди передбачає складний процес художнього переосмислення. У цьому процесі драматургічне слово, музичний образ та сценічна дія формують нову систему взаємодії, у якій початковий текст набуває інших художніх вимірів. Особливо складним виявляється перенесення на оперну сцену драматургії В. Шекспіра, адже його п’єси поєднують багатопланову психологічну характеристику персонажів, складну мовну структуру, комічні й філософські елементи та гостру соціальну спостережливість. Унаслідок цього композитор, який звертається до шекспірівського матеріалу, неминуче вступає у творчий діалог із першоджерелом, визначаючи, які аспекти драматургії можуть бути безпосередньо втілені музичними засобами, а які потребують трансформації або нового художнього прочитання [6; 129-147].

У музичному театрі кінця XVIII – початку XIX століття звернення до сюжетів і образів Вільяма Шекспіра набуває особливого значення. У той період європейська оперна культура активно шукала нові драматургічні моделі, здатні поєднати театральну виразність із музичною образністю. Саме тому шекспірівська драматургія, що вирізняється яскравими характерами, динамічними конфліктами та багатством сценічних ситуацій, стає одним із важливих джерел сюжетів для музичного театру. Особливу увагу композиторів привертають комедійні та побутові елементи шекспірівських персонажів, що відкривало широкі можливості для створення музично-сценічних інтерпретацій. Серед творів Шекспіра особливе місце у цьому процесі посідає комедія «Віндзорські насмішниці», яка ще з моменту своєї появи вирізнялася специфічною побутовою спрямованістю та яскраво окресленою комічною ситуаційністю. На відміну від багатьох інших шекспірівських п’єс, цей твір ґрунтується не на трагічних конфліктах чи історичних подіях, а на сценах повсякденного життя, наповнених гумором, інтригами та характерними типажами. Чіткість сюжетної структури, виразність персонажів і динамічність сценічної дії зробили комедію надзвичайно придатною для театральної інтерпретації. Саме ці риси зумовили її популярність у сценічній практиці та створили передумови для подальшого переосмислення сюжету у сфері музичного театру.

Активне звернення композиторів до цього драматургічного матеріалу особливо посилюється у XVIII–XIX століттях, коли шекспірівські мотиви починають активно інтегруватися у систему жанрів європейської опери. У процесі такого переосмислення літературне першоджерело поступово адаптується до художніх принципів музичного театру доби Просвітництва та романтизму. Сюжет «Віндзорських насмішниць» зазнає численних інтерпретацій, у яких поєднуються різні стильові тенденції: від пізньобарокових сценічних форм до зрілої комічної опери XIX століття. У результаті шекспірівська історія отримує нове художнє життя, стаючи частиною ширшого європейського музично-театрального процесу та входячи до репертуару різних національних оперних традицій [9; 56–91]. Звернення до цього сюжету зумовило також значну різноманітність музичних рішень, які застосовували композитори в різних оперних версіях твору. Оркестровий склад у таких постановках міг варіюватися від камерних ансамблів із використанням континуо до повноцінного класичного оркестру з розвиненою тембровою палітрою. За допомогою оркестрових

засобів композитори створювали різні трактування образу Фальстафа та інших персонажів. В одних випадках підкреслювалася комічна ваговитість героя через масивну оркестрову фактуру та щільні акордові побудови, які формували своєрідний музичний еквівалент його фізичної й характерологічної «важкості». В інших інтерпретаціях, навпаки, перевага надавалася рухливій мелодиці, танцювальним ритмам і легкій оркестровій фактурі, що підкреслювали динаміку комічної дії та ігровий характер сценічних ситуацій.

Не менш важливу роль у процесі оперної адаптації відігравала драматургічна організація лібрето. У більшості інтерпретацій композитори та лібретисти концентрували увагу на любовних інтригах і комічних конфліктах, що лежать в основі сюжету. Нерідко при цьому посилювалися романтичні сюжетні лінії, завдяки чому моральні або соціальні колізії перетворювалися на яскраві сценічні зіткнення персонажів. У такому контексті музика виступала не лише супроводом сценічної дії, але й активним драматургічним чинником: вона формувала ритм театральної дії, підкреслювала контрасти між персонажами та посилювала комічні ефекти, властиві шекспірівській драматургії [2].

У XVIII–XIX століттях шекспірівська драматургія розглядалася як багате джерело сюжетів, які можна було адаптувати відповідно до потреб місцевих театральних традицій – зінгшпілю, комічної опери або оперети. Саме тому історія оперних інтерпретацій «Віндзорських насмішниць» становить показовий приклад того як літературний текст поступово інтегрується у різні музично-культурні системи, змінюючись разом із ними. Упродовж XVIII століття інтерес до творчості В. Шекспіра в Європі мав досить суперечливий характер. Його драматургія ще не була остаточно канонізована і часто сприймалася як матеріал, придатний для вільної сценічної переробки. Саме тому композитори та лібретисти не вагалися змінювати структуру сюжету, скорочувати або розширювати окремі сцени, а також переосмислювати образи персонажів відповідно до вимог оперного жанру. «Віндзорські насмішниці» з їхнім динамічним розвитком подій і комедійною атмосферою виявилися особливо зручними для такого творчого переосмислення. У різних країнах Європи – передусім у Франції, Німеччині та Австрії, з'являються нові музично-сценічні версії цього сюжету, у яких чітко простежується вплив місцевих театральних традицій і національних естетичних уподобань.

Особливу роль у формуванні оперних інтерпретацій цього сюжету відіграв образ сера Джона Фальстафа. Створений Шекспіром персонаж поступово виходить за межі драматичного театру та стає впізнаваним художнім типом, що активно функціонує у різних музичних культурах Європи. Його комічна природа, поєднана з певною життєвою достовірністю та психологічною багатогранністю, зробила цей образ надзвичайно привабливим для композиторів, які прагнули поєднати театральність і музичну характеристику персонажа [11; 134-145].

Стійкий інтерес композиторів до образу Фальстафа пояснюється кількома факторами. Передусім цей персонаж поєднує універсальні комічні риси – жадібність, хвалькуватість, схильність до обману – з людською вразливістю, що робить його надзвичайно гнучким для різних інтерпретацій. Крім того, сама драматургічна структура «Віндзорських насмішниць» передбачає велику кількість сценічних ситуацій, придатних для музичного розвитку: перевдягання, маскаради, любовні інтриги, комічні пастки.

Одним із перших напрямів оперного освоєння сюжету «Віндзорських насмішниць» стала французька музично-театральна традиція. У межах французької опери XVIII століття шекспірівська фабула часто піддавалася значній трансформації, що було пов'язано з особливостями національної сценічної культури та жанрової системи опери-комік. Французькі композитори й лібретисти, працюючи для паризьких театрів, нерідко використовували лише окремі сюжетні мотиви шекспірівського твору, адаптуючи їх до вимог місцевої публіки та театральної практики [3; 145-149].

Однією з ранніх музичних переробок цього сюжету вважається твір композитора, ім'я якого у джерелах передається як Папавуан (Papavoin(e) / Papavuan). Його опера «Старий галант, або Дві приятельки», поставлена в 1761 року на сцені Théâtre de la Comédie-Italienne у Парижі, демонструє характерні принципи французької адаптації шекспірівського матеріалу. У цьому випадку первісний сюжет зазнає значної «французизації»: зберігається лише основна фабульна схема, тоді як драматургічна структура та музичний стиль формуються відповідно до естетичних норм опери-комік та сценічних очікувань паризької аудиторії. Саме такі ранні приклади музично-сценічних інтерпретацій заклали підґрунтя для подальшого розвитку оперних трактувань сюжету «Віндзорських насмішниць» у різних країнах Європи. Надалі цей процес набув ще ширшого масштабу, що зумовило появу нових композиторських концепцій і жанрових моделей, у яких шекспірівська комедія продовжувала розвиватися у межах європейської оперної традиції [12].

Поряд із ранніми французькими адаптаціями, пов'язаними з традицією опери-комік, помітне місце в історії оперного освоєння шекспірівського сюжету займає творчість видатного представника французької культури XVIII століття Франсуа-Андре Данікана Філідора (François-André Danican Philidor, 1726–1795). У своїй опері «Herne le Chasseur» (1773) композитор запропонував власну інтерпретацію

мотивів, пов'язаних із комедією «Віндзорські насмішниці». Філідор, нащадок знаменитої музичної династії Danican–Philidor та один із провідних майстрів французької опери-комік, розглядав шекспірівський сюжет передусім як художній матеріал, придатний для адаптації відповідно до естетичних норм французької сцени. У цій інтерпретації першоджерело зазнає суттєвої трансформації: сюжетні мотиви використовуються лише як відправна точка для формування нового музично-драматургічного цілого. Композитор посилює ліричну складову, приділяє значну увагу вокальній виразності та розвиває характерні для французької опери-комік елементи – поєднання музичних номерів із розмовними діалогами, використання сценічної пантоміми, а також включення хореографічних епізодів. Подібна стилістична орієнтація відповідала художнім очікуванням французької театральної публіки другої половини XVIII століття та водночас демонструвала здатність національної музичної традиції творчо переосмислювати іноземний драматургічний матеріал [2; 250-290].

Характерною рисою французьких адаптацій шекспірівської комедії стала саме не буквальна передача драматичного тексту, а його активна сценічна реконструкція. У процесі такої переробки окремі персонажі могли змінювати свої функції, окремі епізоди скорочувалися або переносилися, а сюжетна логіка підпорядковувалася законам музично-театрального жанру. У результаті шекспірівський матеріал набував нових художніх характеристик, що відповідали так званому «французькому смаку» – естетиці витонченої вокальності, ясної драматургічної структури та сценічної декоративності. Саме тому подібні оперні версії становлять важливі приклади транснаціонального функціонування літературного сюжету в межах європейської музичної культури [4].

У XIX столітті традиція звернення до шекспірівських сюжетів у французькому музичному театрі набула нового розвитку. Якщо у XVIII столітті переважала жанрова модель опери-комік із її камерністю та побутовою драматургією, то романтична естетика наступного століття сприяла розширенню масштабів музично-сценічного трактування. Серед композиторів, чия творчість відображає ці тенденції, варто згадати Адольфа Адама (Adolphe Adam) – автора численних опер і балетів, який також звертався до шекспірівських мотивів у контексті французької музичної сцени середини XIX ст. Творчість Адама демонструє поступовий перехід до романтичної концепції музичного театру. У його партитурах відчутно посилюється роль оркестрової палітри, зростає значення драматургічної напруги, а ліричні лінії персонажів отримують більш розгорнуте емоційне трактування. Таким чином, у французькій традиції можна простежити дві взаємопов'язані тенденції розвитку шекспірівських адаптацій: з одного боку, ранню стадію «жанрової переробки» сюжету у формах опери-комік XVIII століття (Papavoin, Philidor), а з іншого – романтичне розширення музично-драматургічної концепції, характерне для композиторів XIX століття, серед яких важливе місце посідає А. Адам [1; 270-322].

Водночас інший напрямок розвитку оперних інтерпретацій шекспірівського сюжету сформувався у німецькомовному культурному просторі. Наприкінці XVIII століття інтерес до творчості Шекспіра в німецьких землях значно зріс, що пов'язано як із літературними процесами доби «Бурі і натиску», так і з формуванням нових естетичних орієнтирів у музичному театрі. У цьому середовищі шекспірівська драматургія почала сприйматися не лише як джерело комічних сюжетів, але і як глибокий художній матеріал, придатний для серйозного музично-драматичного осмислення.

Саме в такому культурному контексті з'являються оперні інтерпретації, пов'язані з іменами Карла Діттерсдорфа та Пауля Ріттера. Хоча ці композитори належали до різних історичних періодів і працювали в межах різних естетичних систем, їх об'єднувало прагнення передати шекспірівський художній світ засобами музичного театру. Їхні твори демонструють, наскільки тісно композиторські рішення були пов'язані з художніми орієнтирами конкретної епохи: у кожному випадку шекспірівський сюжет отримував нове музично-драматургічне трактування, що відображало стильові особливості відповідного часу [8; 196–259].

Творчість Карла Діттерса фон Діттерсдорфа у сфері музичного театру кінця XVIII століття відображає прагнення інтегрувати шекспірівську комедійну драматургію у формотворчі принципи зінгшпілю – жанру, що в той період активно формувався як особливий тип німецького музичного театру. Зінгшпіль поєднував музичні номери з розмовними сценами, що створювало гнучку драматургічну структуру, придатну для адаптації різних літературних джерел. У театральній культурі другої половини XVIII століття простежується загальна тенденція до розвитку комедійно зорієнтованих жанрів, що відкривало широкі можливості для музичного трактування драматичних текстів із виразною сценічною динамікою. Саме в такому контексті Діттерсдорф звертається до шекспірівської комедії. Для композитора цей текст становив привабливий драматургічний матеріал, у якому поєднувалися жваві діалоги, швидка зміна сценічних ситуацій, багатоплановість характерів і виразний соціальний гумор. Ці якості сприяли створенню музичного шару, здатного доповнювати та поглиблювати драматичну дію. У музичному рішенні композитор намагався підкреслити ті аспекти характеризації персонажів, які у вербальному тексті залишалися лише окресленими, розгортаючи їх у сфері інтонаційної та ритмічної образності.

Стиль Діттерсдорфа характеризується прагненням зберегти легкість комедійної атмосфери, уникаючи

підвищеної патетики, властивої серйозній опері. Основою музичної драматургії стає принцип контрасту – інтонаційного, ритмічного та тембрового. Завдяки такій системі протиставлень композитор досягає виразного відтворення мінливості сценічних ситуацій і швидкої зміни емоційних станів, що є характерною ознакою шекспірівської комічної поетики [10; 19–25]. Особливо важливу роль у структурі твору відіграють ансамблеві епізоди. Їх можна розглядати як своєрідний музичний аналог шекспірівської поліфонії характерів: голоси персонажів взаємодіють, накладаються один на одного, формуючи складну систему сценічних відносин.

У своїй оперній версії 1796 року Діттерсдорф здійснив значно глибшу переробку шекспірівського сюжету, ніж більшість його попередників. У цій адаптації помітна тенденція до своєрідної «бюргеризації» драматичного матеріалу. Персонажі отримують нові імена й соціальні характеристики, які відповідають культурним очікуванням аудиторії пізнього класицизму. Акценти зміщуються в бік побутових конфліктів, майнових суперечок і сімейних відносин. У такій інтерпретації Фальстаф виступає джерелом карнавального комізму, а водночас виконує функцію морального контрапункту, що узгоджується з виховною спрямованістю зінгшпілю.

Музична мова цієї версії ґрунтується на ясній тональній організації, регулярних метричних структурах та чіткій періодизації фраз – характерних рисах німецького музичного театру кінця XVIII століття. У стилістичному плані Діттерсдорф демонструє певну стриманість. На відміну від композиторів, які прагнули експериментувати з новими гармонічними або драматургічними моделями, він зберігає відданість усталеним мелодико-ритмічним формам і свідомо уникає радикальних нововведень, що могли б порушити жанрову рівновагу твору [1; 240-295].

Іншу естетичну позицію демонструє творчість Пауля Ріттера, яка належить уже до музичної культури XIX століття та формувалася в умовах романтичної художньої парадигми. Якщо для Діттерсдорфа шекспірівський текст був, насамперед, джерелом комічної театральності, то для Ріттера він став підґрунтям для загострення психологічної драматургії. У його трактуванні сюжет набуває більшої емоційної напруги, а внутрішній світ персонажів розкривається через розширену мелодичну фразу, активну гармонічну динаміку та інтенсивні оркестрові контрасти.

У результаті комедійна історія поступово набуває рис психологізованої музичної драми. Конфлікти між персонажами стають більш виразними, а характери – складнішими у внутрішньому плані. Таким чином, зіставлення оперних трактувань Діттерсдорфа та Ріттера дозволяє простежити важливу історичну тенденцію: перехід від просвітницької ясності та жанрової врівноваженості до романтичної емоційної експресії та поглибленого психологізму [7; 200-216].

Зміни в музичному трактуванні сюжету супроводжувалися також трансформацією системи персонажів. У процесі адаптації англійські імена нерідко замінювалися локальними варіантами, що відповідали фонетичним і культурним особливостям тієї аудиторії, для якої створювався твір. Такі зміни виходили далеко за межі суто мовної адаптації. Вони впливали на характерологію образів і на їхнє місце в драматургічній системі.

Чоловічі персонажі, які у Шекспіра подані з тонкою іронією та багатозначністю, у деяких оперних версіях набували більш гротескних або прагматичних рис. Жіночі образи, навпаки, нерідко отримували активнішу роль у розвитку сюжету. У низці адаптацій вони виступають не лише учасницями комічних інтриг, а й носіями стратегічної ініціативи, що відображає зміну уявлень про соціальну роль жінки в європейському суспільстві періоду Просвітництва та раннього модерну [12; 176–196]. Показовою у цьому сенсі є трансформація образу місіс Пейдж. У деяких німецьких інтерпретаціях цей персонаж набуває рис активного культурного агента, здатного діяти самостійно в межах патріархальної соціальної системи. Така модифікація характеру відображає прагнення адаптерів надати комедії виразнішого морально-етичного виміру, пов’язаного з ідеями просвітницької етики та новими уявленнями про соціальну поведінку.

Подальший розвиток європейської традиції оперних інтерпретацій шекспірівського сюжету пов’язаний із творчістю Отто Ніколаї – композитора, у творчості якого цей драматургічний матеріал отримав одне з найбільш цілісних і художньо завершених музичних втілень. Якщо попередні композиторські версії часто підпорядковували шекспірівський сюжет локальним жанровим моделям, то в опері Ніколаї відбувається синтез різних європейських традицій музичного театру [11; 134-145]. Отто Микеланджело Ніколаї належить до кола композиторів першої половини XIX століття, чия творчість сформувалася на перетині німецької та італійської музичних традицій. Його діяльність відбувалася у важливий період розвитку європейського музичного театру, коли романтична естетика поступово змінювала принципи класичної оперної драматургії. Найбільш значним твором композитора стала опера «Die lustigen Weiber von Windsor» (1849), яка репрезентує німецьку романтичну інтерпретацію комедії Вільяма Шекспіра. У цьому творі шекспірівський сюжет зберігає основні драматургічні лінії оригіналу, однак формується відповідно до традицій німецького оперного театру.

Лібрето Саломона Германна Мозенталя досить близьке до драматургії Шекспіра. На відміну від пізнішої версії Джузеппе Верді, у центрі опери Ніколаї перебувають всі персонажи комедії. Значну

роль відіграють жіночі образи – передусім місіс Форд і місіс Пейдж, які виступають активними учасницями драматичної дії. Збережено також сюжетну лінію трьох претендентів на руку Анни Пейдж, що підсилює комедійний характер опери та наближує її до шекспірівського першоджерела.

Музична мова твору демонструє поєднання різних стильових впливів. З одного боку, у ній відчутна спадковість німецької романтичної оперної традиції, представленої творчістю Карла Марії фон Вебера. З іншого – вокальна партитура опери виявляє значний вплив італійського бельканто, що проявляється у мелодичній виразності арій і ансамблів. Таке поєднання надає опері особливої стилістичної гнучкості.

Оркестрове письмо Ніколаї вирізняється прозорістю фактури та яскравою тембровою характеристикою. Оркестр не лише супроводжує вокальні номери, але й активно бере участь у створенні комічної атмосфери. Інструментальні епізоди нерідко підкреслюють сценічну ситуацію, формуючи музичні акценти, які посилюють драматургічну динаміку.

Особливу роль у структурі опери відіграють ансамблеві сцени. Вони створюють складну систему взаємодії персонажів і відтворюють комічну багатоплановість шекспірівської драматургії. Завдяки цьому музична тканина опери набуває рис поліфонічної організації, де різні голоси формують цілісну драматичну картину [5; 117-122].

У трактуванні образу Фальстафа Ніколаї зберігає комедійний характер персонажа. На відміну від пізнішої версії Верді, де цей герой набуває філософсько-іронічного змісту, у Ніколаї він постає передусім як джерело сценічного комізму. Водночас композитор уникає карикатурності, надаючи образу певної життєвої достовірності. Опера Ніколаї стала одним із найуспішніших оперних трактувань шекспірівського сюжету в німецькій музичній культурі XIX століття. Вона поєднала елементи зінгшпілю, комічної опери та романтичної музичної драматургії, створивши оригінальну художню модель оперної адаптації літературного твору.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє дійти висновку, що звернення до шекспірівської тематики стало одним із важливих джерел формування нових драматургічних моделей у європейській музичній культурі. Інтерпретація образів і сюжетів творів В. Шекспіра у музичному мистецтві сприяла поглибленню психологічної виразності музичної мови та формуванню нових принципів музичного мислення, заснованих на поєднанні літературної драматургії з інтонаційно-образними можливостями музики. У процесі осмислення шекспірівських сюжетів композитори різних епох виробили різноманітні художні підходи до передачі драматичного конфлікту, внутрішніх переживань персонажів та символічних смислів, закладених у першоджерелі. Особливо показовим є прагнення музики розкривати приховані психологічні та філософські аспекти, створюючи власну систему образів і драматургічних взаємодій. Внаслідок цього шекспірівська тематика набула універсального значення в історії музичного мистецтва, ставши одним із важливих стимулів розвитку програмності, симфонічного мислення та музично-театральних форм. Отримані результати підтверджують, що звернення до творчості Шекспіра відіграло значну роль у формуванні нових принципів музичної драматургії, а також сприяло розширенню художніх можливостей музики у відтворенні складних психологічних і філософських ідей.

Перспективи подальших розвідок пов’язані з поглибленим аналізом конкретних музичних творів, створених на основі шекспірівських сюжетів, а також з вивченням особливостей їхнього стилістичного та драматургічного розвитку. Розробка цієї проблематики може сприяти більш повному розумінню міжмистецьких взаємодій літератури й музики у контексті європейської художньої культури.

Список використаної літератури:

1. Муравська О. Східнохристіянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2018. 542 с.

2. Соколова А. Ideal and cult bases of cultural actions and artifacts. Monograph. *Роль стародавнього Риму та Греції у культурно-соціальної системі вікторіанської Англії*. Монографія. Chapter 8. Latvia, Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2025. С. 250-290.

3. Шабалтіна С. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: до 90-річчя Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ : Старовинна музика, 2003. Вип. 24. С. 145-149.

4. Шип В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Модерні пошуки у просторі мистецтва*. 2024. Вип. 2 (5).

5. Chen Xiao. Melody as a factor of vocal and performing interpretation of the opera image. *Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej*, Częstochowa, 2021. Vol. 46. No. 3. С. 117–122.

6. Lubarsky E. Reviving early Music: Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance. New York : University of Rochester, 2019. 302 p.

7. Moseley Ch. English renaissance drama. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. 326 p.

8. Hall Ed. Hall's Chronicle: Containing the History of England, During the Reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth, in which are Particularly Described the Manners and Customs of Those Periods. London : J. Johnson, 2023. 898 p.

9. Puri M. J., Geary J., Monahan S. Introduction Toward New Horizons : Music, Shared Understanding, and the

Search for Meaning Oxford University Press, 2025. 320 p.

10. Shewring M., Mulryne J. R. Theatre of the English and Italian Renaissance. University of California Press, 2008. 256 p.

11. Sokolova A. V. The Court Culture in France, Italy and England in 16-17 th Centuries : Interaction and Mutual Influence. *Journal of History Culture Art Research* : Karabuk University, Vol. 9. No. 4. 2020. P. 134–145.

12. Strydom V. K. Shakespeare's Merry Wives in Opera: Sexual Politics in Three Early Nineteenth Century Adaptations of Shakespeare. Australia : The University of Queensland, 2022. 215 p.

References

1. Muravska O. (2018). Skhidnokhrystiianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII–XX stolit : monohrafiia. Odesa : Astroprynt, 2018 [in Ukrainian].

2. Sokolova Alla. (2025). Ideal and cult bases of cultural actions and artifacts. Monograph. Rol starodavnoho Rymu ta Hretsii u kulturno-sotsialnoi systemi viktorianskoi Anhlii. Monohrafiia. Chapter 8. Latvia, Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing» [in Ukrainian].

3. Shabaltina S. (2003). Deiaki problemy interpretatsii frantsuzkoi klavesynnoi muzyky. Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho: do 90-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv: Starovynna muzyka, Vyp. 24 [in Ukrainian].

4. Shyp V. (2024). Istorychno informovana interpretatsiia muzychnoho tvoru (NIR) u semiotychnomu aspekti, Moderni poshuky u prostori mystetstva, Vyp. 2 (5) [in Ukrainian].

5. Chen Xiao. (2021). Melody as a factor of vocal and performing interpretation of the opera image. Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej, Częstochowa, Vol. 46. No. 3 [in English].

6. Lubarsky E. (2019). Reviving early Music: Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance. New York: University of Rochester [in English].

7. Moseley Ch. (2016). English renaissance drama. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

8. Hall Ed. (2023). Hall's Chronicle: Containing the History of England, During the Reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth, in which are Particularly Described the Manners and Customs of Those Periods. London: J. Johnson [in English].

9. Puri M. J., Geary J., Monahan S. (2025). Introduction Toward New Horizons: Music, Shared Understanding, and the Search for Meaning Oxford University Press [in English].

10. Shewring M., Mulryne J. (2008). R. Theatre of the English and Italian Renaissance. University of California Press [in English].

11. Sokolova A. V. (2020). The Court Culture in France, Italy and England in 16-17th Centuries : Interaction and Mutual Influence. Journal of History Culture Art Research : Karabuk University, Vol.9, No. 4 [in English].

12. Strydom V. K. (2022). Shakespeare's Merry Wives in Opera: Sexual Politics in Three Early Nineteenth Century Adaptations of Shakespeare. Australia: The University of Queensland [in English].

UDC [78.7.034] (410)

SHAKESPEARE'S PLOT «THE MOCKY WOMEN OF WINDSOR» IN THE EUROPEAN OPERA THEATRE OF THE 18 TH–19 TH CENTURIES

Alla SOKOLOVA – Doctor of Art Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Theoretical and Applied Culturology, National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Odesa

The study examines the peculiarities of the interpretation of Shakespearean themes in European musical culture and the specific features of the artistic reinterpretation of literary images in music. The significance of William Shakespeare's works is characterized, as they have remained one of the most important sources of plots, characters, and dramaturgical models for composers of different historical periods. It is emphasized that Shakespeare's dramaturgy is distinguished by the depth of psychological conflicts, the richness of imagery, and the universality of philosophical ideas, which has led to numerous musical interpretations in various genres – from opera and ballet to symphonic and chamber music. The main principles of the musical embodiment of Shakespearean plots are highlighted, particularly the ways of conveying psychological characterization, dramatic conflicts, and symbolic meanings through musical expressive means. The interaction between literary dramaturgy and musical form is revealed, as well as the transformation of the literary source into an independent musical image. It is emphasized that the appeal to Shakespeare's works became an important factor in the development of programmatic thinking and musical dramaturgy within the European tradition.

Special attention is paid to musical interpretations of the comedy The Merry Wives of Windsor, which in the works of composers from different historical periods demonstrate diverse approaches to the interpretation of Shakespeare's comic dramaturgy. It is noted that these musical interpretations reflect both the individual stylistic features of composers and the aesthetic tendencies of their respective historical epochs.

The results generalize the important role of Shakespearean themes in shaping new models of musical thinking and their significant influence on the development of European musical culture of the nineteenth and twentieth centuries.

Key words: European musical culture, Shakespeare's work, comedy «The Mockingjay of Windsor», dramaturgy, genre, musical theater, opera, program music, musical image, interpretation.

Стаття отримана 9.01.2026
Стаття прийнята 25.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК: 78.1

ВІОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ СВОБОДИ І НЕСВОБОДИ

Сергій ГАВРИЛЮК – доктор мистецтва, старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, м. Львів, Україна
http://orcid.org/0009-0007-7447-7388
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1110
sergejhavrylyuk@gmail.com

Цитування:

Гаврилюк С. Віольний інструментарій в соціокультурному вимірі свободи і несвободи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 11–18 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1110

Досліджується трансформація інструментарію барокової доби в оптиці зміни історичних, соціокультурних та філософських парадигм. Центральною темою є співіснування та подальша конкуренція сімейств віол та скрипок. Аналізується феномен «геральдичності» віоли як символу ренесансної інтелектуальної елітарності та причини її витіснення скрипковим інструментарієм у контексті централізації політичної влади та барокової ідеї мегаломанії. Досліджується діалектика свободи та несвободи у бароковій партитурі, що розглядається як «ескіз» для виконавської інтерпретації.

Ключові слова: віола, інтерпретація, історично інформоване виконавство, музика бароко, виконавська свобода та несвобода.

Актуальність теми. Спроба спроектувати ідею історично інформованого виконавства[1] у площину взаємодії філософських категорій свободи і несвободи є актуальною для сучасного соціокультурного дискурсу. Також одна з новацій полягає у проектуванні цих думок на інструментальну сферу, зокрема на родину віол. Дослідження зміни інструментальних пріоритетів у добу бароко дозволяє глибше зрозуміти витоки модерної ієрархічної структури музичного мислення. Для цього необхідним є розуміння ґенези, соціального запиту суспільства та історичних реалій досліджуваної доби. В умовах сучасного відродження давньої (ранньої) музики переосмислення стану віоли да ґамба може стати імпульсом для усвідомлення того як політична централізація та зміна акустичних умов детермінували трансформацію музичної мови. Проблема співвідношення поліфонічного діалогу та полілогу між інструментами консорту[2] [10] та «риторичної маніфестації» соліста резонує з актуальними дискусіями щодо ролі індивіда в сучасному соціокультурному просторі та меж його творчої і суспільної свободи у певних ідеологічних рамках.

Проблематика ІІВ перебуває в центрі сучасного музикознавчого дискурсу світової музичної спільноти. Низка дослідників звертаються до питання дослідження струнно-смичкового інструментарію, зокрема: Daniel H. Chitwood [9], Myrna Herzog Feldman [12], John Romey [18], Fred. E. LaBarre [14] та ін. В українській музикознавчої спільноти ця тема є малодослідженою і потребує особливої уваги, що підкреслює актуальність пропонованої розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві тема історично інформованого виконавства та інтерпретації музики доби бароко розглянута у працях О. Катрич [1, 2], Н. Ключинської [4], Н. Фоменко [5] та ін. У праці Ольги Катрич виявлено взаємодію музичних і поза музичних чинників, які впливають на процес творення стилю в музиці. Ідея поза музичної природи тригерів стилетворення в музиці спроектована нами на процес зміни парадигми барокового інструменталізму. Н. Ключинська фокусує свою увагу на особливості інтерпретації ритму в українській бароковій вокальній музиці. Слід зазначити, що ці ж проблеми є актуальними щодо інструментального виконавства, зокрема струнно-смичкового виконавства доби бароко країн Європи, яке також має низку проблемних зон трактування нотного тексту. Праця Н. Фоменко присвячена особливостям інтерпретації зразків клавірного мистецтва доби бароко. Виходячи з ідеї барокового універсалізму, як стильового «знаку», висновки науковиці спроектовано на сферу скрипкового та віольного сегментів барокового інструментарію.

Метою наукової розвідки є концептуалізація процесу витіснення віоли да ґамба скрипковим сімейством із точки зору зміни філософських та соціополітичних засад європейської культури XVII–XVIII століть. Відповідно до поставленої мети постає низка *завдань*, які опрацьовуються в науковій розвідці: з'ясувати причини оновлення інструментарію, простежити зниження популярності віольного виконавства та аргументувати актуальність відродження цієї традиції у сучасному музичному виконавському континуумі.

Теоретичну базу дослідження склали праці зарубіжних та українських учених – музикознавців та філософів: Ольги Катрич [2] (концепція «тригерів» музичного стилетворення), Наталії Кашкадамової [3] (історія клавірного мистецтва), Яна Вудфілда [21] (історія віол), Ніколауса Харнонкура [6] (музична

© Гаврилюк С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

риторика), а також трактати Леопольда Моцарта [15] та Йогана Йоахіма Кванца [17]. Філософський вектор дослідження спирається на ідеї про міметичну природу мислення та теорію афектів.

Комплексна методологія дослідження поєднує методи: історико-культурологічний, музикознавчий, компаративний, герменевтичний, а також метод дискурс-аналіз. Методологія передбачає міждисциплінарний підхід, поєднуючи музикознавство, філософію та культурологію.

Сучасний інституціалізований формат музичної освіти в Україні, на жаль, не передбачає можливості опанування барокового інструментарію, що робить цю розвідку особливо актуальною. Відтак, *наукова новизна* полягає у міждисциплінарному підході до аналізу інструментарію, де зміна пріоритетів між віолою та скрипкою розглядається не як технічна еволюція, а як відображення переходу від діалогічно-поліфонічного до ієрархічно-централізованого типу свідомості. Результати дослідження апробовані у власній виконавській і конструкторській діяльності. Автор статті також працює і над створенням інструментів за зразками історичних (зокрема один із них – віола да ґамба-д'аморе, успішно завершений у співпраці з майстром Дмитром Мацідоном та апробований на концерті 25.01.2026 «L'évident et le latent» у приміщенні галереї Львівської національної академії мистецтв).



Приклад 1. Сопранова віола да ґамба-д'аморе – робота за матеріалами праці Fred. E. LaBarre в поєднанні з дослідженнями моделей віол д'аморе (резонансні отвори та симпатичні струни).

Історично інформоване виконавство є підходом до інтерпретації музики минулих епох, що включає низку важливих для сучасного суспільства методів осмислення культурно-мистецьких цінностей. У час, коли навіть самі рамки мистецтва поступово «розмиваються» у метамодерному колажі, а штучний інтелект ставить під сумнів практично кожне сказане чи написане слово, на перший план виходять аксіологічні проблеми суспільства. Людство невпинно намагається осмислити причини формування тих чи інших ціннісних категорій, їх етичні, естетичні та інші аспекти. У цьому контексті питання культурних цінностей, їх збереження та адаптації до сучасності відіграє надзвичайно важливу роль. В музичному мистецтві сьогодення саме ІІВ порушує низку важливих питань для культурного дискурсу сучасного суспільства. Окрім безпосередніх інтерпретаційних підходів і практик, для ІІВ приорітетним є питання інструментарію, яке є темою пропонованої наукової розвідки. У першу чергу увагу зосереджено на його віольному сегменті.

Існує чимало досліджень, автори яких по-різному ставляться до інтерпретації музики бароко, музики віддаленої від нас доби. Закладена у цій музиці експресивність часто призводить інтерпретаторів до прагнення романтизувати своє виконавство. Однак низка дослідників вважає, що лише глибоке розуміння особливостей виконавських традицій і практик того часу дає можливість коректно відтворити музику доби бароко, аби вона мала переконливий і максимальний вплив на слухача, відповідно до задуму самих її творців (Н. Харнонкурт, Н. Фоменко, С. Картер [16] та ін.)

Стильова естетика переживає активні трансформації, щоб відобразити дух часу. Становище барокового інструментарію є яскравим прикладом того, коли тригерами музичних процесів виступають не музичні чинники (за О. Катрич). У цьому контексті мова йде не лише про стиль, а й про технічні новації, які є резонансом на соціополітичний запит. Різні епохи по-різному відгукувалися на ідею розвитку та відродження інструментів віольної родини. Зокрема, цікавою є одна з басових віол авторства Антоніо та Джіроламо Аматі (Кремона, 1611 р.), яка містить певні риси віолончелі (форма завитка голови, f-подібні резонансні отвори, склепінаста нижня дека), проте все ще зберігає шість струн[3]. Цей приклад яскраво втілює ідею розширення рамок свободи, коли риси інструментів «протилежних» родин поступово починають змішуватися, віддзеркалюючи суспільні зміни та втілюючи складні процеси взаємопроникнення категорій свободи і несвободи. Також цікавим фактом у цьому контексті є створення інструмента *арпеджіоне* та написання уже в ХХ ст. Паулем Гіндемітом творів за участі віоли д'аморе. Таке опрацювання ідеї віоли вже на певному історичному відтинку сигналізує про значний тембровий і виразовий потенціал, закладений в інструментах родини віол. У зв'язку зі значним об'ємом інструментарію досліджуваної доби, зосереджуємо увагу на віолах да ґамба.

Постановка проблеми. Історію музики часто описують як лінійний прогрес технологічних «покращень», проте перехід від Ренесансу до бароко розкриває складніший процес філософського витіснення. У центрі цього зсуву стоїть сімейство віол да ґамба, яке поетично можна описати як «тихих, ладових аристократів Ренесансу» та їх заміна на сімейство скрипок. Цей процес був не перемогою *кращого* інструмента над *гіршим*; а, в певному сенсі, відобразив світоглядну і культурну революцію європейського духу. В рамках цієї наукової розвідки здійснено спробу дослідити «долю» віоли да ґамба в барокову добу – час, коли «абстрактне звучання» минулого наповнювалося «поняттєвою конкретикою» модерної доби, а свобода і несвобода проростали одна в одну, рухаючи «європейську душу» від темних поліфонічних глибин Хаосу до блискучої сольної ясності Порядку.

Сімейство віол (дискант, тенор та бас) створене для поліфонії – мистецтва багатьох рівноправних голосів. Це дзеркально відображало ідеал ренесансного міста-держави: спільноту індивідів, що роблять внесок у гармонійне ціле. Відомим фактом є значна популярність і поширеність інструментів цього сімейства. Як зазначає Ян Вудфілд у своєму фундаментальному дослідженні *The Early History of the Viol*, «Завдяки своєму новому статусу «аматорського» інструменту – «інструменту, на якому грали джентльмени, купці та інші доброчесні чоловіки», як висловився Жамб де Фер, – віола відтепер отримала ще більше поширення» [21; 117]. Коли група друзів збиралася для гри в консорті, вони практикували форму «звукової демократії» в межах елітарної структури. Це не було «не демократично» в сенсі закритості для талановитих; скоріше, це була спеціалізована грамотність. Походження віоли глибоко пов’язане з престижем іспанських та італійських дворів, де фізична елегантність інструмента та його м’який, схожий на людський голос тембр сприймалися як відображення внутрішньої витонченості виконавця. Віола була інструментом аматора «вищого класу» [21; 200]. Хоча віола жила в покоях знаті, не ізольована від «цехової культури» (*Zunftwesen*) ренесансного міста. Межа між «високим мистецтвом» та «народною музикою» була проникною. Від музикантів у цехах очікували універсальності.

У часи Ренесансу віола стала «гербовим знаком» епохи, яка цінувала інтимну поліфонію та «демократію голосів» у межах елітарної інтелектуальної структури. Однак з утвердженням стилю Бароко, що принесло з собою «мегаломанію» абсолютних монархів, таких як Людовік XIV, та централізований порядок єзуїтського духу, музичний ландшафт епохи невпинно почав змінюватися. Камерна «розмова» вільного консорту більше не могла бути почутою у величезних мармурових залах Версаля чи в грандіозних театрах XVII століття. Також перші зразки нотодруку, такі як *Odhecaton* Оттавіано Петруччі (1501 р.), революціонізували спосіб поширення музики. Це дозволило «геральдиці» віоли вийти за межі двору в будинки міщанства, що стрімко розвивалося. Раптово «елітарне» звучання стало доступним кожному, хто міг читати ноти, фактично демократизуючи цей витончений досвід. «Аналогічним чином, нотні джерела – часто в доволі опосередкований спосіб – надають нам чимало відомостей про тогочасні виконавські практики. Зрештою, воно неминуче свідчить про статус і затребуваність цієї музики на ринку: про її сприйняття як сучасної чи старомодної, популярної чи такої, інтерес до якої згасає, загальновідомої чи розрахованої на вузьке коло поціновувачів» [8, вступ]. У той час як сімейство віол покладалося на традицію «ансамблевої гри» (консорта), яка часто була слабко фіксованою, барокова скрипка розквітла на базі новостворених нотно фіксованих традицій французької та італійської шкіл. У певному сенсі епоха Бароко стала «плавильним котлом», де відносна свобода Ренесансу зустрілася з жорсткою централізацією XVII століття. Ренесанс не розглядав «елітарність» крізь сучасну призму соціальної ізоляції; радше це було прагнення до певної інтелектуальної та духовної гармонії. Зрозуміти віолу да ґамба – означає зрозуміти «гербовий знак» епохи, де музика була не товаром для пасивного слухача, а обов’язковою мовою для «Людини Довершеної». На відміну від скрипки, яка протягом більшої частини XVI століття несла тавро інструмента професійних «найманців» або вуличних скрипалів, віола була інструментом придворного та вченого. З настанням епохи бароко «універсальна» природа Ренесансу почала розпадатися під тиском «централізованої» влади XVII століття. Сімейство віол з його ладами та субтильним резонансом було створене для консорта, кола рівних. Бароко ж почало жадати Соліста – героя, який височіє над натовпом.

Саме тут розпочалося сходження скрипки. У той час як віола була «знаком геральдики епохи», скрипка стала інструментом барокової «мегаломанії». Скрипка могла прорізати шум великої зали; вона могла очолити армію струнних на службі у короля. «Елітарність» віоли стала її слабкістю: вона була занадто тихою для нових, масивних архітектурних просторів, таких як Версаль, і занадто складною для нових, спрощених мелодій монодичного стилю.

У ренесансному місті гра на віолі була актом «свободи в межах рамок». Музиканти були вільні орнаментувати, вільні виражати почуття, але завжди в межах суворих поліфонічних правил цеху та традиції. Коли в добу раннього бароко нотація стала більш фіксованою, ця «свобода» почала кодифікуватися.

Перехід від ренесансної віоли да ґамба до барокової скрипки уособлює рух від «міста голосів» до «театру влади». Віола не зникла тому, що зазнала невдачі; вона згасла, бо «геральдика», яку вона

представляла – інтимний, інтелектуальний та поліфонічний союз рівних – витіснялася грандіозним, централізованим та ієрархічним видовищем двору Короля-Сонця. У певному сенсі така трансформація кореспондує з подальшою появою персони диригента серед професій, які раніше були складовою музичної універсальності виконавця. «На диригентському подіумі він [диригент] може поводитися як автократ, подібно до своїх попередників, проте артистам оркестру часто відома інша сторона істини» [19; 85].

Якщо Ренесанс визначався «містом-державою» та інтимною камерою, то бароко визначило Державу як Сцену. Перехід від сімейства віоли да ґамба до сімейства скрипок був не лише зміною музичного смаку; він став побічним продуктом геополітичного зсуву в бік абсолютної монархії. У центрі цієї трансформації стояв Людовік XIV, Король-Сонце, чиє будівництво Версаля переосмислило масштаби європейського життя і, як наслідок, гучність його музики.

Централізація за Людовіка XIV вимагала нової естетики: *мегаломанії*. Коли влада зосереджена в одній точці, мистецтво має розширюватися, щоб відобразити цю велич. Віола да ґамба з її делікатним, зверненим усередину резонансом і жильними ладами була інструментом для розмови. Версаль же був місцем для проголошення.

Одержимість короля «римськими алюзіями» – його бажання постати сучасним Августом – вимагала музичної мови, яка була б героїчною, блискучою і, перш за все, гучною. Скрипка, яку колись вважали «простонародним» інструментом для танців, мала пронизливу «зовнішню» проєкцію, необхідну для заповнення Дзеркальної зали Версалю. Оскільки влада стала централізованою, «фактура» музики змістилася від демократичної поліфонії вільного консорта до ієрархічної структури Grand Écurie та 24 Violons du Roy («24 скрипки короля»). Створення ансамблю «Vingt-quatre Violons du Roy» у певному сенсі стало поворотним моментом в історії оркестру адже було одним із засобів маніфестації його абсолютної влади – в площині звучання, яке прагнуло стати максимально потужним [20; 73-76] Однією з найбільш ігнорованих «інновацій» бароко була зміна акустичного середовища. Ренесансна віола розквітала в невеликих, оздоблених деревом кімнатах із низькими стелями. Версаль та барокові собори запровадили величезні мармурові підлоги, високі склепінчасті стелі та безкраї галереї.

У таких просторах субтильні обертони віоли да ґамба поглиналися реверберацією. Скрипка, завдяки більшому натягу струн та відсутності ладів, могла «прорізати» акустичний хаос. Централізація призвела до масштабності в усьому: у розмірах ансамблів, висоті сцен та фізичній дистанції між виконавцем і «Сонцем» (Королем). Віола, яка вимагала від слухача бути достатньо близько, щоб «підслухати» таємницю, стала акустичним анахронізмом в епоху видовищ. Сьогодні для інтерпретатора музики тієї доби питання акустичного середовища є надзвичайно актуальним. «Для виконання музики будь-якої епохи чи культури ми повинні вміти ідентифікувати притаманні їй традиції та конвенції» [11; 22]. В цьому контексті грандіозність залів французького двору була одним з імовірних чинників інтенсифікації використання гучних інструментів у музичному ансамблі, втілюючи ідеї мегаломанії та стремління до прославляння монарха.

Одержимість Людовіка XIV Римською імперією була не лише візуальною, а й структурною. Він прагнув до «стандартизації» культури. У цьому контексті важливу роль відіграв роль орден єзуїтів з його наголосом на порядку, ієрархії та чіткій «риториці», здатній зворушити маси, що логічно відповідало запитам естетики тієї доби. Орден єзуїтів (воїнів Ісуса) слугував духовним та інтелектуальним «кресленням» для високого Бароко. Їхня філософія наголошувала на порядку, ієрархії та «спрямуванні душі» через структуровані вправи. Цей «єзуїтський дух» віддзеркалював музичні зміни: якщо Ренесанс був розлогим садом, то Бароко стало регламентованим французьким парком.

У цьому середовищі музичні «свобода і несвобода» почали проростати одна в одну. «Несвободою» була сувора рамка – правила контрапункту, фіксована розсадка оркестру та стандартизація інструментальних сімейств. Віола да ґамба з її різноманітними розмірами, строями та регіональними особливостями була занадто «свавільною» для нової ери стандартизації. Скрипка з її уніфікованим чотириструнним строєм та конструкцією була ідеальним «єзуїтським» інструментом: знаряддям дисципліни, здатним давати єдиний, потужний результат під керівництвом однієї персони. «Історичний єзуїтський театр, що існував у період із 1551 по 1773 роки, репрезентує два століття дидактичного театру, в якому Товариство Ісуса – спираючись на організаційні настанови та «Духовні вправи» свого засновника Ігнатія Лойоли – використовувало театральне мистецтво для виховання чеснот як у виконавців, так і в глядачів, одночасно здійснюючи навчальний процес» [13].

Хоча віола да ґамба на певний час залишалася фаворитом французької аристократії (зокрема завдяки таким майстрам як Антуан де Сент-Коломб та Марен Маре), її дедалі частіше сприймали як релікт минулої, децентралізованої епохи. Скрипка стала «римським» інструментом – ефективним, стандартизованим і здатним вести за собою «армію» звуку[4]. Цей перехід відображає «несвободу» епохи: хоча барокова партитура була «запрошенням до експерименту», цей експеримент тепер був суворо

обмежений рамками служіння Королю. «Французькі віртуози-віолісти, починаючи від Могара і завершуючи Антуаном Форкере (1672–1745 рр.), сформували міцну закриту спільноту, яка принципово не бажала визнавати домінування скрипки. Проте час грав проти віоли; попри те, що це нерівне суперництво тривало й у XVIII столітті, французькі композитори дедалі частіше запозичували технічні прийоми з італійських скрипкових сонат і концертів» [7; 345-350].

Занепад сімейства віол у добу Бароко був ціною, сплаченою за «модерну добу». Централізація влади вимагала централізації звуку. Віола була інструментом *внутрішнього світу душі*, тоді як скрипка – інструментом *зовнішнього світу Держави*. У тіні Версаля «темні глибини» (*chiaroscuro*) віоли поступово освітлювалися – а потім і витіснялися – сонцеподібною ясністю верхнього регістру скрипки.

У переході від Ренесансу до Бароко природа музичного тексту зазнала фундаментальних змін. Якщо ренесансну поліфонію віол можна порівняти із завершеним гобеленом – переплетеним і цілісним, то барокова партитура стала запрошенням до експерименту. Віола да ґамба та скрипка уособлюють полюси цього експерименту. Віола представляла «старий світ» внутрішнього резонансу, тоді як скрипка – «новий світ» блискучої проєкції.

У міру розвитку бароко «ескіз» партитури почав надавати перевагу спритності скрипки, проте філософія залишалася незмінною: виконавець був співавтором. Ця епоха запровадила унікальну дуальність: «рамку несвободи» (стандартизована нотація та придворна ієрархія), всередині якої безпрецедентний ступінь виконавської *свободи* не лише дозволявся, а був обов'язковим. Барокові твори, особливо написані в період співіснування віоли та скрипки, часто не мали чітко визначеного інструментарію. Соната могла виконуватися на скрипці, флейті або дискантовій віолі. Партитура була швидше *топографічною картою*, ніж точною фотографією. Ця «абстрактна» природа барокового звучання означала, що вибір інструмента, «тембру», був першим актом свободи.

Використовуючи сучасну метафору, барокова партитура схожа на програмне забезпечення, яке вимагає *«плагінів»* для роботи. Цими «плагінами» є риторичні фігури, *affetti* (афекти) та власна імпровізаційна майстерність виконавця. Музика була розрахована не на пасивне слухання, а на активне сприйняття. Слухач і виконавець мусили працювати разом, щоб наповнити «абстрактне звучання» образним змістом. Саме тому барокова музика здається такою «модерною» – вона передбачає модульність цифрової епохи. Однак ця свобода мала свою демаркаційну лінію. У міру того як нотація ставала більш фіксованою («несвобода» епохи), «свобода» виконавця дедалі більше регулювалася правилами музичної риторики. «Музичне виконавство може бути порівняне з мистецтвом оратора» [17; 119].

Новація в той період ніколи не була радикальною; вона базувалася на попередній музичній традиції. «Несвободою» була рамка – *basso continuo*, метр, придворний етикет – але всередині цієї рамки «свобода» була абсолютною. Віола да ґамба зрештою втратила свої позиції, бо її «свобода» була занадто сильно пов'язана зі старими поліфонічними способами мислення, тоді як «свобода» скрипки була ідеально відкалібрована для нового риторичного та сольного «модерного стилю» (*Stile Moderno*). Епоха Бароко була не лише періодом музичного розвитку; вона стала глибокою реакцією на хаотичність світу. Після Реформації та наукових революцій XVI століття європейський розум прагнув навести лад у мінливій реальності через *мімезис* – наслідування природи та людських емоцій. У цьому «плавильному котлі» тіло музики отримало своє сучасне європейське обличчя, а перехід від віоли да ґамба до скрипки став фізичним втіленням руху від Хаосу до Порядку.

Однією з основних причин зміни інструментарію була барокова одержимість риторичною чіткістю. Європейське мислення того часу було за своєю суттю міметичним; вважалося, що музика не повинна бути лише «красивою», вона має «наслідувати» конкретні пристрасті (*Affetti*) людської душі. У міру того як музиканти відходили від ренесансного ідеалу «універсальної гармонії», вони рухалися до «риторичної подачі», де кожна нота мала майже лінгвістичний сенс. «…однією з основних вимог, які стояли перед усіма вчителями музикии епохи бароко, було [була] здатність навчити «промовистої» гри ("sprechendes" Spiel"» [6; 95]. Віола да ґамба була майстром «темних глибин». Її резонанс був заземленим, багатим на низькі обертони та ідеально підходив для *tombeau* (музичного плачу). Вона представляла *Chiaroscuro* (к'яроскуро) – «темряву» (*oscuro*), з якої має народитися світло. Втілюючи цю концепцію, в ансамблі Короля Людовіка XIV партію першого голоса (Dessus) виконували скрипки в унісон, а решту голосів могли грати на альтах, а в групі басо контінуо залучали власне віоли та клавесин із додаванням теорби, гітари та ін. Проте бароковий дух визначався саме *напругою* між цими полюсами звукової площини. Скрипка забезпечувала *Anabasis* – «світло» (*chiaro*), яке прорізало тіні басових фактур.

Сімейство віол да ґамба представляло «приватну» форму цього процесу, внутрішню боротьбу індивіда. Але коли Бароко досягло свого піку, ця боротьба стала публічним видовищем. «Темні глибини» віоли дедалі більше затьмарювалися «високим градусом експресії» скрипки. Здатність скрипки до проєкції звуку дозволила їй вести слухача через «театральний» рух музики – від темного

резонансу жильних струн у нижніх регістрах до злетів у сліпучі висоти верхніх струн. Естетична природа барокової музики глибоко споріднена з живописною технікою chiaroscuro: це виразна гра світла й тіні, що виникає завдяки структурному протиставленню густого, темного звучання basso continuo та яскравого, віртуозного блиску сольної партії

Епоха Бароко стала «колискою модерної доби». Це був момент, коли плинні, общинні традиції Ренесансу пройшли крізь нову лінзу дисципліни та структурної суворості. Ця трансформація була не лише музичною, а й інституційною. Занепад віоли да ґамба став останньою жертвою світу, що рухався від «містичного» до «методичного» – зсув, який яскраво втілився у впливі ордену єзуїтів та новоствореній концепції інтерпретації. У часи Ренесансу музикант був учасником традиції. Попри універсалізм і синкретизм композитора та інтерпретатора спостерігаємо тривалий процес виокремлення з цього синкретизму суто інтерпретаційного вектора. Оскільки барокова партитура була «абстрактним ескізом», акт виконання перетворився на акт «творення в реальному часі». Це глибоко модерна концепція: ідея про те, що «сенс» твору полягає в тому, як він *інтерпретується* конкретною особистістю. Віола да ґамба зазвичай була інструментом поліфонічної фактури, де его виконавця часто розчинялося в групі. Скрипка ж стала інструментом соліста-інтерпретатора. Вона дозволяла досягти того «високого градуса експресії», який ставив виконавця в центр сцени. Те, що сьогодні називаємо «інтерпретацією» – образ виконавця як героя, що «відмикає» таємниці партитури – народилося саме в цьому бароковому «плавильному котлі».

Віола в добу Бароко стала, зрештою, жертвою на вівтарі Модерності. Щоб досягти масштабів, ясності та риторичної сили XVIII та XIX століть, музика мала залишити позаду «приватну геральдику» Ренесансу. Сучасне виконавство є спадкоємцем цієї «централізації». Сучасний концертний вимір є свого роду відлунням ідей єзуїтського порядку та видовища Короля-Сонця. «…серед численних жертв того переломного часу разом іншими [інструментами] була і гамба…» [6; 89].

Висновки. Зникнення віоли да ґамба з мейнстримної сцени є однією з жертв, сплаченою за народження Модерної доби. Занепад цього інструмента нерозривно пов’язаний з централізацією влади, зміною акустичних масштабів та новою міметичною вимогою до «високого градуса експресії», яку могли задовольнити нові гучні інструменти. Віола – інструмент внутрішнього світу, тіні та приватної камери – не змогла пережити перехід у світ публічних видовищ та централізованої мегаломанії. Проте така доля віоли була не кінцем, а трансформацією. Саме «тіло музики» доби Бароко залишається живим і сьогодні. Ми досі живемо в межах рамки стандартизованої нотації та ієрархічних ансамблів; ми все ще прагнемо «Anabasis» – злету соліста-героя. Бароко засвідчило, що партитура – це «ескіз», запрошення до експерименту, і сприяло виокремленню постаті сучасного інтерпретатора – виконавця, який і досі стоїть між «свободою» творення та «несвободою» традиції.

Сьогоднішнє відродження віоли да ґамба в колах давньої музики – абсолютно логічний та природній процес. Це повернення до того «гербового знака» Ренесансу – перевідкриття темних глибин *chiaroscuro*. У той час як скрипка залишається інструментом великої сцени, віола є інструментом інтимних глибин душі, нагадуючи, що навіть в епоху тотальної централізації завжди є місце для складного та прекрасно тихого. У сучасну метамодерну добу, коли необхідність грати гучно чи у великому акустичному просторі є доступною за допомогою технологій, відродження віольного виконавства може розглядатися як шлях до віднайдення *людського* в Людині.

Примітки:

[1] Номінацію «Історично інформоване виконавство» далі використовуємо в абревіатурі ІІВ.

[2] Ансамбль нефіксованого складу.

[3] Креслення доступне за URL: https://shop.ashmolean.org/collections/hill-drawings/products/7-bass-viol-by-a-h-amati-print

[4] У Стародавньому Римі традиційно культивували традицію використання духових інструментів, які своїм гучним звуком супроводжували тріумфи, домашні святкування та інші культові події.

Список використаної літератури

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

2. Катрич О. Феномени, ноумени та «тригери» музичного стилетворення. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 143. С. 40–49. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784

3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. : навч. посіб. Тернопіль : Астон, 1998. 299 с.

4. Ключинська Н. Інтерпретація ритму в партесних творах. *Українська музика*. 2023. № 2 (45). С. 44–50. DOI: 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5.

5. Фоменко Н. В. Stylus phantasticus у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2021. 213 с.

6. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : *зб. ст.* / пер. із нім. Суми : Собор, 2002. 184 с.

7. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau. Portland : Amadeus Press, 1997. 586 p.
8. Boorman S. The «First» Edition of the Odhecaton A. *Journal of the American Musicological Society*. 1977. Vol. 30, No. 2. P. 183–207.
9. Chitwood D. H. Imitation, Genetic Lineages, and Time Influenced the Morphological Evolution of the Violin. *PLOS ONE*. 2014. Vol. 9, Iss. 10. e109229.
10. Consort / Britannica, The Editors of Encyclopaedia. Encyclopedia Britannica. 2016. URL: https://www.britannica.com/art/consort-music
11. Cyr M. Performing Baroque Music. Portland : Amadeus Press, 1992. 254 p.
12. Herzog Feldman M. The Quinton and other Viols with Violin Traits : Ph.D. Thesis / Bar-Ilan University [Ramat Gan], 2003.
13. Jesuit Theater and Drama. Oxford Academic. URL: academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/ 352334359
14. La Barre F. E. A Dissertation on the Construction of the Treble Viol da Gamba. Barre, Vermont : North Lights Studio Press, 1980.
15. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing / trans. by E. Knocker. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
16. A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music / ed. by S. Carter. Bloomington : Indiana University Press, 2012. 557 p.
17. Quantz J. J. On Playing the Flute / trans. by E. R. Reilly. Hanover ; London : University Press of New England, 2001. 412 p.
18. Romey J. «An instrument with which gentlemen, merchants and other men of virtue pass their time»: The Viola da Gamba in Sixteenth-Century France. *Tempo*. 2024. Vol. 78, Iss. 308. P. 34–51. DOI: 10.1017/S0261127924000056
19. Small C. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Middletown : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
20. Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815. Oxford : Oxford University Press, 2004. 650 p.
21. Woodfield I. The Early History of the Viol. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. 284 p.

References

1. Katrych O. Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty). Drohobych : Vidrodzhennia, 2000. 100 s.
2. Katrych O. Fenomeny, noumeny ta «tryhery» muzychnoho styletvorennia. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2025. Vyp. 143. S. 40–49. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784
3. Kashkadamova N. B. Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano) XIV–XVIII st. : navch. posib. Ternopil : Aston, 1998. 299 s.
4. Kliuchynska N. Interpretatsiia rytmu v partesnykh tvorakh. Ukrainska muzyka. 2023. № 2 (45). S. 44–50. DOI: 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5.
5. Fomenko N. V. Stylus phantasticus u zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit : dys. ... kand. mystv. : 17.00.03. Kyiv, 2021. 213 s.
6. Kharnonkurt N. Muzyka yak mova zvukiv : zb. st. / per. iz nim. Sumy : Sobor, 2002. 184 s.
7. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau. Portland : Amadeus Press, 1997. 586 p.
8. Boorman S. The «First» Edition of the Odhecaton A. Journal of the American Musicological Society. 1977. Vol. 30, No. 2. P. 183–207.
9. Chitwood D. H. Imitation, Genetic Lineages, and Time Influenced the Morphological Evolution of the Violin. PLOS ONE. 2014. Vol. 9, Iss. 10. e109229.
10. Consort / Britannica, The Editors of Encyclopaedia. Encyclopedia Britannica. 2016. URL: https://www.britannica.com/art/consort-music
11. Cyr M. Performing Baroque Music. Portland : Amadeus Press, 1992. 254 p.
12. Herzog Feldman M. The Quinton and other Viols with Violin Traits : Ph.D. Thesis / Bar-Ilan University [Ramat Gan], 2003.
13. Jesuit Theater and Drama. Oxford Academic. URL: academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/ 352334359
14. La Barre F. E. A Dissertation on the Construction of the Treble Viol da Gamba. Barre, Vermont : North Lights Studio Press, 1980.
15. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing / trans. by E. Knocker. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
16. A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music / ed. by S. Carter. Bloomington : Indiana University Press, 2012. 557 p.
17. Quantz J. J. On Playing the Flute / trans. by E. R. Reilly. Hanover ; London : University Press of New England, 2001. 412 p.
18. Romey J. «An instrument with which gentlemen, merchants and other men of virtue pass their time»: The Viola da Gamba in Sixteenth-Century France. Tempo. 2024. Vol. 78, Iss. 308. P. 34–51. DOI: 10.1017/S0261127924000056
19. Small C. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Middletown : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
20. Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815. Oxford : Oxford University Press, 2004. 650 p.
21. Woodfield I. The Early History of the Viol. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. 284 p.

UDK 78.1

VIOL INSTRUMENTATION IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION OF FREEDOM AND NON-FREEDOM

Serhiy HAVRYLYUK – Doctor of Arts, senior lecturer at the Department of String Instruments, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, Ukraine.

The article explores the transformation of Baroque instrumentation through the prism of shifting historical, socio-cultural, and philosophical paradigms. The central theme concerns the coexistence and subsequent competition between the viol and violin families. The study analyzes the phenomenon of the viol's «heraldic» nature as a symbol of Renaissance intellectual elitism, alongside the factors leading to its displacement by the violin family in the context of political centralization and the Baroque concept of megalomania. Furthermore, it examines the dialectics of freedom and non-freedom within the Baroque score, treated as a «sketch» for performance interpretation.

*Significance of the Research***.** Projecting the concept of Historically Informed Performance into the interaction of philosophical categories of freedom and non-freedom is highly relevant to contemporary socio-cultural discourse. A novel aspect of this work lies in applying these concepts to the instrumental sphere, specifically the viol family. Investigating the shift in instrumental priorities during the Baroque era allows for a deeper understanding of the origins of the modern hierarchical structure of musical thought. To achieve this, an understanding of the genesis, social demand, and historical realities of the period is essential. Amidst the modern revival of Early Music, a reappraisal of the viola da gamba's status serves as an impetus for recognizing how political centralization and changing acoustic environments determined the transformation of musical language. The tension between the polyphonic dialogue of the consort and the «rhetorical manifestation» of the soloist resonates with current discussions regarding the individual's role in modern socio-cultural space and the limits of creative and social freedom within specific ideological frameworks.

The issues surrounding HIP are central to the discourse of the global musicological community. Researchers such as Daniel H. Chitwood, Myrna Herzog Feldman, John Romey, and Fred E. LaBarre have addressed the study of string instrumentation. Within the Ukrainian musicological community, however, this subject remains under-researched and requires particular attention, which underscores the relevance of the present study.

Analysis of recent research and publications. In contemporary Ukrainian musicology, the theme of HIP and Baroque interpretation is addressed in the works of O. Katrych, N. Kliuchynska, N. Fomenko, and others. Olga Katrych explores the interaction between musical and extra-musical factors influencing stylistic formation. We project her idea of the extra-musical nature of «style-forming triggers» onto the paradigm shift in Baroque instrumentalism. N. Kliuchynska focuses on the specifics of rhythmic interpretation in Ukrainian Baroque vocal music; these issues are equally pertinent to instrumental performance, particularly regarding the interpretation of musical texts in European Baroque string music. N. Fomenko's work is dedicated to the interpretation of Baroque keyboard art. Drawing on the idea of Baroque universalism as a stylistic «sign», her findings are projected onto the violin and viol segments of the instrumental landscape. *The aim of the study* is to conceptualize the displacement of the viola da gamba by the violin family from the perspective of shifting philosophical and socio-political foundations of European culture in the 17 th and 18 th centuries. Accordingly, the study addresses several tasks: identifying the reasons for instrumental renewal, tracing the decline of viol performance, and arguing for the relevance of reviving this tradition within the contemporary performance continuum.

The theoretical framework is comprised of works by foreign and Ukrainian scholars: Olga Katrych (the concept of «triggers» in musical style formation), Nataliia Kashkadamova (history of keyboard art), Ian Woodfield (history of the viol), and Nikolaus Harnoncourt (musical rhetoric), as well as the treatises of Leopold Mozart and Johann Joachim Quantz. The philosophical vector draws upon ideas of the mimetic nature of thought and the theory of affects.

The comprehensive methodology combines historical-cultural, musicological, comparative, and hermeneutic methods, as well as discourse analysis. The methodology adopts an interdisciplinary approach, integrating musicology, philosophy, and cultural studies.

Scientific novelty. Unfortunately, the current institutionalized format of music education in Ukraine does not provide opportunities for mastering Baroque instrumentation, making this study particularly timely. The *scientific novelty* lies in the interdisciplinary approach to instrumental analysis, where the shift in priorities between the viol and the violin is viewed not merely as technical evolution, but as a reflection of the transition from a dialogic-polyphonic to a hierarchical-centralized type of consciousness. The results of this research have been tested through the author's own performance and luthiery activities. The author is actively involved in constructing historical instruments (notably, a viola da gamba d'amore, successfully completed in collaboration with luthier Dmytro Matsidon and premiered at the concert «L'évident et le latent» on January 25, 2026, at the Lviv National Academy of Arts Gallery).

Key words: viol, interpretation, historically informed performance (HIP), Baroque music, performative freedom and non-freedom.

Стаття отримана 12.02.2026
Стаття прийнята 31.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 738.1(=512.145)(477.75) «18–20»

ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ Й ОЗДОБЛЕННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПОСУДУ ДЛЯ ЗБЕРІГАННЯ ХАРЧОВИХ ПРОДУКТІВ

Олексій ВЛАСОВ – здобувач ІІІ освітньо-наукового ступеня кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0009-0003-6763-8025
https://doi.org/10.35619/10.35619/ucpmk.52.1111
o.vlasov.asp@kubg.edu.ua

Цитування:

Власов О. Традиційні форми й оздоблення кримськотатарського керамічного посуду для зберігання харчових продуктів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 19–24. https://doi.org/10.35619/ ucpmk.52.1111

Здійснено комплексний аналіз традиційного кримськотатарського керамічного посуду для зберігання харчових продуктів XVIII – початку XXI ст. На основі матеріалів проєкту «Zincir / Ланцюг», археологічних і мистецтвознавчих досліджень систематизовано основні типи посудин цієї функціональної групи: бал бардак', май бардаги, куза, гюльчереп і хум. Встановлено взаємозв'язок між призначенням посудини, її типологією та ступенем глазурування: повністю глазуровані малі ємності слугували для в'язких продуктів (меду, жирів, топленого масла), частково глазуровані – для солінь, а неглазуровані великі форми – для сухого сипкого вмісту. Розглянуто оздоблення, яке має переважно стриманий утилітарний характер із поодинокими елементами рельєфного та мальованого декору. Результати розширюють уявлення про матеріальну культуру кримськотатарського народу та сприяють збереженню національної спадщини України.

Ключові слова: кримськотатарська кераміка, посуд для зберігання харчових продуктів, гончарство, декоративне мистецтво, форма, декор, орнамент, композиція, розпис, художня культура, тюркері, стилістика.

Постановка проблеми. Традиційна матеріальна культура кримськотатарського народу, яка формувалася впродовж століть на теренах Кримського півострова, зазнала істотних втрат унаслідок низки історичних катаклізмів XX ст. – Першої та Другої світових воєн, репресій радянського періоду, депортації 1944 року, а також російської анексії Криму 2014 р. [1; 7]. Ці події призвели до переривання тяглості ремісничих традицій, втрати значної частини керамічних виробів, а також до розриву між поколіннями майстрів та їхньою автентичною культурно-географічною основою, Кримом [7].

Керамічний посуд для зберігання харчових продуктів становить одну з найдавніших і водночас найменш досліджених категорій кримськотатарської тарної кераміки. На відміну від декоративного чи столового посуду, якому присвячено низку ґрунтовних археологічних та мистецтвознавчих праць, тарні форми цієї функціональної групи рідко ставали окремим предметом систематичного аналізу [3]. Водночас саме ці посудини – від невеликого бал бардак' до монументального хума – відображають раціональну господарську логіку народу, засновану на глибокому розумінні властивостей керамічного посуду, принципів консервації продуктів та організації домашнього простору [2; 10].

Актуальність дослідження зумовлена також необхідністю введення до наукового обігу україномовної термінології [2, 6, 11], систематизації відомостей, розпорошених у різноманітних джерелах: етнографічних описах, археологічних звітах, авторських артбуках та зібрання творів сучасних майстрів [2, 5, 7, 9, 10], а також потребою у всебічному осмисленні цієї категорії кераміки як невід'ємного компонента національної ідентичності корінного народу України [1; 4].

Аналіз досліджень. Історія вивчення кримськотатарського керамічного посуду охоплює понад століття й має декілька виразних етапів. Перші описові розвідки, що спиралися на музейні фонди та випадкові знахідки, з'явилися наприкінці XIX – початку XX ст. у працях В. Кондаракі, А. Маркевича, Н. Рєпнікова, В. Кузьменка, які фіксували знахідки великих керамічних ємностей (піфосів, хумів) у кримських селах і маєтках [10]. Важливий етнографічний внесок зробив У. Боданінський, який у 1920–30-х рр. керував комплексним дослідженням кримськотатарської народної культури, створював та став першим директором Бахчисарайського палацу-музею [5]. Фундаментальне значення для вивчення середньовічної кераміки Криму, зокрема великогабаритної тари, мали археологічні дослідження А. Якобсона середини – другої пол. XX ст., у яких запропоновано першу хронологічну класифікацію піфосів і систематизовано знахідки з Херсонеса, Мангупа та інших пам'яток [10].

Сучасний науковий етап представлено, насамперед, працями І. Заатова, у яких подано узагальнену характеристику кримськотатарського декоративно-прикладного мистецтва XX ст. [7], а також ґрунтовною монографією А. Ібрагімової про матеріали досліджень Ханського палацу в Бахчисараї XVI–XVIII ст.

© Власов О., 2026 р
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

з деталізованим описом типів кераміки [8]. Надзвичайно важливими є дослідження та монографія І. Тесленко «Кераміка Криму XV століття», у якій розроблено детальну типологію, хронологію та характеристику технік оздоблення пізньосередньовічного керамічного посуду, зокрема великих тарних форм [10]. Фундаментальне дослідження народного декоративного мистецтва та монографія Н. Акчуріної-Муфтієвої [3]. Питання типології та мотивів оздоблення східного тонко керамічного посуду в українському контексті розглянуто у працях О. Школьної [12, 13]. Процес тюркських і слов'янських культурних взаємин представлено у дослідженнях С. Біляєвої [4]. Окрему групу джерел становлять матеріали сучасних культурно-мистецьких проєктів, насамперед артбук «Кримськотатарська кераміка» проєкту «Zincir / Ланцюг», у якому зібрано й систематизовано авторські копії вісімнадцяти традиційних форм XVIII–XX ст. [2]. Дослідження творчої практики Р. Скибіна, який створив авторський стиль поліхромного розпису «Quru Isar / Сухий мур». Пошук та відродження національних мистецьких традицій М. Чурлу [9]. Етнолінгвістичний аспект кримськотатарської термінології висвітлено у працях з історії мови [6, 11]. Важливий історіографічний пласт XVII ст. у подорожніх щоденниках османського мандрівника Евлії Челебі [14]. Водночас аналіз наявних праць засвідчує, що посуд для зберігання харчових продуктів як окрема функціональна група досі не ставав предметом комплексного мистецтвознавчого аналізу з одночасним урахуванням типологічних, технологічних і декоративних характеристик.

Метою статті є систематизація та комплексна характеристика традиційних форм і засобів оздоблення кримськотатарського керамічного посуду, призначеного для зберігання харчових продуктів.

Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: виокремити та описати основні типи посудин цієї функціональної групи за типологічними ознаками; з'ясувати взаємозв'язок між призначенням виробу, його формою, розмірами та технологією покриття (повне, часткове або відсутнє глазурування); розглянути типові прийоми та мотиви оздоблення зазначеної категорії керамічних виробів; визначити місце посуду для зберігання продуктів у загальній системі кримськотатарського гончарного ремесла XVIII – початку XXI ст.

Різновиди традиційного кримськотатарського керамічного посуду для зберігання харчових продуктів.

1. Бал бардак' (Bal bardaq) – посудина для зберігання меду.

Бал бардак' – невелика керамічна посудина округлої форми з широким відкритим горлом, що плавно звужується до дна. Назва перекладається з кримськотатарської як «посудина для меду» (від бардак' – глечик, посудина і бал – мед). Посудина має і другу, метафоричну назву – аюв кулак, тобто «ведмеже вухо» (від аюв – ведмідь і кулак – вухо), яку вона отримала через своє широке тіло та маленькі ручки, що нагадують голову ведмедя з маленькими вушками [2].

Розміри бал бардак' варіюються від 10 до 30 см у висоту. Характерною типологічною особливістю є дві невеликі ручки, розташовані на плечах посудини. Часто трапляються екземпляри з кришками (термін використовується за Б. Грінченком) [6; 308]. Широке горло забезпечує зручне вилучення в'язких продуктів із посудини [2]. Принципово важливою характеристикою бал бардак' є те, що посудина покривалася глазур'ю-поливою як усередині, так і зовні [2]. Суцільне глазурування є функціонально обумовленим: полива створює гладку, непроникну поверхню, що запобігає просочуванню в'язкого меду через пористі стінки і водночас полегшує миття посудини.

2. Май бардаги (May bardagi) – посудина для зберігання топленого масла та інших жирів.

Май бардаги – компактна глазурована посудина округлого силуету з широкою відкритою горловиною, що плавно звужується до дна, без кришки. Найменування утворене від кримськотатарського «май» (масло) та «бардак'» (глечик, посудина) і вказує на призначення виробу – зберігання топленого вершкового масла (саде яг) та інших жирів [2]. Висота варіюється від 7 до 20 см, що свідчить про побутування версій різної місткості – від мініатюрних столових до більших «комірних». Помітною конструктивною деталлю є зливний носик-лійка на вінцях: формує тонкий контрольований струмінь масла або розтопленого жиру, що дозволяє точно дозувати витрату продукту при кулінарному використанні. Ручка закріплена до вінець й тулуба посудини перпендикулярно до носика або навпроти нього [2].

Посудину вкривали глазур'ю зсередини і ззовні [2]. Функціональна логіка повного глазурування тотожна до бал бардак': герметичне покриття поверхні посудини запобігає вбиранню жиру в пористий черепок, полегшує очищення та підтримує якість продукту при зберіганні. Таким чином, бал бардак' і май бардаги утворюють пару компактних повністю глазурованих ємностей для цінних продуктів повсякденного вжитку.

3. Куза (Quza) – посудина для солінь та консервації.

Куза являє собою масивну товстостінну ємність середніх і великих розмірів із циліндричним тулубом, що злегка звужується донизу. Виріб позбавлений ручок; стінки різко переходять у широке горло [2]. Товщина стінок забезпечує міцність конструкції, необхідну для витримування тиску ґніту й ваги засоленого продукту. Зсередини кузу незмінно вкривали поливою, тоді як ззовні глазурували лише частково [2]. Внутрішній склоподібний шар виконує бар'єрну функцію: унеможливлює просочування розсолу та жирів у товщу стінки,

полегшує промивання ємності й підтримує санітарну чистоту при тривалому зберіганні продуктів.

Основним призначенням кузи в контексті даного дослідження є зберігання засолених овочів (туршу), консервованого м'яса та інших продуктів [2]. Витягнута циліндрична форма сприяє рівномірному розподілу тиску та ефективній ферментації. Після закладання продуктів встановлювали ґніт – дерев'яний диск із вантажем зверху, що забезпечувало повне занурення вмісту під рівень рідини та виключало контакт із повітрям. Для подовження терміну придатності кузу нерідко частково заглиблювали (прикопували) в ґрунт погреба [2].

Куза посідає проміжне місце в градації глазурування: її внутрішня полива забезпечує герметичність, необхідну для контакту з розсолом, тоді як часткове зовнішнє покриття становить перехід від повністю глазурованих малих ємностей (бал бардак', май бардаги) до повністю неглазурованих великих форм (гупьчереп, хум). Варто зазначити, що куза також використовувалась для зберігання бринзи в розсолі, проте цей аспект висвітлено в окремій публікації, присвяченій молочному посуду. Майстри-гончарі, які спеціалізувалися на виготовленні посудин великої форми, включно з кузою, називалися кузагарами [2].

4. Гюльчереп (Gülçerep) – посудина для зберігання сипучих продуктів.

Назва гюльчереп утворена від кримськотатарських слів гюль – троянда та череп – горщик [2]. Назва вказує на одну з основних функцій посудини – вирощування квітів. Проте гюльчереп був багатофункціональним виробом, який з рівним успіхом використовували і для зберігання різних сипучих продуктів: зерна, борошна, круп тощо.

Це тонкостінна керамічна посудина великих і середніх розмірів, округлої форми з широким відкритим горлом, що плавно звужується до дна. Маленькі ручки посудини, закріплені у верхній частині, від вінець до тулуба, мають пласку стрічкову форму [2].

Гюльчереп зустрічається з частковою поливою всередині та зовні або зовсім без глазурі [2]. Відсутність або часткове глазурування є свідомим технологічним рішенням: завдяки пористим стінкам посудини продукти зберігали свіжість, а термін їх зберігання збільшувався. Пористі стінки забезпечували природну «вентиляцію», необхідну для запобігання утворенню конденсату та зволоженню сипучих продуктів. Разом із хумом, гюльчереп утворює пару великорозмірних неглазурованих ємностей, у яких збереження вмісту досягається не за рахунок герметизації поливою, а завдяки природній пористості стінок – протилежний принцип, порівняно з бал бардак' і май бардаги.

5. Хум (Hum) – великорозмірна посудина для зберігання.

Хум – найбільша за габаритами форма у кримськотатарській керамічній традиції. Об'єм посудини сягав від 50 до 500 літрів. Тулуб мав витягнуту овоїдну форму з відкритим широким горлом і масивними вінцями; ручки (одна пара невеликих) могли бути присутніми або відсутніми. Дно виконувалось або невеликим пласким, або конусоподібним із потовщенням на кінці [2].

Хум залишали без поливи: неглазуровані стінки забезпечували «дихання» посудини, що запобігало утворенню конденсату, сприяло природному охолодженню вмісту й подовжувало термін зберігання [2]. Великий об'єм робив хум незамінним для зберігання стратегічних запасів зерна, борошна, сухофруктів та інших сипучих або сухих продуктів. І. Тесленко зазначає, що аналогічні великі ємності відомі під різними назвами в споріднених культурах: «хуми» в Середній Азії, «чурі», «квеврі» в Грузії, «караси» у Вірменії [10]. На археологічних пам'ятках Криму XV ст. хуми (піфоси) регулярно зустрічаються у складі житлово-господарських комплексів [10].

Хум завершує групу дослідженого посуду для зберігання – як за розміром (максимальна ємність серед розглянутих форм), так і за ступенем глазурування (повна відсутність поливи). Слід зазначити, що хум мав також інші сфери застосування – зокрема для зберігання води та крапельного зрошення у садах-чаїрах, проте цей аспект висвітлено в окремій публікації, присвяченій водоносному посуду.

Типологія форм посуду для зберігання продуктів.

На основі проведеного дослідження п'яти основних форм традиційного кримськотатарського керамічного посуду для зберігання харчових продуктів [2] можна розглянути їх типологію за кількома взаємопов'язаними критеріями: розміром, морфологічними особливостями, функціональним призначенням і ступенем глазурування. За розміром посудини цієї функціональної групи чітко поділяються на три категорії. До малих форм (висотою від 7 до 30 см) належать бал бардак' та май бардаги – компактні столові й комірні ємності повсякденного вжитку [2]. Середні форми представлені кузою – масивною товстостінною посудиною циліндричного силуету, а також гюльчерепом у його менших варіантах [2]. Великі та надвеликі форми охоплюють гюльчереп середніх і великих розмірів та хум, обсяг якого сягає від 50 до 500 літрів, що робить його найбільшою посудиною в кримськотатарській керамічній номенклатурі [2; 10]. За формотворчими ознаками виокремлюються дві групи. Першу утворюють округлі посудини з широким відкритим горлом, що плавно звужується до дна (бал бардак', май бардаги, гюльчереп): їхній силует забезпечує зручний доступ до в'язких або сипучих продуктів [2]. Другу складають ємності витягнутої

конфігурації – циліндрична куза зі стрімкими стінками та овоїдний хум із масивними вінцями [2; 10]. Наявність ручок, носиків-лійок та кришок безпосередньо корелює з характером продукту, що зберігався.

За функціональним призначенням розрізняються посудини: для зберігання рідких і в'язких продуктів (бал бардак' – для меду, май бардаги – для топленого масла й жирів), куза – для ферментації та тривалого зберігання солінь і консервованого м'яса, гюльчереп – для зерна, борошна, круп та ін.; хум – для накопичення та тривалого зберігання великих обсягів сухих сипучих запасів зерна та ін. [2; 8]. Важливим типологічним критерієм, що об'єднує розглянуті форми в єдину систему, є ступінь глазурування. Що демонструє чітку градацію: повне глазурування всередині й зовні (бал бардак', май бардаги) – для малих ємностей із в'язкими або жирними продуктами, що потребують герметичного покриття; внутрішнє повне та зовнішнє часткове глазурування (куза) – як перехідна форма для солінь; часткова або повна відсутність поливи (гюльчереп) – для посудин, де потрібне «дихання» стінок. Та нарешті, суцільно неглазурована поверхня (хум) – для великих тарних форм із пористими стінками, що забезпечують природну вентиляцію й охолодження вмісту [2; 10].

Розглянута типологія демонструє, що у кримськотатарському гончарстві форма й технологія покриття посуду визначалися раціональними господарськими потребами, властивості виробу мали відповідати особливостям продуктів, які в ньому зберігали [7; 8].

Оздоблення керамічного посуду для зберігання продуктів.

На відміну від столового посуду (кесе, табак, фільджан), у якому декоративний аспект мав принципове естетичне значення й передбачав складні поліхромні композиції в техніці сграфіто, підглазурного розпису ангобом чи поліхромного розпису [8; 10], посуд для зберігання харчових продуктів належить до групи виробів з переважно утилітарним призначенням [7]. Саме функція посудини, першочергово визначала стриману, лаконічну манеру опорядження цієї категорії виробів.

Найпоширенішим засобом оздоблення малих повністю глазурованих посудин (бал бардак', май бардаги) є однотонне покриття поливою [2]. Кольорова гама традиційно охоплює характерні для кримськотатарської кераміки відтінки – зелений (від ясно-зеленого до темно-смарагдового, залежно від кількості окису міді в складі поливи), жовтий і жовто-зелений (що утворюється за тонкого шару поливи на ангобній підґрунтовці), коричневий (на основі окисів заліза) та безбарвний (прозора полива поверх червоно глиняного черепка або білого ангобу) [7, 8, 10]. Саме ці кольори, за матеріалами розкопок Алустона (сучасна Алушта) за І. Тесленко, та інших середньовічних пам'яток, стали характерними для кримськотатарського гончарства в подальші століття [7, 10].

У декоруванні кузи та гюльчереп, які зазвичай глазурувалися частково, домінує поєднання фактурного контрасту між склоподібною поверхнею поливного сегмента й теракотовим тоном неглазурованої ділянки [2]. Такий прийом можна розглядати як самостійний декоративний засіб, побудований на естетичному ефекті матеріалу. Додатково використовуються горизонтальні валики (наліпні обручі) під вінцями, прокреслені жолобки-канелюри та ліпний декор у техніці «прищеп» на вінцевій частині – прийом, відомий з археологічних зразків піфосів Криму ще з епохи раннього середньовіччя [10].

Найбільш лаконічним є оздоблення хума. Суцільно неглазурований великорозмірний виріб здебільшого позбавлений розпису чи гравірування, проте його виразність досягається завдяки пластичності самого силуету – витягнутого овоїдного тулуба, масивними вінцями та характерної конфігурації дна [2; 10]. Декоративним акцентом можуть слугувати горизонтальні наліпні валики з пальцевими вдавленнями або округлими виступами, розташовані під вінцями чи на плечах посудини. Ці прийоми мають глибоке коріння: аналогічно оформлювалися піфоси Херсонеса, Мангупа й інших пам'яток Криму VIII–XV ст. [10].

Композиційний принцип оздоблення посуду для зберігання, на відміну від столової кераміки з її концентричними, центричними, радіальними та медальйонними схемами [10; 13], ґрунтується переважно на горизонтальному поясному членуванні поверхні. Основна орнаментальна зона, якщо вона наявна, розташовується у верхній третині посудини – під вінцями або на плечах, тобто там, де вона найкраще сприймається у звичному для цього посуду вертикальному положенні в приміщенні чи погребі. Орнаментальні мотиви, коли їх застосовували, належать зазвичай до двох категорій: геометричної (горизонтальні смуги, зигзаги, хвилясті лінії, ромбічні сітки) та рослинної (стилізовані бутони, пагони, розетки з мигдалеподібних пелюсток) [8; 10]. Зооморфні й антропоморфні мотиви, характерні для святкової столової кераміки XV ст. [10], у тарній групі майже не зустрічаються. Скромність декору цих посудин пояснюється їхнім функційним призначенням і місцем побутування: вони зберігалися переважно в коморах, погребах та інших господарських приміщеннях, де практичні властивості виробу мали більше значення, ніж його естетичний вигляд [7].

Сучасна рефлексія традиційного декору посуду для зберігання представлена у творчості Р. Скибіна, М. Чурлу, А. Сеїт-Аметова, Е. Гусенова, М. Курукчі та інших майстрів, які переосмислюють історичні форми, збагачуючи їх поліхромним розписом, зокрема у стилі «Quru Isar / Сухий мур». А також рослинними та геометричними мотивами, перенесеними з традиційної кримськотатарської

вишивки. Прийом, що був характерним для майстрів артілі «Ілері» під час нетривалого відродження національної мистецької традиції 1920–1930-х рр. [2, 9]. Такий підхід дає змогу адаптувати традиційні форми посуду для зберігання до сучасних художньо-декоративних практик, водночас зберігаючи їхню автентичну типологічну основу.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави для низки узагальнень щодо традиційного кримськотатарського керамічного посуду для зберігання харчових продуктів XVIII – початку XXI ст.

Розглянуто п’ять основних функціональних різновидів тарної кераміки: *бал бардак', май бардаги, куза, гюльчереп* і *хум*, кожен з яких має власну функцію та усталену типологію [2]. Разом вони утворюють цілісну систему, що охоплює господарські потреби від невеликих столових посудин до великогабаритних сховищ. Водночас виявлено виразну кореляцію між функціональним призначенням виробу та ступенем його глазурування. Встановлено чітку відповідність: суцільна полива для малих посудин із в'язкими продуктами: мед, топлене масло, жири та ін. (*бал бардак', май бардаги*); часткове зовнішнє глазурування з суцільним внутрішнім для середніх ємностей під соління (*куза*); мінімальне покриття або його відсутність для середніх і великих посудин із сипучими продуктами (*гюльчереп, хум*) [2; 10]. Така закономірність є не випадковою декоративною особливістю, а результатом народного знання технологічних і фізичних властивостей керамічного посуду [7].

Оздоблення досліджених виробів має переважно стриманий, утилітарний характер і ґрунтується на поєднанні монохромних поливних покриттів традиційної кольорової гами (зелений, жовтий, коричневий) із лаконічним рельєфним декором: наліпними валиками, жолобками-канелюрами, оздобленням у техніці «прищеп» [8, 10]. Орнаментальні мотиви, коли трапляються, розміщуються у верхній третині виробу й тяжіють до геометричних та рослинних форм. Така декоративна стриманість органічно відповідає господарському призначенню цих посудин [7].

Розглянутий посуд становить важливий компонент не лише матеріальної, але також духовної культури кримськотатарського народу, оскільки відображає особливості його традиційного господарювання, кулінарних практик та уявлень про раціональну організацію побутового простору [1; 4]. Збереження й наукове осмислення цих форм, їх реконструкція в авторських працях сучасних майстрів є важливим внеском у відновлення культурної спадщини корінного народу України [2, 9].
Перспективи подальших досліджень пов’язані з поглибленим аналізом регіональних варіантів зазначених форм, уточненням хронології їх побутування в різних районах Криму, а також з мистецтвознавчим осмисленням сучасних авторських інтерпретацій традиційного тарного посуду в контексті відродження кримськотатарського керамічного мистецтва на материковій частині України.

Список використаної літератури

1. Абдулаєва Г. А. Кримські татари. Від етногенезу до державності. Зелений пес. Київ, 2021. 406 с.

2. Аблялімова-Чийгоз Е. Н., Сеітаблаєв А. Ш., Абдулаєва Е. А., Скибін Р. В., Ґуро-Таїр Ю. С., Доценко Д. С. Артбук «Кримськотатарська кераміка». Проєкт «Zincir / Ланцюг». Київ, 2023. 50 с.: іл.

3. Акчуріна-Муфтієва Н. М. Історіографія вивчення кримськотатарського народного декоративного мистецтва. *Східний світ*. 2007. № 1. С. 16–22.

4. Біляєва С. О. Слов'янські та тюркські світи в Україні (з історії взаємин у XIII–XVIII ст.) / Нац. акад. наук України, Ін-т археології. Київ : Ун-т «Україна», 2012. 524 с.

5. Боданінський У. А. Археологічне та етнографічне вивчення татар у Криму. *Реконструкція народного господарства в Криму.* Вип. 2. Сімферополь, 1930. 31 с.

6. Грінченко Б. Д. Словарь української мови. Том 2: З–Н / Зібрала ред. журн. «Кіевская Старина»; Упорядк. із додатком власного матеріалу Б. Грінченко. Київ : Друк. Акційного Т-ва Н. Т. Корчак-Новицького у Києві, 1908. 573 с.

7. Заатов І. А. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво XX ст. (Генезис, еволюція, сучасний стан). Сімферополь : Доля, 2002. 280 с.

8. Ібрагімова А. М. Бахчисарайський Ханський палац XVI–XVIII ст. Ін-т археології НАН України. Сімферополь : Доля, 2013. 365 с.: іл.

9. Скибін Р. В. Створення авторського стилю поліхромного розпису керамічних виробів в традиційній культурі кримських татар. URL: https://rustemskybin.com/pages/about

10. Тесленко І. Б. Кераміка Криму XV століття. Київ : Ін-т археології НАН України, 2021. 308 с.

11. Чабанова М. А. Кримськотатарська. Як ця мова вижила? Мамурє Чабанова: «Мовне питання» / ведуча Б. Романцова. Ukraïner: 2026. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bvOE7drndUI

12. Школьна О. В. Бинчики в культурній традиції України кінця XIX – середини XX століття. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2014. Вип. 10. С. 285–293.

13. Школьна О. В. Типологія та мотиви оздоблення групи східного тонкокерамічного посуду країн Кавказу та Середньої Азії в XX – початку XXI ст. *Сучасне мистецтво: наук. зб*. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 203–208.

14. Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî. Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi. VII. Kitap. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini / haz. R. Dankoff, S. A. Kahraman, Y. Dağlı. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2003. XX. 414 s.

References

1. Abdulaieva H. A. Krymski tatary. Vid etnohenezu do derzhavnosti. Zelenyi pes. Kyiv, 2021. 406 s.
2. Ablialimova-Chyihoz E. N., Seitablaiev A. Sh., Abdulaieva E. A., Skybin R. V., Guro-Tair Yu. S., Dotsenko D. S. Artbuk «Krymskotatarska keramika». Proiekt «Zincir / Lantsiuh». Kyiv, 2023. 50 s.: il.
3. Akchurina-Muftiieva N. M. Istoriohrafiia vyvchennia krymskotatarskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva. Skhidnyi svit. 2007. № 1. S. 16–22.
4. Biliaieva S. O. Slovianski ta tiurkski svity v Ukraini (z istorii vzaiemyn u XIII–XVIII st.) / Nats. akad. nauk Ukrainy, In-t arkheolohii. Kyiv : Un-t «Ukraina», 2012. 524 c.
5. Bodaninskyi U. A. Arkheolohichne ta etnohrafichne vyvchennia tatar u Krymu. Rekonstruktsiia narodnoho hospodarstva v Krymu. Vyp. 2. Simferopol, 1930. 31 s.
6. Hrinchenko B. D. Slovar ukrainskoi movy. Tom 2: Z–N / Zibrala red. zhurn. «Kievskaia Staryna»; Uporiadk. iz dodatkom vlasnoho materialu B. Hrinchenko. Kyiv : Druk. Aktsiinoho T-va N. T. Korchak-Novytskoho u Kyievi, 1908. 573 s.
7. Zaatov I. A. Krymskotatarske obrazotvorche i dekoratyvno-prykladne mystetstvo KhKh st. (Henezys, evoliutsiia, suchasnyi stan). Simferopol : Dolia, 2002. 280 s.
8. Ibrahimova A. M. Bakhchysaraiskyi Khanskyi palats XVI–XVIII st. In-t arkheolohii NAN Ukrainy. Simferopol : Dolia, 2013. 365 s.: il.
9. Skybin R. V. Stvorennia avtorskoho styliu polikhromnoho rozpysu keramichnykh vyrobiv v tradytsiinii kulturi krymskykh tatar. URL: https://rustemskybin.com/pages/about
10. Teslenko I. B. Keramika Krymu XV stolittia. Kyiv : In-t arkheolohii NAN Ukrainy, 2021. 308 s.
11. Chabanova M. A. Krymskotatarska. Yak tsia mova vyzhyla? Mamurie Chabanova: «Movne pytannia» / veducha B. Romantsova. Ukrainer: 2026. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bvOE7drndUI
12. Shkolna O. V. Bynchyky v kulturnii tradytsii Ukrainy kintsia KhIKh – seredyny KhKh stolittia. Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny. 2014. Vyp. 10. S. 285–293.
13. Shkolna O. V. Typolohiia ta motyvy ozdoblennia hrupy skhidnoho tonkokeramichnoho posudu krain Kavkazu ta Serednoi Azii v KhKh – pochatku KhKhI st. Suchasne mystetstvo: nauk. zb. / In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2016. Vyp. XII. S. 203–208.
14. Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî. Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi. VII. Kitap. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini / haz. R. Dankoff, S. A. Kahraman, Y. Dağlı. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2003. XX. 414 s.

UDC 738.1(=512.145)(477.75) «18–20»

TRADITIONAL FORMS AND DECORATION OF CRIMEAN TATAR CERAMIC STORAGE VESSELS

Oleksiy VLASOV – PhD student, Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv.

The aim of this paper is to provide a comprehensive characterisation of the traditional forms and decorative techniques of Crimean Tatar ceramic vessels used for food storage, spanning the eighteenth to the early twenty-first century, and to demonstrate the functional logic underlying their typology and surface treatment.

Research methodology. The study draws on materials from the «Zincir / Chain» cultural project, which produced an author's artbook documenting eighteen traditional ceramic forms of the eighteenth to twentieth centuries. These sources are complemented by archaeological findings from medieval Crimean sites, art criticism scholarship, ethnographic records, and the lexicographic tradition, including Borys Hrinchenko's dictionary. Comparative analysis, morphological description, and typological classification constitute the principal research methods. *Results.* Five principal vessel types belonging to the food storage functional group have been identified and described: *bal bardaq* (honey jar), *may bardagi* (rendered butter and fat jar), *quza* (pickling vessel), *gülçerep* (dry-goods container), and *hum* (large-scale storage jar). A clear correlation has been established between vessel function and degree of glazing: small containers for viscous products (honey, fat, butter) were fully glazed on both interior and exterior surfaces; medium-sized pickling vessels received full interior glazing with partial exterior coverage; large vessels for dry bulk goods were left entirely unglazed, allowing the porous walls to ventilate the contents naturally. Ornamentation is predominantly restrained and utilitarian, dominated by monochrome glazed coatings in traditional colour ranges (green, yellow, brown) combined with applied horizontal ridges, incised grooves, and finger-impressed relief elements concentrated in the upper third of the vessel body. *Novelty.* For the first time, Crimean Tatar food storage ceramics are examined as a distinct functional group subject to integrated art-historical analysis, uniting typological, technological, and decorative dimensions in a single study. Ukrainian-language scholarly terminology for the vessel types is consolidated and introduced into academic circulation. The glazing gradient is proposed as a systematic typological criterion applicable across the entire category.

The practical significance. The findings extend scholarly understanding of Crimean Tatar material culture and contribute to the preservation of the national heritage of Ukraine's indigenous people. The typological framework developed in this study may serve as a reference for museum cataloguing, conservation practice, and the creative work of contemporary ceramicists engaged in the revival of Crimean Tatar craft traditions on the Ukrainian mainland.

Key words: Crimean Tatar ceramics, food storage vessels, pottery, decorative art, form, decoration, ornament, composition, glazing, artistic culture, Turquerie style, stylistics.

Стаття отримана 12.02.2026
Стаття прийнята 17.05.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.03 (4) «16/17» + 78.071.1 + 78.087.68

БАРОКОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Зіновій БУРКАЦЬКИЙ – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духових і ударних інструментів, Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, м. Одеса
https://orcid.org/0000-0002-3566-0821
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1112
zinovyburkatskyy@gmail.com

Цитування:

Буркацький З. Бароковий інструменталізм у парадигмі сучасної виконавської інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 25–30. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1112

Розглядаються здобутки барокового інструменталізму як важливий чинник формування сучасної виконавської практики. Проаналізовано специфіку стилю бароко, зокрема принципи афектів, риторичність музичного висловлювання, особливості орнаментики та імпровізаційності. Особлива увага приділяється питанням автентичного виконання, інтерпретації нотного тексту та ролі виконавця у відтворенні історично зумовлених художніх смислів. Усвідомлення висот естетичної і духовно-дидактичної цінності барокової продукції широко розкриває репертуарний простір інструменталістів, зокрема кларнетистів і саксофоністів, для засвоєння барокових здобутків, особливо італійських і французьких майстрів, невіддільних від духовної екстатики вираження, яка відповідає запитам сучасної публіки, що прагне компенсативної енергії добра і краси в музиці. Визначено значення барокових інструментальних традицій у контексті сучасного музичного мистецтва та їх вплив на розвиток виконавської культури.

Ключові слова: бароковий інструменталізм, виконавська інтерпретація, теорія афектів, музична риторика, орнаментика, імпровізаційність, автентичне виконання, кларнет, саксофон, музичні жанри.

Постановка проблеми. Проблема осмислення та виконавського втілення здобутків барокового інструменталізму набуває особливої актуальності в умовах сучасного музичного мистецтва. Попри значний інтерес до історично поінформованого виконавства, у практиці інструменталістів, зокрема виконавців на духових інструментах, спостерігається певна невідповідність між глибинним розумінням стильових засад бароко та їх художньо переконливим відтворенням. Це зумовлено як специфікою барокової музичної мови (риторичність, афектність, орнаментальність, імпровізаційність), так і обмеженістю адаптованого репертуару для сучасних інструментів. Водночас розширення репертуарного простору кларнетистів і саксофоністів за рахунок барокових творів потребує не лише технічного переосмислення, а й глибокого занурення у естетичні та духовно-смислові засади епохи. Особливої ваги набуває питання інтерпретації музики італійських і французьких майстрів бароко, в якій закладено потужний потенціал духовної експресії, актуальний для сучасного слухача. Таким чином, виникає потреба у комплексному дослідженні здобутків барокового інструменталізму як предмета виконавського втілення, що передбачає поєднання історико-стильового аналізу з практикою сучасного музичного виконання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Роботи, присвячені духовній музиці в аспекті її духовно-естетичної цінності, поступово утверджуються в українському музикознавстві як такі, що зосереджуються не на художньо-міметичному «наслідуванні життя», а на виявленні духовної величі звучання, відмежовуючись від театралізованого відтворення життєвих конфліктів, драматизму й трагізму. Зокрема, дисертаційні дослідження В. Бабухівського, присвячені аналізу виразових засад спадщини Й. Мольтера та Г. Телемана, що репрезентує орієнтацію на італійсько-католицьку традицію одухотвореної концертності у взаємодії з профранцузькими стильовими настановами. Дисертація І. Красиліної, присвячена опері seria, акцентує на специфіці цього жанру, яку недоцільно оцінювати крізь призму художньої «правди характерів»; натомість авторка пропонує розглядати її як «церковно-дидактичну» модель оперного мистецтва.

Водночас в Україні й досі бракує публікацій, присвячених творчості низки композиторів, музика яких уже активно виконується та здобуває схвальні відгуки. Попри певну невідповідність традиційним критеріям художнього твору, це мистецтво приваблює сучасного слухача беззаперечною досконалістю та естетичною довершеністю музичної мови.

Актуальність теми дослідження визначається вагомістю у сучасному репертуарі творів барокової епохи, хоча цей творчий здобуток нерідко складає втілення до віденського світоглядного установлення, тобто пори, коли художньо-театральна природа музики не бувала самодостатньою, сполучалася з ознаками церковно-прикладного мистецтва, демонструючи той одухотворений естетизм вираження, який у поствіденському художньому просторі був принципово неприйнятним. Доказ цього – сумна доля спадщини А. Вівальді, яка упродовж відверто музикальної доби романтизму не усвідомлювалася в її

© Буркацький З., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

художньо-естетичній цінності, і тільки, як знаємо, з 1920-х років поступово стала здобувати право на існування в репертуарі провідних майстрів-виконавців.

Таке ж забуття спіткало і низку інших представників барокової культурної хвилі, зокрема німецьких майстрів, сучасників уславлених Г. Генделя й І.С. Баха. Скоріш за все таке «відштовхування» трималося на *атеатральній* природі творчості музикантів, органічно зв'язаних із традиціями духовного мистецтва, які в німецькому протестантському світі коригувалися специфічним для цієї конфесії зацікавленням у театралізованому співчутті персонажам біблійних історій. Однак творча сьогоденність зацікавлена в озвучуванні дивних своєю красою і естетичною досконалістю музичних надбань Ренесансу і пост ренесансного періоду, в яких народжувані художні, протеатральні елементи сполучалися з «красою духовною» музичної церковної старовини, народжуючи ціле, що не відповідає «єдності змісту і форми» класичної доби, в якій під змістовністю розуміли конкретику сюжетно-подієвих перипетій та емоційні протистояння. А наслідування «краси духовної» спиралося і спирається на поза буттєву символіку ідеальних поривань душі, які, крім радості долучення до Вищого, жодних «подій» не передбачає.

Метою даної статті є аналіз барокового інструменталізму XVII–XVIII століть та його осмислення у контексті сучасної виконавської практики, зокрема в аспекті історично поінформованого виконання та сучасної інтерпретаційної свободи. Автор публікації ставить перед собою завдання охоплення матеріалів щодо виконання музики, створеної італійськими і німецькими композиторами першої половини XVIII сторіччя (Н. Порпора, Т. Альбіноні, Й. Мольтер, Г. Телеман), сучасниками Й.С. Баха і Г. Генделя, музику яких у вищій мірі шанували в ті часи, а виконавці з великим ентузіазмом показують сьогоденній публіці ці дивні звучання. *Методологічною основою дослідження* виступає традиційний для вітчизняного музичного вжитку інтонаційний підхід, показовий для розуміння музики в її генетичній спорідненості з мовленнєвими звуковиявленнями людей, як це знаходимо у роботах Т. Вєркіної, О. Козаренка, І. Котляревського, К. Мюльберга, О. Немкович та інших видатних українських авторів.

Наукова новизна роботи закладена методологічною оновленістю аналізу музичної продукції барокової доби, яка в значній мірі відповідала не стільки художнім вимірам (це період до віденської музичної секуляризації), скільки церковно-дидактичним, процерковно-церемоніальним, високий естетичний рівень подання яких «перекриває» художні театрально-драматичні, театрально-трагічні виразні ознаки, які до недавнього часу вважалися невідривними від цінності творчих звершень. Таке методологічне узагальнення дозволяє не лише розширення репертуару інструменталізму за рахунок звернення до барокових надбань, але заохочує контактність із необароковими відкриттями творчості епохи авангарду і поставангарду, в яких відверто моделюється концертно-славильний тонус вираження, віддалений від театралізованої багатообразності класичної і постклассичної діб.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бароковий запас інструменталізму, який оминув ренесансний «двоєсвіт» визнання культурної високості як здобутку ціннісної рівноваги Християнства і поза християнських надбань учености-творення заради відновлення готичної – загалом середньовічної – пошани щодо переваг церковності у суперечливому культурному потоці, піднятого заради вибудови раціонального європоцентризму Нового часу XVII-XIX століть. І якщо Ренесанс став вмістилищем рівноваги-гармонії церковного і поза церковного, то барокова доба відзначена тим, що названо: «дисгармонія» – «порушена гармонія» церковного і поза церковного при безумовній перевазі першого, тобто церковності. Базисність для такого мистецького світобачення вокального вираження самозначуща, – в музиці бароко саме опера, та безпосередня спадкоємиця літургічної драми (що співалася від початку до кінця) і містерії (яка, окрім співу, насичена була і мовленнєвими, і пластично-танцювальними фрагментами), розпочала усвідомлюватися у самостійній жанровій якості на основі активізації мовленнєвих побудов і відповідних емоційно-контекстних надбань. Тут доречне посилання на дослідження А. Верін-Галицької, де розглядається феномен творчості Дж. Каччіні («Дж. Каччіні: між пасажною та афективною музикою» [2]), а він мелодичну лінію своєї музики вибудовував, орієнтуючись на наголоси поетичних рядків. А це значило, що Каччіні «не розміщував довгу ноту чи розспів на безударний склад…» (саме останній з указаних прийомів тримав алілуйну фігуративність традиційної «калофонії» літургійного гімноспіву).

Дж. Каччіні ж слідкував, щоб «у мелодичних контурах було наслідування інтонації ораторського мовлення» [2; 19]. Однак ті загально-риторичні, від вербального їх переломлення (розтягування акцентованих складів у словах) прийоми Каччіні усвідомлено співставляв із засобами спеціально церковної й музичної риторики із розтягуванням початків і кінців фраз, тобто із дотриманням «антимовленнєвої» інтонаційної церковно-музичної настанови на *розтягування початкових і завершальних побудов.* Так фіксується штучно-умовна інтонація церковного

«мовлення», яка категорично відмінна від безакцентного подання тих компонентів у мовленнєвому потоці як такому. Так традиційно-церковні «розтягування» початкових і завершальних побудов сполучається з «наслідуванням інтонації ораторського мовлення», даючи ренесансно-барокове поєднання церковності і позацерковного («афективного») надбання.

Для інструменталістики, особливо духової, вказані інтонаційні *концертні* виявлення (якщо пам'ятати, що спочатку концертом називали ансамблево-хорові співи з риторично-гимнічно розвиненими партіями у багатоголоссі) складають сутність інтонаційно-мотивного наповнення. Звідси – принципова *пасажність* у майстрів, котру в класичний період в оцінках таврували як «загальні форми руху», ігноруючи церковно-символічне навантаження. Це стосується розпізнавання тонкості-кола як втілення Усього, Бога, тобто Досконалості світу, послідовності висхідної (anabasis), що втілює піднесення душі до Вищого, і нисхідної (catabasis) у поданні Спокути [2; 25-27], фуги-«бігу» – пересування висотностей як «ликів Бога», мелодійні послідовності, народжувані колоподібними фігурами Богопоминання, послідовність Хреста, що своїм «розкиданням» по регістрам «перекреслює мовленнєву «хвильову» лінію, виводячи вираження на надбуттєвий тонус подання.

У роботі В. Бабухівського, присвяченій аналізу Концерту для труби Й. Мольтера, маємо показовий опис тематизму, смислові показники якого чітко спираються на символи anabasis – catabasis, які не відмічені тією «індивідуалізацією», що стали атрибутивними для Віденців і пост віденського музичного простору. Однак безпосередність символістського подання в темах надає їм безперечної пов'язаності з церковною риторикою «пасажності», відміченої також підкорюючою *консонантністю* прорелігійного викладення:

*«*Початкова 1 тема в B-dur вибудувана з опорою на риторику anabasis, тобто являє сходження душі від землі до Неба з підкресленими ознаками прихованої поліфонії у викладенні, що вказує на наявність церковного знаку у вираженні. Бас у тактах 5-6, потім 9-11, у верхніх голосах у тактах 12-14 демонструє включення «стилю concitato», … що утворює у єдності з вищевідзначеними прикметами церковної символіки чисто барочну 'дисгармонію церковного і позацерковного'… Вступ соліста відзначений новою темою – в основній тональності, в якій вихідним є хід catabasis, що угруповується навколо виразності октавного 'стрибка' (такт 21)» [1; 78-79].

Підкорююче консонантна і дивно красива музика відмічає побудови творів А. Вівальді, Т. Альбіноні, виконання яких від середини XX століття все більш відверто навертає слухачів на захват високою і поза буттєвою красою. Названі автори люблять мінорні тональності, які у практиці німецької, Віденської і пост віденської музики, відкритій театральним контрастам, отримали тлумачення втілень «печальних» мотивів-образів, на відміну від «радісної» мажорності. Однак традиції церковної музики орієнтовані на смисли, показані в латинських назвах ладів – moll/м'який, dur/твердий-жорсткий, в мадригалах XVI-XVII століть мажорні співзвуччя попадають на слова «страждання», «смерть», тоді як мінорність широко охоплює славильно-гімнічні мелодії. Це отримало спеціальну назву «солодкого італійського мінора», хоча це ж стосується і гімноспівів у східнослов'янській церковній традиції, що тяжіють до мінорно-ладового подання.

Концерти і Арії А. Вівальді, Т. Альбіноні явно орієнтовані на церковні традиції, відповідно, мінорні лади переважають, але передаючи не печальні, але по-церковному гимнічно уславлюючі образи. Адажіо соль мінор Т. Альбіноні (хоча його авторство цієї композиції оспорюється) стало одним із найчастіше виконуваних творів музики бароко. Як і у Вівальді, у Альбіноні базовим спадком його творчості стали опери, хоча скрипкові Концерти і Сонати виконуються в сьогоденні, а сценічні твори чекають на своє репертуарне визнання. В цьому плані цікавими виступають узагальнення дослідниці оперних здобутків seria різних авторів XVIII століття [4], вихід яких на сцену потребує суттєвого перегляду сценічного подання, яке виключає «сценічний реалізм» в реакції на сюжетні перипетії і психологізм «правди характеру».

Але є сторони виконання барокових опер, які безпосередньо корелюють інструментальні втілення тієї мелодійної культури, що формувалася в «інструментальному продовженні» оперного вокалу. Йдеться, по-перше, про практику «світлого» співу кастратів-фальцетистів, які могли замінятися виразністю вокалізації «басів-кантанте», що орієнтує на перекладення звучань, яке не співпадає по регістрам, але відповідає головному установленню на церковну виразність співу з «прихованою поліфонією», що надавало наділндивідуального значення досконалості вираження попри регістрово-сюжетно вказаного смислу: тембрально-динамічно-темпова відмінність в поданні низьких і високих нот. Ту ознаку класики процерковного барокового співу академічний вокал останніх століть не зберіг. «Правда характеру» потребує в академічній оперності «рівного» діапазону, тоді як бароковий спів виділяє «прихований поліфонізм» в мелодії, «піднімаючи» виразність «характеру» до

висот надособистісної процерковної лірики. І ті ознаки мелодійної церковності доречно відтворювати в інструментальній «сонатності» (якщо пам'ятати про першозначення цього слова як «озвучення» духовного співу типу арії), подаючи і в кантиленній грі, і в механіці perpetum mobile пасажних

стрімких ліній і розворотів. Вважаючи на те, що барокова релігійність перестала бути terra incognita для наукового пізнання, що у XXI столітті закляття І. Канта щодо не наближення до науки всього, пов'язаного з релігійністю, перестало претендувати на атрибутивність щодо пізнавальної роботи у цілому, – логічним постає допущення у сферу мистецької діяльності прийомів і засобів *оцерковлення* останньої, усвідомити критерій художності не єдиною цінністю творчого вираження. Бо поряд із цим останнім існує *краси одухотвореної*, що не має відношення до того, що називають «естетизмом», що походить від тілесно-грубої вказівки на «естетікос»-«почуттєвості», яке принижує-огрубляє уявлення про досконалість одухотворенного вираження.

У даній роботі пропонується термін «калофонічності», що походить від грецького терміна «калофонія» – «прекрасне, правильне звучання» (у перекладі Дж. Россіні на італійську знаємо у вокально-співочій версії bel canto). Саме цим терміном зазначаємо цінність духовно-піднесеного мистецтва, що відзначає дещо ідеально важливе, співвідносне з художністю в мистецтві, але позбавленого зверненості до фізичного буття, і спрямованого до над буттєвої піднесеності, до шаріння в досконалості і красі, доступної тільки витонченим ходам нашої організації.

Надзвичайно важливим для національної мистецької свідомості відзначати спеціальним терміном *калофонічності* вітчизняні барокові здобутки інструменталізму XVIII століття, що сполучені з діяльністю Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, І. Хандошки-Хандошкіна. Для них секуляризований світ Віденської школи був чужим, тоді як стильові пошуки італійського Півдня, що історико-етнологічно зберігали і зберігають до сьогодення пам'ять про православний початок етнічно-грецького населення тої частини Апеннін, складали органічний стимул творчого пошуку. Відносно названого ракурсу відносин української композиторської школи до спадщини італійської seria в роботі І. Красиліної знаходимо принципове розширення розуміння впливу італійської школи XVIII століття на творчі здобутки України наступних епох:

«…Висунута гіпотеза щодо дотичності до успадкування канонів seria в класичній українській героїчній опері XIX-XX століть у зв'язку з агіографічними рисами персонажів опер М. Лисенка і К. Данькевича, Б. Лятошинського, внаслідок басової прив'язки співу основних героїв, що відповідає певним лініям виразності seria (заміна співу кастратів басами-кантанте)» [4; 165].

Такі узагальнення щодо стильового виявлення української композиторської школи розгортають до більш ретельного ставлення до стильових надбань барокових поза художніх мистецьких виходів в інструментальній сфері, до включення до репертуарного запасу виконавців тієї процерковної дидактично-гімнічної продукції, яка своїм вишуканим естетичним наповненням забезпечує потреби сучасної публіки в *компенсативних* можливостях мистецтва щодо буттєвої неупорядкованості ідеологічних установлень, які в силу політичних негараздів «утоплюють» можливості релігійного Відродження, достатньо міцно піднятого у постперебудівний період кінця XX століття у планетарних масштабах.

І в цьому плані ґрунтовно виступає узагальнення поза рядового виконавця В. Бабухівського, який впевнено уводить до свого репертуару композиції барокових авторів, зокрема й спадщину Й. Мольтера і Г. Телемана, які були сучасниками Й.С. Баха і Г. Генделя і цінувалися надзвичайно високо. Віденська школа визнала лише двох останніх достойним упередженням їх йозефіністського художнього відкриття, справедливо відчувши в їх творах поєднання барокової церковності із зростаючою тенденцією художньо-міметичного налаштування творчої продукції.

На оперній основі це справедливо відмітила у цитованій вище роботі І. Красиліна, відзначивши етапи класичної seria неаполітанської та венеціанської шкіл, тоді як лондонська (в особі Г. Генделя) і віденська явно розгорталися до художності віденського класицизму [4; 166]. Однак сьогоденна практика мистецтва, на ґрунті пост-поставангардних тяжінь до «життєвого фактажу» прикладної сфери, яка спирається на зацікавлене прийняття в концертних залах духовної храмової музики, що не писалася для такого типу споживання музичної продукції. І це вибудовує установлення на адекватне прийняття барокового спадку з його закономірними спираннями на духовну специфіку вираження. І щодо останньої тези приводимо міркування вищезгаданого В. Бабухівського щодо виконання одного з провідних майстрів Європи першої пол. XVIII ст: «Творчість Г. Телемана складає затребуваний на сьогодні об'єкт творчого тлумачення, тому відзначається тими варіабільними показниками вибудови, які полегшують входження виконавця у композиторський текст з метою «адаптації» останнього до конкретних виконавських переваг. Звертаємо увагу на переважання моторики у викладенні партій

солістів, що уникають підкреслено кантиленних і саме моторних подань: звучащий текст показаний у рівності пульсуючих тривалих зіставлень, що дозволяють внести досвід «прелюдійності» імпресіоністів чи остінато примітивістських накопичень минулого століття» [1; 72].

Висловлене міркування дає можливісти суттєвого розширення в репертуарі перекладень на різні інструменти сучасного вжитку тих барокових здобутків. І якщо практика саксофонної гри засвідчила естетично надзвичайно прийнятне подання творів Й.С. Баха в сучасних концертних зібраннях, то «барокове поглиблення» репертуару органічно виводить на розширення того переліку перекладень з опорою на спадщину сучасників величного Лейпцігського кантора – вищеназваних і поза того списку Музикантів з великої літери.

Висновки. Усвідомлення висот естетичної і духовно-дидактичної цінності барокової продукції широко розкриває репертуарний простір інструменталістів, зокрема кларнетистів і саксофоністів, для засвоєння барокових здобутків, особливо італійських і французьких майстрів, невіддільних від духовної екстатики вираження, яка відверто відповідає запитам сучасної публіки, що жадає компенсативної енергії добра і краси в музиці, заради поповнення енергетичного позитиву у протистоянні технологізованого і гранично меркантилізованого соціуму «постіндустріальної доби» (див.у Е. Тоффлера [8]). І тому, у паралель до практики «аутентичного виконання» з відновленням гри на забутих від XVIII століття барокових інструментів (наприклад, шалюмо, відставленого заради більш технічно комфортного кларнета і т. ін.), увійшли до репертуару і достойні розширення того уведення – перекладення для кларнета і саксофона дивних своєю красою творів італійських майстрів бароко, і наших українських геніїв Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, які зберігали при розквіті театралізованого драматизму Віденської школи контактність із бароковою спадщиною, достойну сучасної слухацької уваги у виконавських представленнях сучасних талановитих інструменталістів.

Список використаної літератури

1. Бабухівський В. В. Й. Мольтер та Г. Телеман в мистецтві XVIII століття і у виконавській діяльності пост авангарду: дис….д-ра мистецтва, спец. 025. Одеса, 2024. 116 с.

2. Верін-Галицька А. Дж. Каччіні: між пасажною та афективною музикою. URL: https://surl.li/jltbyb.

3. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. … канд. миств. 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

4. Красиліна І. Опера seria в контексті еволюції християнської містерії: дис. … д-ра філософії за спец. 034 / Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової, 2025. 195 с.

5. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków : PWM, 1973. S. 187.

6. Selfridge-Field, E. Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi. New York, Dover Publications, 1994.

7. Talbot M. Tomaso Albinoni. Grove Music Online ed. L. Macy

8. Toffler Alvin. Trzecia fala / przekł. E. Woydyłło. Warszawa, 1985. URL: https://docplayer.pl/68197870-Alvin-toffler-trzeciafala.html

References

1. Babukhivskyi V. V. Y. Molter ta H. Teleman v mystetstvi XVIII ctolittia i u vykonavskii diialnosti post avanhardu: dys….d-ra mystetstva, spets. 025. Odesa, 2024. 116 s.

2. Verin-Halytska A. Dzh. Kachchini: mizh pasazhnoiu ta afektyvnoiu muzykoiu. URL: https://surl.li/jltbyb.

3. Vierkina T. Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema: avtoref. dys. … kand. mystv. 17.00.03 / Odes. nats. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi. Odesa, 2008. 16 s.

4. Krasylina I. Opera seria v konteksti evoliutsii khrystyianskoi misterii: dys. … d-ra filosofii za spets. 034 / Odes. nats. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi, 2025. 195 s.

5. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków : PWM, 1973. S. 187.

6. Selfridge-Field, E. Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi. New York, Dover Publications, 1994.

7. Talbot M. Tomaso Albinoni. Grove Music Online ed. L. Macy.

8. Toffler Alvin. Trzecia fala / przekł. E. Woydyłło. Warszawa, 1985. URL: https://docplayer.pl/68197870-Alvin-toffler-trzeciafala.html

UDC 78.03 (4) «16/17» + 78.071.1 + 78.087.68

BAROQUE INSTRUMENTALISM IN THE PARADIGM OF CONTEMPORARY PERFORMANCE INTERPRETATION

Zinoviy BURKATSKY – Candidate of Art Studies, Professor,
Honored Artist of Ukraine, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments,
Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Odesa, Ukraine

The purpose of the article is to analyze the principal achievements of Baroque instrumentalism and to determine their significance in shaping contemporary performance practice, with particular attention to stylistic features, interpretative approaches, and historically informed performance.

Research methods. The methodological foundation of the study is the intonational approach, traditional in Ukrainian musicology, which is essential for understanding music in its genetic affinity with human speech sound expression, as reflected in the works of T. Vierkina, O. Kozarenko, I. Kotliarevskyi, K. Mühlberg, O. Nemkovych, and other prominent Ukrainian scholars. *The results* consist in identifying the key stylistic and expressive features of Baroque instrumentalism, clarifying the principles of their interpretation in contemporary performance practice, and substantiating the significance of historically informed approaches for the development of modern performance culture.

The novelty of the study lies in a comprehensive reinterpretation of Baroque instrumentalism as a dynamic factor in contemporary performance practice, with an emphasis on the integration of historically informed approaches, intonational analysis, and modern interpretative strategies.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying its findings in the professional training of musicians, particularly wind instrumentalists, as well as in expanding their repertoire and improving interpretative approaches to Baroque music within contemporary performance practice.

Key words: Baroque instrumentalism; performance interpretation; Baroque style; doctrine of affections; musical rhetoric; ornamentation; improvisation; historically informed performance; wind instruments; clarinet; saxophone; performance culture; musical style; musical genres.

Стаття отримана 30.12.2025
Стаття прийнята 20.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 398.247.2

ФОЛЬКЛОРНІ ВПЛИВИ В ТВОРЧОСТІ ТЕЛЕМАНА : СИНТЕЗ МІСЦЕВИХ ТРАДИЦІЙ І БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Ірина СТЕЦЕНКО-ЄРШОВА – магістр музичного мистецтва, старший викладач кафедри співу та хорового диригування, Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, м. Київ
https://orcid.org/0009-0007-0255-7282
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1113
stetsenko.yershova@gmail.com

Цитування:

Стеценко-Єршова І. Фольклорні впливи в творчості Телемана : синтез місцевих традицій і барокових тенденцій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 31–35. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1113

Розглянуто фольклорні впливи в творчості Георга Філіпа Телемана крізь призму синтезу локальних традицій і барокових тенденцій. Досліджено біографічні контакти композитора з польською та моравською музичними культурами, що стали джерелом його художнього натхнення. Проаналізовано способи інтеграції народних ритмів, мелодійних зворотів та ладових структур у барокові музичні форми на прикладі таких творів як «Польські концерти» (TWV 43), «Тафельмузик» (TWV 55) та «Фантазії для флейти соло» (TWV 40). Виявлено, що використання Телеманом фольклору не було декоративним наслідуванням, а виступало повноцінним компонентом його індивідуального стилю, що значно розширило межі барокової естетики. Визначено внесок композитора у формування європейської музичної культури як піонера міжкультурного діалогу, чиї інновації вплинули на подальший розвиток стилю протокласики. *Новизна дослідження* полягає у вивченні способів адаптації фольклорних мотивів у жанрово-стильових структурах барокової музики. Особлива увага приділяється таким творам, як *«Польські концерти»* (TWV 43), *«Тафельмузик»* (TWV 55) та *«Фантазії для флейти соло»* (TWV 40), де яскраво виявляється синтез народної музики й барокової традиції.

Ключові слова: Георг Філіп Телеман, фольклор, бароко, народна музика, музичний синтез.

Актуальність проблеми. У сучасному музикознавстві спостерігається стійке зростання інтересу до процесів інтеграції фольклорних елементів у професійну композиторську творчість. Постать Георга Філіпа Телемана в цьому контексті є ключовою, адже його спадщина, що поєднує локальні традиції з панівними європейськими стилями, постає одним із перших прикладів музичної глобалізації. Аналіз його творчого методу дозволяє глибше зрозуміти механізми взаємодії між народною культурою та високим бароковим мистецтвом.

Метою дослідження є виявлення специфічних способів синтезу народних музичних традицій з бароковими жанровими структурами в інструментальній музиці Г. Ф. Телемана та визначення їх ролі у формуванні індивідуального стилю композитора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Георга Філіпа Телемана протягом останніх десятиліть перебуває у центрі прискіпливої уваги світового музикознавства, зокрема у розрізі вивчення «змішаного стилю» (mixed style) та інтеграції фольклорних елементів у барокову естетику [2], [7], [8]. У загальному контексті дослідники (зокрема у розвідках видання Vialma та матеріалах Boydell & Brewer) наголошують на універсальності творчого методу композитора, спрямованого на синтез локального та загальноєвропейського музичного спадку [9].

Новий етап переосмислення спадщини митця представлений у фундаментальному збірнику «Telemann Studies» під редакцією В. Гіршманна та С. Зона (2022 р.) [2]. Автори презентують Телемана як фігуру раннього Просвітництва, чий «мішаний смак» випередив свій час, розглядаючи народну музику не як декоративний елемент, а як потужне джерело інновацій для барокових жанрів.

Особливе місце в історіографії питання посідає постать Пола Ньютон-Джексона. Якщо у ранніх працях дослідник акцентував на сприйнятті Телеманом народної музики як джерела натхнення для трансформації професійної мови [3], [4], то у нових розвідках (2021, 2024 рр.) він критично деконструює міфи про «польські ритми» [1], [5]. Автор аналізує метро-ритмічну природу творів Телемана крізь призму теоретичних поглядів XVIII століття, доводячи, що «польський стиль» був не лише наслідуванням, а складною інтелектуальною адаптацією. Попри значний масив наукових напрацювань, більшість сучасних студій зосереджена переважно на історико-культурному контексті або загальнотеоретичних аспектах «польськості» та «екзотизму». Водночас залишається недостатньо висвітленим конкретний механізм структурно-ладової та жанрової адаптації фольклорних ідіом у вибраних камерно-інструментальних творах – зокрема у «Польських концертах», циклі «Тафельмузик» та Фантазіях для флейти соло. Саме необхідність заповнення цієї наукової лакуни через комплексний музикознавчий аналіз і зумовила вибір теми цього дослідження.

© Стеценко-Єршова І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий шлях Г. Ф. Телемана (1681–1767 рр.) позначений винятковою відкритістю до музичних впливів різних культур, що безпосередньо зумовлено його насиченою біографією та численними подорожами. Визначальною віхою у формуванні його індивідуального стилю стало перебування у Польщі (1704 р.), де він обіймав посаду капельмейстера при дворі графа Ернста фон Промніца. Саме в той період композитор отримав можливість безпосереднього занурення у стихію польського фольклору, досліджуючи автентичне звучання народних інструментів та специфіку мазурок, полонезів і краков'яків [4]. Окрім польських ідіом, композитор активно засвоював моравські та чеські музичні традиції через постійні контакти з музикантами Сілезії та Центральної Європи. Такий географічно широкий спектр впливів дозволив Телеману вивчити глибинні ладові та мелодійні особливості народної музики, які згодом стали невід'ємною частиною його творчого методу.

Важливо наголосити, що Телеман виступав не просто спостерігачем, а активним інтерпретатором народних стилів. Як зазначає П. Ньютон-Джексон, композитор зумів перетворити народні мелодії на повноцінний інструмент музичного експерименту, інтегруючи їх у складну барокову форму [4], [5]. Ця трансформація відбувалася на кількох рівнях: від безпосереднього запозичення танцювальних ритмів до глибокої структурної адаптації ладових елементів. Зокрема, використання пентатоніки, характерних мажоро-мінорних коливань та асиметричних ритмічних структур створювало у творах Телемана особливий ефект «екзотики», який надзвичайно цінувався тогочасною європейською аудиторією [7].

У системі жанрів, до яких звертався композитор, фольклорні впливи набули різного втілення. У сюїтах та ансамблевих циклах, таких як «Польські концерти» (TWV 43) або «Тафельмузик» (TWV 55), народні мелодійні звороти посилюють танцювальну динаміку, органічно співіснуючи з поліфонічною складністю барокового письма [7], [8]. Водночас у сольно-інструментальній музиці, зокрема у творі «Фантазії для флейти соло» (TWV 40), Телеман майстерно використовує імпровізаційні прийоми, що корелюють із народною традицією музикування. Такий підхід дозволив митцеві зберегти автентичну енергію фольклору, не виходячи за межі академічної естетики.

Таким чином, інтеграція народної музики в професійну творчість Г. Ф. Телемана не була декоративним прийомом, а постала як глибокий синтез, що перетворив його спадщину на унікальний приклад міжкультурного діалогу. Для детальнішого розуміння цього механізму доцільно звернутися до аналізу конкретних творів, де взаємодія локальних традицій та барокових канонів виявляється найбільш рельєфно.

Аналіз вибраних творів. Аналіз «Польських концертів» (TWV 43) дозволяє наочно простежити процеси інтеграції локальних музичних традицій у барокову композиційну систему. У цих творах Г. Ф. Телеман вдається до глибокої переробки ритмічних і ладових особливостей польського фольклору, надаючи творам унікального стилістичного забарвлення. Ритмічна енергетика польських танців – мазурки, краков'яка та полонезу – з її характерними синкопованими акцентами та гострою пунктирністю, стає органічним елементом барокової багатошарової структури. При цьому автор не просто цитує народні зразки, а адаптує їх до принципів темпорального розвитку барокового концерту.

Особливий інтерес викликає модальна специфіка «Польських концертів». Ладова основа творів часто спирається на міксолідійський та дорійський лади, що є генетично спорідненими з польською народною традицією. Проте Телеман майстерно вписує ці архаїчні ладові структури в контекст барокового гармонійного мислення, використовуючи мажоро-мінорні коливання для розширення ладо-тонального розвитку [1], [7]. Мелодична лінія, попри збереження народної автентичності (короткі фрази, варіаційні повтори), збагачується вишуканою бароковою орнаментикою. Віртуозні пасажі в сольних партіях не лише демонструють технічні можливості інструментів, а й слугують засобом професійної «огранки» фольклорного першоджерела.

Синтез народних рис із формою барокового концерту реалізується через діалогічну взаємодію сольних та ансамблевих епізодів (solo та ripieno). Телеман наповнює строгу архітектоніку жанру новим експресивним змістом, де барокова поліфонія підкреслює рельєфність народних тем. Зокрема, у фінальних частинах циклів чітко простежується перетворення танцювальної першооснови на складний контрапунктичний розвиток. Драматургія концертів базується на динамічному контрасті між народною безпосередністю та раціональною логікою барокової форми, що перетворює кожен твір на цілісний зразок міжкультурного синтезу.

Не менш репрезентативним у контексті нашого дослідження є цикл «Тафельмузик» (Tafelmusik, TWV 55), який постає визначним зразком барокового міжкультурного синтезу. У цій роботі Г. Ф. Телеман демонструє віртуозне володіння «мішаним смаком», інтегруючи народні ідіоми в елітарний простір камерного ансамблю. Використання танцювальних форм – гавотів, бурре, алеманд та мінуетів – спирається на глибинний зв'язок із народною традицією, що виявляється через лапідарність ритмічних фраз та чітку акцентність. Зокрема, у гавотах Телеман застосовує симетричні

мелодичні структури з виразними акцентами на сильних долях, що апелює до первісної енергетики народного танцю, водночас залишаючись у межах вишуканої придворної естетики.

Народні витоки у «Тафельмузик» простежуються і на рівні звуковисотної організації. Використання пентатонічних зворотів, характерних для музичного фольклору Центральної Європи, та варіаційний розвиток простих поспівок поєднується з бароковою орнаментикою. Це створює особливий тип музичної тканини – прозорий та зрозумілий, але водночас інтелектуально насичений [7]. Стилістична інтеграція в рамках камерного складу реалізується через розбудову гнучкої поліфонічної структури, де кожна партія зберігає самостійність, але працює на спільний «діалогічний» результат.

Драматургічна логіка циклу, побудована на зіставленні легких танцювальних епізодів із поглибленими лірико-драматичними частинами, розкриває концепцію Телемана щодо універсальності музичної мови. Танцювальність тут не є самоціллю, а виступає як засіб емоційного розвантаження та надання циклу святкового колориту. Завдяки такому синтезу «Тафельмузик» перетворюється з функціональної «застільної» музики на багаторівневе художнє явище, де фольклорні елементи слугують каталізатором оновлення барокової стилістики [8].

Логічним продовженням авторських пошуків у сфері стилістичного синтезу постає цикл «Фантазії для флейти соло» (TWV 40) Г. Ф. Телемана. Ці твори є яскравим прикладом сольної музики бароко, що органічно поєднує лапідарність народних мотивів і складність композиційних технік. У цих творах відчувається глибокий вплив народного мелосу, зокрема через інтонаційні звороти, що апелюють до традицій Центральної та Східної Європи. Мелодика фантазій часто спирається на пентатонічні та модальні структури, характерні для народної музики. Телеман використовує короткі, ритмічно варіативні фрази, що імітують імпровізаційний характер народних висловлювань. Для досягнення більшої експресивності композитор доповнює мелодійні лінії бароковими орнаментами: трелями, мордентами й пасажами. Це дозволяє створити багатошаровий музичний текст, який, однак, зберігає свою спорідненість із народними інтонаціями [7].

Особливу увагу Телеман приділяє ритмічній побудові: у низці фантазій відчувається асиметричний характер фразування, що нагадує танцювальні мотиви. Завдяки цьому мелодії зберігають відчуття природності, властиве народній традиції, але водночас отримують нову глибину в межах барокової професійної стилістики [7], [8]. Музична драматургія циклу побудована на зіставленні контрастних епізодів, що базуються на інтонаційних моделях фольклору. Ліричні та протяжні частини, які викликають асоціації з народними піснями, чергуються з динамічними танцювальними фрагментами, створюючи своєрідний діалог між ліризмом і енергією руху.

Ліричні епізоди часто мають ламентозний характер, що виражається у протяжних мелодіях з плавними переходами між фразами. Повільні вступи деяких фантазій викликають прямі асоціації з народними протяжними піснями, підкреслюючи їхню емоційну насиченість. У той же час танцювальні частини відображають жвавість народних танців, що сприяє інтенсивному драматичному розвитку твору [7]. Органічним доповненням стає використання техніки імітації та секвенційного розвитку тем, де відчувається зв’язок із народним виконавським стилем, майстерно адаптованим до барокового поліфонічного контексту.

Таким чином, «Фантазії для флейти соло» є унікальним зразком синтезу простоти народного мелосу з витонченістю барокового мистецтва. Використання мелодійних зворотів, що нагадують фольклорні, та побудова драматургії на контрасті ліризму й танцювальності дозволили створити твори, які, залишаючись технічно складними, зберігають емоційну близькість до слухача. Це забезпечує «Фантазіям» важливе місце як у репертуарі сучасних виконавців, так і в актуальних музикознавчих дослідженнях.

Теоретичне узагальнення: новаторство Г. Ф. Телемана в контексті міжкультурного діалогу.

Творча спадщина Георга Філіпа Телемана репрезентує унікальну модель гармонійного поєднання народних ідіом з естетичними канонами барокового мистецтва. Здатність композитора адаптувати локальні музичні традиції до академічних форм свідчить про новаторський підхід, що виходить за межі простого запозичення фольклорного матеріалу. Народна музика слугувала для Телемана не лише джерелом натхнення, а й методологічною базою для творчих експериментів. Як було продемонстровано на прикладі «Польських концертів» (TWV 43), «Тафельмузик» (TWV 55) та «Фантазій для флейти соло» (TWV 40), автор створює унікальну художню синергію, де автентичні танцювальні ритми та модальні структури вписуються у складну поліфонічну архітектоніку барокового стилю [1], [7].

Новаторство Телемана в контексті музичної культури XVIII століття виявляється у кількох фундаментальних аспектах. По-перше, це суттєве розширення меж барокового стилю: народні

мотиви у його творчості стають повноцінним складником професійної музичної мови, що підпорядковується логіці гармонійного та контрапунктичного розвитку. Це не лише підсилює художню експресію творів, а й утверджує локальну традицію як універсальний культурний код [8]. По-друге, композитор значно збагатив жанрову палітру епохи, інтегруючи фольклорні елементи у камерні, оркестрові та сольні жанри, що стало революційним кроком для інструментальної музики того часу [7].

Окремої уваги заслуговує роль Телемана в утвердженні міжкультурної взаємодії. Його здатність синтезувати музичні традиції Польщі, Моравії, Франції та Італії в межах єдиної композиційної техніки відображає ідею ранньомодерної інтеграції, де народний мелос стає інструментом глобального культурного обміну. Таким чином, Телеман заклав підвалини для розуміння народної музики як рівноправного партнера у формуванні європейської академічної традиції. Його творчість не лише збагатила барокову естетику «мішаного смаку», а й визначила вектори розвитку музичного мистецтва наступних епох, актуалізуючи питання національної ідентичності в межах універсального художнього простору [2], [10].

Висновки. Творча спадщина Георга Філіпа Телемана постає як визначальний етап у процесі взаємодії народного та професійного музичного мистецтва XVIII століття. Його підхід до синтезу фольклорних ідіом та академічних форм не лише збагатив художню палітру бароко, а й заклав підвалини для оновлення європейської музичної мови, у якій локальні стилі набули статусу повноправного складника загальноєвропейського культурного простору.

Доведено, що у творчості Телемана народна музика виступає не як зовнішня декорація, а структурно-генетичний компонент композиційної системи, що зберігає свою автентичну природу в межах барокової архітектоніки. У таких творах, як «Польські концерти» (TWV 43), «Тафельмузик» (TWV 55) та «Фантазії для флейти соло» (TWV 40), народні ритми, модальні структури та специфічне фразування стають імпульсом для розбудови складних поліфонічних і гармонійних конструкцій. Це свідчить про глибоке рефлексивне осмислення Телеманом потенціалу фольклору, що дозволило вибудувати гармонійний і взаємозбагачуючий діалог між народною та професійною сферами музикування [1], [7].

Інноваційні підходи композитора суттєво розширили естетичні межі барокового стилю. Його концепція «польського стилю» та майстерне втілення естетики «мішаного смаку» стали еталоном для інтеграції регіональних традицій у міжнародний музичний простір. Телеман створив нові вектори розвитку для сольних, камерних та оркестрових жанрів, де народний мелос слугував фундаментом для професійного новаторства, сприяючи демократизації музичної мови епохи.

Вагоме значення доробок Телемана має і для подальшої еволюції музичної естетики, зокрема в контексті формування стилістики Протокласики (galant style). Його художні пошуки стали важливою передумовою для виникнення нового стилю, що поєднав фольклорні елементи з академічною майстерністю. Це фактично підготувало ґрунт для наступних стилістичних зрушень, що згодом знайшли своє завершення у творчості майстрів Віденської класичної школи [2], [8].

Отже, творчість Г. Ф. Телемана є незамінним джерелом для розуміння процесів міжкультурної взаємодії в музиці ранньомодерного часу. Його новаторство, що базується на діалектичній єдності народної лапідарності та барокової витонченості, стало визначальним чинником подальшого розвитку європейського мистецтва, забезпечивши йому концептуальну багатогранність та стилістичну глибину.

Список використаної літератури

1. Newton-Jackson P. Early Modern Polonaises and the Myth of Polish Rhythms. *Journal of Musicology*. 2024. Vol. 41, № 2. P. 179–220. DOI: 10.1525/jm.2024.41.2.179.

2. Hirschmann W., Zohn S. (Eds.). *Telemann Studies*. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. 374 p. DOI: 10.1017/9781108663472.

3. Newton-Jackson P. A turning point for Telemann scholarship? *Telemann Studies*, ed. by W. Hirschmann and S. Zohn. *Early Music*. 2023. Vol. 51, № 2. P. 301–304. DOI: 10.1093/em/caad020.

4. Newton-Jackson P. Georg Philipp Telemann and the Invention of 'the Polish Style': Musical Polishness in the Early Modern German Imagination : dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Cambridge : University of Cambridge, 2022. DOI: 10.17863/CAM.89102.

5. Newton-Jackson P. Mixed Metre in a Mixed Taste: Telemann and Eighteenth-Century Metric Theory. *Eighteenth-Century Music*. 2021. Vol. 18, № 1. P. 11–39. DOI: 10.1017/S1478570620000433.

6. Taylor N. Georg Philipp Telemann: Enlightenment and Postmodern Perspectives, Temple University, 11–14 October 2017. *Eighteenth-Century Music*. 2018. Vol. 15, № 2. P. 279–282. DOI: 10.1017/S1478570618000222.

7. Zohn S. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 686 p. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195169775.001.0001.

8. Zohn S. Telemann, old and new. *Early Music*. 2014. Vol. 42, № 2. P. 314–318. DOI: 10.1093/em/cau051.
9. Zohn S. *The Telemann Compendium*. Woodbridge : Boydell Press, 2020. 292 p.
10. Reul B. M. Tackling Telemann. *Early Music*. 2020. Vol. 48, № 3. P. 401–402. DOI: 10.1093/em/caaa058.

UDC 398.247.2

FOLKLORE INFLUENCES IN TELEMANN'S WORK: A SYNTHESIS OF LOCAL TRADITIONS AND BAROQUE TRENDS

Iryna STETSENKO-YERSHOVA – Master of Musical Arts, Senior Lecturer of the Department of Voice and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

This article examines the integration of folk influences into the music of Georg Philipp Telemann within the context of Baroque compositions. Telemann's work, which combines local traditions with European styles, is presented as an early example of musical globalization, highlighting the relevance of his creative method for understanding 18 th-century cultural dynamics. Employing comparative and structural-functional analysis, the study investigates the mechanisms of adapting folk rhythmic vitality and modal characteristics into complex Baroque forms. Particular attention is paid to chamber and solo instrumental genres, specifically the «Polish Concertos» (TWV 43), «Tafelmusik» (TWV 55), and «Fantasias for Solo Flute» (TWV 40). The research identifies the specific ways Telemann blended various regional folk idioms and national styles with Baroque aesthetic principles, positioning him as a pioneer in bridging the gap between local folklore and art music. The findings contribute to a deeper understanding of the evolution of European musical culture and offer valuable insights for performers and researchers interested in the historical synthesis of genres.

Key words: Georg Philipp Telemann, folklore, Baroque, folk music, musical synthesis, regional traditions.

Стаття отримана 5.12.2025
Стаття прийнята 26.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК: [78.7.034] (410.1)

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТНОГО МИСЛЕННЯ : ВНЕСОК В.А. МОЦАРТА У СТВОРЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТИПУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

Чжен СЮЙХАО – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, м. Одеса
https://orcid.org/0009-0001-3004-8713
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1114
zxh51658@gmail.com

Цитування:

Чжен Сюй Хао. Еволюція концертного мислення : внесок В.А. Моцарта у створення класичного типу фортепіанного концерту. *Українська культура: минуле. сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 36-44. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1114

Стаття присвячена дослідженню формування класичного типу фортепіанного концерту та ролі Вольфганга Амадея Моцарта в становленні його тембрової й драматургічної моделі. Підтверджено, що в концертах Моцарта духові інструменти перестають бути декоративним «оздобленням» і в ряді творів набувають статусу рівноправних учасників тематичного розвитку та фактурних контрастів; ця трансформація позначає відхід від барокової рольової ієрархії й утвердження ансамблевої взаємодії як принципу концертної драматургії. З'ясовано, що каденція в музичній практиці Моцарта поступово перестала бути суто віртуозним «тріумфом» виконавця й почала виконувати структурну й смислову функцію як момент консолідації мотивних матеріалів і підготовки подальшого формального руху; таким чином імпровізаційний елемент інтегрується в загальну логіку побудови, а не залишається відокремленою ексцизією. Окреслено сукупність факторів, що зумовили еволюцію жанру: технічні зміни в клавішних інструментах (перехід від клавесина до фортепіано й відповідне розширення динамічного та тембрового спектра), зміни виконавської практики (зростання ролі соліста й одночасна потреба в тонкому ансамблевому балансі) та посилення симфонічного начала в концертній архітектоніці. Окрему увагу приділено співвідношенню симфонічних, камерних і віртуозних компонентів – тієї «трилінійної» моделі, яка у Моцарта набуває специфічної спрямованості й визначає подальші траєкторії розвитку класичної та ранньо-романтичної традиції. Підкреслено методологічну й практичну актуальність цих висновків для сучасних інтерпретацій, видань джерел та історико-стильового аналізу.

Ключові слова: творчість В.А. Моцарта, жанр, стиль, фортепіанний концерт, еволюція концертного мислення, драматургія, каденція, ансамбль, виконавська практика.

Постановка проблеми. Актуальність теми зумовлена потребою нового цілісного погляду на фортепіанний концерт В. А. Моцарта як форму, у якій відбувається становлення зрілого класичного стилю та виробляються ключові принципи музичного мислення другої половини XVIII століття. Звернення до цієї проблематики дає змогу глибше простежити еволюцію жанру фортепіанного концерту, уточнити механізми його жанрової стабілізації та визначити роль Моцарта як ключової фігури, що забезпечила перехід від барокових традицій до художніх моделей XIX століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз наукової літератури, присвяченої творчості В. А. Моцарта та проблемам інтерпретації його інструментальних і сценічних творів, засвідчує формування новітньої дослідницької парадигми, що активно розвивається упродовж останніх п'яти років. У сучасних працях Н. Нова́мбера (2025 р.), Й. Тіде (2024 р.), а також міждисциплінарних дослідженнях О. Самойленко, С. Осадчої, А. Черноіваненка та О. Овсяннікової-Трель (2021 р.) творчість Моцарта розглядається як складна система жанрових і стилістичних взаємодій, у межах якої інструментальні та сценічні форми поєднують симфонічні, театральні й камерні принципи музичного мислення. У цих дослідженнях особлива увага приділяється проблемам семантики музичної мови, художньої простоти як естетичної категорії, а також взаємодії композиційної логіки та виконавської інтерпретації. Зазначені праці формують сучасне методологічне підґрунтя для аналізу моцартівського стилю, окреслюючи основні параметри жанрової структури, тематичного розвитку та драматургічної організації музичного твору.

У новітніх публікаціях останніх років (2020–2025 рр.) простежується подальше розширення дослідницької оптики, зорієнтоване на міждисциплінарні підходи та нові методи аналізу музичного матеріалу. Значна увага приділяється питанням функціонування музичної спадщини Моцарта у сучасному культурному просторі, зокрема в умовах цифрового середовища та нових форм музичної рецепції (Р. Блейклі, 2025 р.). У дослідженні Озер Ю., Швар С., Аріфі-Мюллер С., Лоуренс Дж., Сен Е., Мюллер М. (2023 р.) пропонується новий підхід до аналізу концертного репертуару через використання цифрових баз даних та багато трекових аудіомоделей, що дозволяє детальніше досліджувати взаємодію сольної та оркестрової партій. У працях Овер Б. та Цур Ніден Г. (2021 р.), а також Стефані Дж. (2021 р.) розглядається ширший

© Чжен Сюйхао, 2025 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

історико-культурний контекст розвитку оперної та інструментальної музики XVIII століття, що дозволяє уточнити естетичні засади формування класичного стилю. Дослідження Колокіта О. (2025 р.) актуалізує питання функціонування класичної музики та оркестрової культури у сучасному культурному середовищі, підкреслюючи значення історичної спадщини для сучасних виконавських практик. Таким чином, наукові публікації останніх років демонструють помітне розширення методологічного поля дослідження творчості В. А. Моцарта. Сучасні підходи поєднують традиційні історико-музикознавчі методи з міждисциплінарними дослідницькими стратегіями, що охоплюють питання музичної семантики, виконавської логіки, культурного контексту функціонування класичної музики та цифрових методів аналізу музичного матеріалу. У результаті моцартівська творчість постає як багатовимірний художній феномен, у якому композиційні, стилістичні та культурно-історичні параметри взаємодіють у межах цілісної концептуальної системи.

Метою дослідження **є** виявлення особливостей становлення жанру фортепіанного концерту у творчості В. А. Моцарта: від ранніх, учнівських зразків 1760-х років, заснованих на клавірних сонатах сучасників, до зрілих віденських концертів, у яких цей жанр досягає художньої та структурної завершеності. Дослідження спрямоване на визначення закономірностей еволюції концертної форми, а також принципів драматургії, що відображають перехід від барокової риторичності до класичного діалогу як основи музичного мислення Моцарта.

Виклад основного матеріалу. Жанр фортепіанного концерту посідає одне з центральних місць в історії європейської музики. Починаючи з барокової епохи, жанр концерту розвивався як особлива модель взаємодії соліста та оркестру, що втілює ідею драматичного розмаїття, риторичного зіставлення та структурної рівноваги. Класичний період XVIII століття закріпив за ним статус провідного жанру, який об’єднав віртуозний і симфонічний початок в єдину форму. Однак уже в XIX столітті ця традиція вступає у фазу активного переосмислення: класична ясність і симетрія поступаються місцем розширенню форм, ускладненню гармонійної мови та поглибленню психологічної виразності.

Перехід від клавесину до фортепіано став ключовим чинником в еволюції концерту. Механіка нового інструменту, заснована на ударі молоточків по струнах, забезпечувала динамічну градацію та багатство відтінків, неможливі на клавесині. Це дозволило розширити виразний діапазон клавірної музики, зокрема сольного та концертного репертуару. В епоху бароко клавесин, як правило, входив до групи генерал-басу і лише зрідка виступав як сольний інструмент з оркестром, головним чином через обмежену звукову проекцію. Винятком став Й. С. Бах, чиї Бранденбурзькі концерти, зокрема Концерт № 5 D-dur, випереджають формування класичного концертного принципу. Саме тут фактично уперше з’являється каденція у сучасному розумінні; це сольний епізод, у якому виконавець демонструє не лише віртуозне володіння інструментом, а й активно розвиває головну тематичну ідею, перетворюючи технічну майстерність на логічне продовження композиційного задуму [11; 259-260] .

Якщо Й. Гайдн традиційно розглядається як основоположник жанру симфонії та струнного квартету, то аналогічну роль в історії фортепіанного концерту закономірно посідає Вольфганг Амадей Моцарт. У його творчості жанр, який перебував до середини XVIII століття на стадії становлення, вперше набуває структурної завершеності, художньої цілісності і виразності. Моцарт закріпив основні формальні принципи класичного концерту [16; 250-260]. Становлення жанру концерту у В. Моцарта є процесом поступового розширення його смислового діапазону: від наслідувальних обробок до філософськи осмисленої взаємодії соліста та оркестру. На ранньому етапі юний композитор працює з матеріалом інших авторів, що дозволяє йому освоїти технічні та структурні прийоми концертної форми. У цих обробках вже проявляється орієнтація на клавір як ядра музичної драматургії, а також зароджуються принципи взаємодії солюючого інструмента та оркестру. Саме в цьому перехідному процесі Вольфганг Моцарт визначив обличчя класичного жанру, що інтегрував риси симфонії, опери та камерної музики [16; 129-135]. Досягнення В. Моцарта мали далекосяжний вплив: вони сформували основу для бетховенської та романтичної традиції, заклали принципи формування драматургії сольного концерту та визначили саму ідею концертного діалогу як метафори європейського художнього світосприйняття. Водночас його концерти демонструють як класична форма може залишатися відкритою для експериментів із тематикою, фактурою та ритмічною структурою, що робить їх цінним об’єктом дослідження й сьогодні [7; 14-33]. Перші досліди В. Моцарта в жанрі концерту відносяться до дитячого періоду його творчості та є обробкою клавірних творів інших авторів, головним чином синів И.Х. Баха – Йоганна Крістіана і Карла Філіпа Еммануїла. Ці переробки мали, скоріш, експериментальний характер, проте у них зароджується майбутня орієнтація композитора на клавір. В. Моцарт сприймає запозичений матеріал як гнучкий будівельний елемент, допускає переробку, скорочення, транспозицію або вставку нових епізодів задля досягнення внутрішньої рівноваги між сольним та оркестровим рівнями. Цей процес знаменує собою початок класичного принципу концертної взаємодії [1]. Вже в цих ранніх дослідах проявляється прагнення В. Моцарта до освоєння діалогу між інструментом, що солює, і оркестром, нехай ще в елементарних формах [12].

Проблема інструментального вибору того періоду й досі залишається предметом наукових дискусій. Точна межа, коли Моцарт остаточно відмовляється від клавесину на користь фортепіано, не може бути визначена однозначно. Проте вже в середині 1770-х років композитор цілеспрямовано звертається до можливостей нового інструмента, використовуючи його розширену динамічну шкалу, більшу гнучкість звукової атаки та збагачену темброву виразність. При цьому багато його ранніх концертів було написано таким чином, щоб їх можна було виконувати як на клавесині, так і фортепіано. Таке рішення диктувалося соціально-економічними міркуваннями, адже воно розширювало коло потенційних виконавців і слухачів [15; 7-23].

Ранні фортепіанні концерти В. Моцарта позначають поступовий перехід від механічного пристосування клавірних сонат інших авторів до більш усвідомленого формотворення. Хоча юний композитор і надалі спирається на метод адаптації, ступінь переробки матеріалу зростає: від майже буквального перенесення до глибокого переосмислення фактури та драматургії. Усі концерти цього періоду зберігають тричастинну циклічну модель (швидко –повільно – швидко), але саме в поступовому ускладненні структури простежується визрівання індивідуального композиторського почерку.

Формальна логіка цих ранніх творів загалом відповідає гармонічним схемам XVIII століття, від тоніки до домінанти й повернення до тоніки. Водночас Моцарт уже на цьому етапі вносить важливі корективи: у деяких частинах модуляційні епізоди виконують функції зон розвитку, а каденційні опори зміщуються, створюючи ефект живого, процесуального розгортання музики. Саме такі експерименти з формою та драматургією становлять підґрунтя того типу концертного мислення, який пізніше стане визначальним для зрілого класичного стилю [2].

Подальший розвиток жанру виявляється у зрілих фортепіанних концертах Моцарта, де особливий інтерес становить організація тонального плану та завершення першої частини. Тут чітко простежується стійка модель взаємодії ритурнельних принципів і кадансової зони. Саме така структурна рівновага й тематична логіка стали еталонними для віденського класицизму. Однак розвиток жанру на цьому не завершується. У концертах Л. Бетховена класичний формальний каркас зберігається, але наповнюється новим змістом: кадансові формули перетворюються на засоби тематичного розвитку та психологічної напруги, а фінальні оркестрові розділи втрачають роль простого підтвердження тоніки. Ця тенденція отримує подальший розвиток у романтиків Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, у яких фінали набувають нових структурних функцій, а діалог соліста й оркестру стає більш драматизованим, контрастним і суб’єктивованим [11; 73-91]. Таким чином, прослідковується безперервна лінія наступності від класичного до романтичного концерту, у межах якої поступово трансформується саме розуміння співвідношення між солістом та оркестром.

Перші сім концертів В. А. Моцарта, створені з урахуванням переробки клавірних сонат і окремих частин творів інших композиторів, тривалий час залишалися на периферії наукового інтересу. Ці твори є найважливішою ланкою в еволюції концертного жанру XVIII століття. За загальним визнанням дослідників, ранні концерти В. Моцарта багато в чому спираються на традиційні схеми, однак саме їхня традиційність дозволяє найточніше простежити, які принципи формоутворення та виконавчої взаємодії молодий композитор вважав нормативними для жанру [18; 290-302]. У цих композиціях В. Моцарт стикається з ключовою проблемою XVIII століття – необхідністю інтеграції сольної та оркестрової сфери у межах єдиної драматургічної структури. Вихідним матеріалом послужили клавірні сонати, до яких композитор додав оркестрові tutti, створюючи ілюзію повноцінного діалогу між солістом і ансамблем. Оркестрова партія, обмежена двома скрипками та фігурованим басом, зберігає легкість та прозорість фактури, а акомпанемент під час сольних розділів спирається переважно на гармонійну та ритмічну підтримку клавіру. Завдяки цьому навіть за мінімальним інструментальним складом створюється враження поліфонічної насиченості та фактурного розмаїття між сольною та tutti сферами [1; 397-411]. В. Моцарт випереджає сольну експозицію коротким оркестровим вступом, де викладається головна тема і намічається контрастний матеріал. Далі слідує сольна експозиція, в якій початкові теми піддаються розширенню, варіюванню або навіть повної трансформації. Особливого значення набуває додана композитором кодета, що виконує функцію тематичного замикання експозиції. Ця структурна модель, експозиція в тоніці, модуляція в домінанту, кодета, що завершена ферматою, стане згодом стійким елементом класичного концерту. Уже в цих ранніх дослідах простежується тенденція до формування своєрідного «вставного тутті» – стислого оркестрового епізоду, покликаного окреслити межі між великими тематичними зонами та підсилити драматургічну напругу [15; 56-78].

Важливим спостереженням є і те, що у цих концертах сформована сувора тематична організація. Тематичні зони тут пов’язані скоріше функціонально. Однак саме в цих творах уперше проявляється прагнення В. Моцарта перетворити сонату на концерт не лише додаванням оркестрової партії, а зміною самої логіки форми. Концертна драматургія, заснована на чергуванні сольних та tutti-розділів, стає основою для подальших пошуків балансу між солістом та оркестром. Подібно до Баха, Моцарт прагнув

поєднати сонатну логіку з концертною театральністю, надавши клавірній партії не тільки віртуозний, а й структурно організуючий характер. У цьому сенсі перші концерти В. Моцарта можна розглядати як спробу перетворити клавірну сонату на концерт без втрати внутрішньої стрункості форми [13; 153-156].

Розвиток музичного жанру, як слушно зауважують дослідники, полягає у поступовій трансформації усталених зразків. Так звані «малі» концерти В. Моцарта дозволяють побачити, що саме він вважав нормативним для жанру на ранньому етапі творчості та як опановував наявні формальні моделі. Саме в цих творах окреслюються засадничі риси тієї концертної концепції, яка у зрілих композиціях набуде завершеної форми: рівновага між віртуозністю та структурною ясністю, між драматичністю та прозорістю викладу, між індивідуальним і колективним начала́ми звучання.

Повільні частини ранніх концертів Моцарта демонструють прагнення до органічного злиття сонатного та концертного принципів. Їхня структура, як правило, успадковує бінарну або скорочену тричастинну форму, при цьому В. Моцарт вводить елементи оркестрового tutti, що аналогічні функціям репризи в першій частині сонатного алегро. Ці tutti-епізоди готують повернення тоніки та надають композиції просторового виміру, створюючи відчуття архітектурної завершеності та логічної симетрії. Таким чином, навіть у ранніх творах проявляється схильність до організації великої форми через циклічну взаємодію тембрів та тональностей [14].

У ранній творчості В. Моцарта особливо виразно простежуються пошуки нових форм і структурних моделей. Значну роль у цьому відіграє робота композитора з танцювальними та варіаційними формами, що поступово набувають у нього функцій фінальних частин. Звернення до менуету та тріо демонструє інтерес Моцарта до внутрішнього оновлення усталених схем: зберігаючи їхню зовнішню організацію, він розширює tutti-епізоди, збільшує обсяг сольного матеріалу. Такі зміни надають формі більшої рухливості та створюють динамічний діалог між клавіром і оркестром. Характерною є також тенденція до варіювання повторних tutti відповідно до гармонічної логіки та фактурної насиченості сольних епізодів, що свідчить про ранню індивідуалізацію формоутворення [18; 313-316].

Подібна еволюція помітна і у використанні варіаційного принципу, які виходять за межі декоративного трактування: вони отримують оркестровий супровід, у якому tutti-вставки формують імпульсний, «дихаючий» ритм композиції. Орнаментальні засоби (трелі, морденти) стають складовими структурного розвитку та створюють внутрішню напругу між стійкістю тематичного ядра і постійним оновленням фактури. Фінальні рондо, характерні для становлення класичного типу концерту, зазвичай завершуються компактною кодою-tutti, що надає завершеності формі та підкреслює її концертний характер. Уже в Концерті D-dur (1773 рік), виявляються самостійність оркестрових тем, формальна врівноваженість та тематичний зв'язок сольних та оркестрових розділів. Рондо, написане через дев'ять років як альтернатива вихідному фіналу, підтверджує стійкість цього твору у творчій свідомості композитора і демонструє тривалий процес саморозвитку концертної форми [17; 153-156].

Рубіжним твором раннього періоду стає Концерт № 9 Es-dur (1777 рік), в якому Моцарт вперше відмовляється від традиційного вступу tutti: фортепіано вступає вже у другому такті, тим самим руйнуючи колишній ієрархічний порядок взаємодії. Не менш значуще і введення повільної частини в мінорі – новаторський для свого часу прийом, що розширює емоційну палітру жанру і наближає його до драматичних форм опери seria [8; 45-97]. Зрештою, важливо наголосити, що в ранніх концертах вперше позначається свідома робота з пропорціями форми та характером тематичної експозиції. Оркестровий вступ стає драматургічною передмовою, яка задає контраст і перспективу для сольних розділів. При цьому Вольфганг Моцарт поступово усвідомлює значення внутрішньої драматургії форми: його tutti і solo не протиставлені механічно, як у італійців, але вступають у справжню взаємодію, передбачаючи зрілу «діалогічну» модель концерту.

У зіставленні з пізнішими концертами В. Моцарта, зокрема тими, що формувалися під впливом Й. К. Баха та Ф. Й. Гайдна, ця еволюція стає особливо очевидною: від опанування та адаптації існуючих моделей композитор переходить до створення оригінальних структур. Моцарт перестає трактувати концерт як розширену сонату й починає розглядати його як драматичну форму, засновану на взаємодії двох суб'єктів: соліста й оркестру. Якщо в ранніх дослідах домінують наслідування та переробка, то в зрілих концертах формується індивідуальний композиційний почерк, у якому гармонійний рух, тематична трансформація та темброве варіювання підпорядковані єдиному конструктивному задуму [4; 421-457].

Таким чином, перехід від «сонати з оркестровими вставками» до справжнього класичного концерту Моцарта не був миттєвим. Він розвивався через поступове ускладнення формальних зв'язків і дедалі більше усвідомлене використання оркестрової тканини. Вже у ранніх дослідах закладено основи принципу концертності, який згодом визначить зрілий стиль композитора: діалогічність, контрастність, ієрархія тембрів, і навіть здатність форми до саморозвитку через взаємодію сольної сфери та tutti-сфер. Характерним для цих концертів є вільне поводження з вихідним матеріалом. Композитор варіює теми,

змінює їх порядок, переосмислює роль останніх фраз і кодет. Це стосуються, перш за все, внутрішньої логіки форми: там, де в оригінальній сонаті реприза являла собою скорочене повторення експозиції, В. Моцарт перетворює її на активний розвиваючий розділ, насичуючи її оркестровими відповідями та короткими tutti-вставками. Цей прийом стає системним [9; 75-88].

Спостерігається і прагнення більшої оркестрової насиченості. Якщо в ранніх концертах супровід був мінімалістичним, то згодом В. Моцарт використовує повний склад струнних інструментів з альтами, а також запроваджує флейти, гобої, валторни та труби. Хоча духові, як і раніше, обмежені тутті-епізодами і не беруть участь у сольних розділах, їх звучання надає оркестру структурної самостійності і відтінює темброву сферу клавіру. Навіть якщо партії духових виконують переважно гармонійну функцію, їхня присутність фіксує важливе зрушення, від камерного звучання до концертного масштабу [17; 65-160].

Особливий інтерес викликає трактування тутті, яке відбиває пошуки В. Моцарта у сфері концертного синтаксису. Тут відсутня повністю сформована структура подвійної експозиції, характерна для пізніх концертів, але ритурнельна логіка барокового походження вже не визначає форму цілком. Початкові tutti носять швидше вступний, ніж експозиційний характер, вони компактні, тематично фрагментарні і спрямовані створенню контрастного простору для наступного вступу соліста. Зовнішні частини концертів зазвичай містять чотири (іноді п’ять) tutti, між якими розташовуються сольні розділи, а у внутрішніх повільних частинах оркестр обмежується рамковими вставками, вступом і каденційним завершенням. Середні частини демонструють просте оркестрування та структурну ясність. Зазвичай вони починаються коротким оркестровим вступом, далі слідує сольна експозиція, після якої повертається скорочене tutti. Роль оркестру тут переважно каденційна, він оформлює початок і кінець руху, створюючи відчуття симетрії та спокою. При цьому В. Моцарт вводить тонкі темброві відтінки: чергування різних регістрів у фортепіанній партії, рідкісне використання духових у гармонійній підтримці та плавний перерозподіл ролей між солістом та ансамблем. Щодо тональних співвідношень, В. Моцарт виявляє рідкісну вибірковість. Він воліє домінантові тональності, тим самим домагаючись більшої формальної цілісності та тональної рівноваги циклу. Це рішення не можна вважати випадковим: вибір домінанти як серединного полюса формує вісь симетрії [5; 237-243].

Одним із показників перехідності є функція другого tutti. У бароковій моделі вона відокремлювало експозицію від розробки, виконуючи каденційно-тональне завдання. У В. Моцарта друге tutti нерідко перетворюється на перехідний міст, що з’єднує частини форми або включається в процес модуляції. Таке усунення функціональних ролей свідчить про глибоке переосмислення концертної драматургії: тепер схема диктує розвиток, а сам музичний рух формує структуру.

Жоден із ранніх концертів В. Моцарта не можна розглядати як просту «копію» джерел. Теми поміщені в нову пропорційну систему, де їхня функція визначається гармонійним рухом та взаємодією з оркестром. Таким чином, композитор створює цілісну, хай ще цілком класичну, концертну форму [14]. Перехід від барокової ритурнельної структури до класичної подвійної експозиції відбувається у Вольфганга Моцарта не миттєво, а поетапно. Ранні концерти (1767 р.) займають середину цього шляху: вони вже втратили циклічну повторюваність ритурнелі, але ще не досягли тематичної інтеграції зрілих віденських концертів. Однак саме тут вперше проявляється те, що стане суттю пізнього В. Моцарта, це органічна єдність форми, в якій оркестр та соло не протиставлені, а взаємно відбивають одне одного. Скорочення протяжності tutti та розширення сольних епізодів відбиває нове розуміння драматургічного центру тяжкості форми. Основна дія тепер розгортається в сольних розділах, тоді як tutti виконують структурно-змістову функцію: фіксують гармонійні опори та повертають рух до тоніки. Тим самим концерт перетворюється з чергування блоків на єдиний процес, де кожен епізод має мотиваційну та гармонійну необхідність [3].

У світлі цього стає очевидним, що «концертность» В. Моцарта кінця 1760 – першої половини 1770-х років ще не є завершеною формою, але вже стверджує принцип взаємодії клавірного та оркестрового. На цій основі вишиковується вся подальша еволюція жанру: від учнівських переробок до великих віденських концертів. Ці ранні досліди важливі як історичний документ, а й як свідчення музичного мислення юного композитора, який, не маючи ще сформованої форми, вже відчуває її внутрішні закони. Вони зароджують те, що стане суттю класичного концерту: непросто структурну рівновагу, а діалогічну драма, де тоніка і домінанта, оркестр і соло, колектив і індивідуум утворюють єдину художню систему. Саме тому ранні концерти, незважаючи на залежність від чужого матеріалу, відкривають шлях до справді моцартівського ідеалу [6; 19-350].

Отже, концерти 1765–1777 років становлять етап активного формування стилю В. Моцарта, упродовж якого композитор послідовно опановує принципи оркестрового мислення та виробляє власну модель жанру. Уже в цих ранніх зразках відчувається впевнене володіння інструментальним колоритом, знання закономірностей оркестрового балансу та розуміння ролі тембрового розмаїття як важливого драматургічного чинника. Характерна для ранніх творів структурна ясність поступово

поєднується зі зростаючою самостійністю фортепіанної партії, яка виходить за межі суто акомпануючої функції та дедалі активніше визначає розвиток музичного матеріалу [12; 65-160].

Після переїзду до Відню (1781 р.) Вольфганг Моцарт звертається до фортепіанного концерту як головної сфери самовираження. Концерти №№ 11-13 призначалися для виконання як з оркестром, так і в камерному складі для фортепіано та струнного квартету, що відображало комерційну гнучкість композитора і дозволило йому охопити як публічні, так і домашні форми музикування. Ці твори формують проміжний етап між раннім клавірним концертом та зрілими віденськими циклами [10; 87-93].

Справжній розквіт посідають 1784–1786 роки, коли створюються шість концертів (№№ 14–19) і далі, серія зі справді симфонізованих творів (№№ 20-25). У той час формується остаточна модель жанру, заснована на рівновазі соліста і оркестру, з їхньої діалогічної взаємодії та структурної взаємозалежності. Особливо показова зростаюча роль духових інструментів, що набувають самостійної тематичної функції. Ці твори демонструють завершеність переходу від барокової форми ритурнелі до класичної сонатно-концертної структури. Вони кристалізують основні принципи симфонізації концерту, інтеграції сольного і оркестрового начал, і навіть нові типи тематичної і тональної взаємодії, що визначають розвиток форми у Бетховена і романтиків [4; 237-243].

Формальна організація віденських концертів характеризується стабілізацією тричасткового циклу (Allegro – Adagio / Andante – Rondo) при збереженні внутрішньої гнучкості ритурнельної логіки. Вступне tutti, що сходить до барокової моделі, зберігає функцію тонального і тематичного твердження, проте перестає бути самодостатнім: його матеріал набуває розвитку в сольних розділах, а межі між оркестровими та солюючими експозиціями стають дедалі умовнішими. Тим самим В. Моцарт стверджує новий тип діалогічності, де протиставлення tutti і solo поступається місцем наскрізної тематичної кореляції.

Концерт №14 мі-бемоль мажор відкриває віденський цикл. Його перша частина демонструє зсув до камерної сконцентрованості форми: експозиція ґрунтується на контрасті двох тематичних сферах, ритурнельної (тутті) та лірико-пісенної (соло), між якими встановлені зв'язки варіаційного типу. Друга частина (Andantino) реалізує ранню форму сонатного Allegretto без репризи, де солююча лінія набуває кантилену вокального походження. Фінал (Allegro ma non troppo) поєднує риси сонатного та рондо-циклового принципів, передбачаючи гібридні форми пізнього періоду [2].

У Концерті №17 сіль мажор, написаному для Б. Плоєр, Вольфганг Моцарт розвиває ідею оркестрового партнерства. Роль духових інструментів, особливо флейти, гобою та фаготу, зростає до самостійного тематичного значення. У повільній частині (Andante) виникає ансамблева взаємодія, де оркестр вступає не як акомпануючий, а як рівноправний учасник діалогу. Заключне Rondo Allegretto оформлене як цикл варіацій, що демонструє повну тематичну рівновагу між солістом та tutti. Тут фіксується важливе зрушення: оркестр втрачає функцію формального роздільника і стає носієм процесу розвитку [9; 75-88].

Концерт № 19 Фа мажор представляє тип симфонізованої концертної форми. Перша частина (Allegro vivace) має риси монотематизму: експозиційні теми похідні з єдиного інтонаційного ядра, що надає формі конструктивної цілісності. Оркестрова тканина насичена енергією маршового ритму, що наближає концерт до симфонії. Другу частину (Allegretto) вирішено в камерному, майже дивертисментному ключі, а фінал (Allegro assai) повертає театрально-буфону пластику з елементами оперної жестикуляції.

Особливе місце посідає Концерт № 20 Ре мінор, перший мінорний твір у ряді концертів В. Моцарта. Тут сольний і оркестровий плани взаємодіють не тільки на основі контрасту, а й на основі форми драматичного конфлікту. Вступне tutti набуває симфонічного масштабу та функції експозиції драматичної колізії, яку соліст або підтримує, або дозволяє. Повільна частина (Romanze) будується за контрастно-тричастковою схемою, де центральний епізод у Ре мінорі повертає до експресивного ядра концерту. Фінал (Rondo. Allegro assai) реалізує принципи контрапунктичного насичення та динамічного ритурнельного повернення [12; 65-160].

Концерт До мажор № 21 є антиподом попереднього за характером: він втілює ідею просвітленої гармонії та структурної врівноваженості. Перша частина відрізняється прозорістю фактури та збалансованістю тематичних зон; Andante у F-dur є зразком ліричної симетрії та синтезує елементи рондо та сонатного принципу, створюючи циклічну єдність.

Концерт Ля мажор № 23 знаменує собою якісне оновлення оркестрового колориту: В. Моцарт вперше замінює гобой кларнетом, що призводить до пом'якшення тембрової палітри та прояву теплого, камерного звучання. Друга частина (Адажіо в fis-moll) відрізняється рідкою для В. Моцарта експресивністю та психологічною глибиною; сольна партія тут втрачає віртуозний характер і перетворюється в інтонацію внутрішнього монолога. Взаємодія тембрів фортепіано та кларнета створює ефект «розчинного сольного початку», знаменуючи нову стадію інтеграції оркестру та соліста [13; 313-316].

У Концерті № 24 До мінор знову утверджується драматичний принцип. Мінорна тональність,

рідкісна для Вольфганга Моцарта, несе семантику трагічного напруження, що передбачає романтичний тип концертної драматургії. Тут вперше реалізується ідея «симфонічного концерту» в подовжньому сенсі цього слова. Тональна полярність мінор-мажор стає основним джерелом форми, а оркестрова експозиція набуває оперно-драматичну експресію. Оркестр і соліст вступають в антагоністичні відносини, а форма розвивається як процес зіткнення і протилежного початку. Повільна частина (Larghetto в Es-dur) виконує функцію ліричного центру, тоді як фінал у вигляді варіацій підводить підсумок усієї драматичної траєкторії концерту. Структурно це один із найбільш досконалих зразків пізнього ритуального типу, в якому сольна й оркестрова функції остаточно синтезовані [18; 321-327].

Завершальний Концерт Сі-бемоль мажор № 27 підводить підсумок всієї еволюції форми. Тут відсутній зовнішній конфлікт, драматургія стає внутрішньо споглядальною. Оркестрова експозиція лаконічна: мінімалістичні сольні епізоди занурені в узагальнений звуковий простір. Тональна архітоніка врівноважена: рух субдомінанти до тоніки сприймається як символічне повернення.

Отже, аналіз віденських концертів показує, що в цих творах зміцнюються три ключові принципи класичної концертної форми. По-перше, функціональна інтеграція tutti, і соло: оркестр перестає бути репрезентативним початком, його роль стає тематично і драматично активною. По-друге, сонатно-концертна організація замінює барокову ритмічність, зберігаючи при цьому її риторичну структуру (повернення, контраст, підтвердження тональності). В-третіх, формується нова роль сольного інструменту: не як віртуозного противаги, а як суб’єкта музичної дії, що ініціює процес розвитку [6; 124-176]. Таким чином, Віденські концерти 1784–1786 років являють собою не лише завершений етап, скільки динамічну модель переходу, від барокового принципу попереднього до класичного принципу взаємодії. Концерт перестає бути наступним епізодом і перетворюється в драматично мотивовану форму. Саме у віденських концертах В. Моцарт уперше в історії жанру досягає синтезу, в якому сольний й оркестровий початок утворюють незначну цілісність.

Після тріумфу опери «Весілля Фігаро» (1786 р.) та отримання придворної посади при дворі Йосифа II В. Моцарт поступово зміщує творчу увагу в бік оперної та камерної музики. Проте концерти 1788 і 1791 років логічно завершують його роботу в жанрі, узагальнюючи й поглиблюючи попередні здобутки. Попри те що в дослідницькій традиції їх часто ставлять у тінь віденських шедеврів середини 1780-х, саме в цих пізніх творах постає нова, більш споглядальна якість форми: концерт відходить від моделі драматичного протиставлення та поступово перетворюється на простір внутрішньої рівноваги, зосередженості й гармонії [3; 237-235].

Що стосується особливостей виконання фортепіанних концертів В. Моцарта, вони пов'язані як з історичним контекстом їх створення, так і з особливим підходом композитора до взаємодії соліста та оркестру. Одним із найважливіших принципів є інтеграція фортепіано в оркестрову тканину: інструмент не просто вступає після оркестрового tutti, як це було прийнято у виступаючих, а стає активним учасником музичного діалогу. Уже у вступних тактах багато концертів Моцарта демонструють традиційну схему, коли фортепіано вступає раніше звичайної, розвиваючої або переосмислюючої оркестрової теми. Таке поєднання сольного й оркестрового почало створювати живе, рухлива музична взаємодія, що характерна для зрілого класичного концерту. Виконання концертів Вольфганга Моцарта вимагає поєднання технічної досконалості, стильової чуткості та глибокого розуміння їх внутрішньої логіки. У зв’язку з цим інтерпретація фортепіанних концертів В. А. Моцарта потребує від виконавця віртуозної підготовки та здатності мислити оркестрово. Саме усвідомлення стилістичних, формотворчих і комунікативних принципів цих творів забезпечує їх художню переконливість та відповідність естетиці класичної епохи.

Висновки. Аналіз фортепіанних концертів В. Моцарта свідчить, що саме він надав жанру внутрішню структурну та семантичну складність, окреслену в попередньому розгляді тембрових, драматургічних і виконавських чинників. Залучення духових інструментів як повноправних учасників тематичного розвитку, ретельна увага до тембрового балансу та камерної логіки ансамблю, а також нове трактування каденції як смислового центру форми засвідчують відхід від барокової декоративності й утвердження іншого типу композиційного мислення, у якому концерт – це сфера взаємодії, а не протиставлення соліста й оркестру.

Не менш промовистим є й те, що еволюція клавішних інструментів суттєво розширила динамічні та виразові можливості концерту, вплинувши на характер музичного висловлювання та сформувавши характерний моцартовський спосіб фразування, артикуляції й звукового балансу. Драматургічна організація концертів, – поєднання симфонічного розмаху перших частин, камерної зосередженості середніх частин та рухливої, життєрадісної енергії фіналів, демонструє цілісне уявлення композитора про музичну форму як процес, що розгортається в часі та підпорядковується єдиній внутрішній логіці розвитку.

На цьому тлі жанр фортепіанного концерту В. Моцарта постає як поступове розширення його структурного та смислового потенціалу. Від ранніх наслідувань він переходитиме до глибоко

продуманого типу музичного діалогу, де соліст і оркестр співтворять спільний простір. Саме Моцарт формує обличчя класичного концерту: жанру, що синтезує симфонічне мислення, оперну театральність та камерну взаємодію.

Досягнення Моцарта визначили подальше розвиток жанру (зокрема його бетховенську трансформацію), заклали фундамент для того, що можна назвати «концертний образ суб'єкта»: взаємодією індивідуального голосу з багатоголосим світом. У цьому сенсі його концерти стали однією з ключових моделей європейської художньої свідомості.

Перспективи подальших розвідок. Актуальним залишається вивчення виконавської практики XVIII століття, зокрема, імпровізаційних моделей каденцій та орнаментації, що може суттєво уточнити сучасні інтерпретаційні підходи. Окремого дослідження заслуговує вплив еволюції фортепіано на зміну структурних і виразових моделей жанру. Узагальнення цих напрямів дозволить уточнити місце Моцарта у формуванні класичного типу фортепіанного концерту та глибше осмислити процеси становлення жанру в європейській музичній культурі.

Список використаної літератури

1. Цю Сяочжень. Естетична своєрідність оперних персонажів у творчості В. Моцарта: «Дон Жуан». *Музичне мистецтво і культура*. № 39. (2024). С. 131–142.
2. Цю Сяочжень. Музична символіка як драматургічний чинник оперної композиції: інноваційні риси моцартівської оперної поетики. *Музичне мистецтво і культура*, 2025. № 40. С. 279–290.
3. Blakeley R. Mozart and Metadata: Classical Music in the Streaming Age. *Journal of Musicology*, 2025. No. 42 (3). P. 253–285.
4. Jahn O. Life of Mozart. Biography of Music Genius. Music History & Criticism : e-artnow, 2020. Vol. 3. 1623 p.
5. Kapusta J. Ideologies of Voice Type and Ravel's L'heure espagnole. Cambridge *Opera Journal*, 2022. No. 34 (2). P. 211-234.
6. Kolokytha O. Classical music and orchestras in a rapidly changing world. Journal of Cultural Management and Cultural Policy, 2025. Vol. 11, Issue 1. P. 1-10.
7. Mozart W.A. Mozart: Missa in C Major, K. 317. Coronation Mass. Germany: Bärenreiter, 2021. 142 p.
8. November N. Mozart Opera Beyond the Romantic Arrangement. Catholic University of Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 2025. Vol. 73. No. 12. P. 183-198.
9. Özer Y., Schwär S., ArifiMüller V., Lawrence J., Sen E., & Müller M. Piano Concerto Dataset (PCD): A Multitrack Dataset of Piano Concertos. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 2023. No. 6 (1). P. 75-88.
10. Over B., Zur Nieden G. Operatic Pasticcios in 18 th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021. 798 p.
11. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoivanenko A, Ovsyannikova-Trel O. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). AD ALTA: *Journal of Interdisciplinary Research*, 2021. Vol. 11, Issue 2. P. 197-203.
12. Sapsovych O., Kaznacheieva T., Xu Xiaoran, Pang Hao, Qiu Xiaozhen. Basic principles of musical performance logic. AD ALTA : *Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 38. P. 70-73.
13. Simon P. Keefe. Mozart in Vienna The Final Decade. Cambridge : Cambridge University Press, 2017. 689 p.
14. Stefani G. Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18 th Century. The Impresario's Role. In Operatic Pasticcios in 18 th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021. P. 377-396.
15. Swital F. Reception of Antiquity in18th century Opera. *A Study of Divine Elements in the Story of Alcestis*, 2023. 35 p.
16. Thiede J. Mozart Symphony No. 40 in G minor. UK, Independently published, 2024. 71 p.
17. Wiltjer C., Winn A., Johansen L. Times Are Changing: Addressing Racism and Sexism in Die Zauberflöte. *Styles and Literature of Music*, 2022. P. 1-12.

References

1. Tsiu Siaochzhen. Estetychna svoieridnist opernykh personazhiv u tvorchosti V. Motsarta : «Don Zhuan». *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2024 [in Ukrainian].
2. Tsiu Siaochzhen. Muzychna symvolika yak dramaturhichnyi chynnyk opernoi kompozytsii: innovatsiini rysy motsartivskoi opernoi poetyky. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2024. № 40 [in Ukrainian].
3. Blakeley R. Mozart and Metadata: Classical Music in the Streaming Age. *Journal of Musicology*, 2025. No. 42 (3) [in English].
4. Jahn O. Life of Mozart. Biography of Music Genius. Music History & Criticism: e-artnow, 2020. Vol. 3 [in English].
5. Kapusta J. Ideologies of Voice Type and Ravel's L'heure espagnole. *Cambridge Opera Journal*, 2022. No. 34 (2) [in English].
6. Kolokytha O. Classical music and orchestras in a rapidly changing world. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*, 2025. Vol. 11, Issue 1 [in English].
7. Mozart W.A. Mozart: Missa in C Major, K. 317. Coronation Mass. Germany: Bärenreiter, 2021 [in German].

8. November N. Mozart Opera Beyond the Romantic Arrangement. Catholic University of Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2025. Vol. 73. No. 12 [in English].

9. Özer Y., Schwär S., ArifiMüller V., Lawrence J., Sen E., & Müller M. Piano Concerto Dataset (PCD): A Multitrack Dataset of Piano Concertos. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 2023. No. 6 (1) [in English].

10. Over B., Zur Nieden G. Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021 [in English].

11. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoivanenko A, Ovsyannikova-Trel O. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). AD ALTA: *Journal of Interdisciplinary Research*, 2021. Vol. 11, Issue 2 [in English].

12. Sapsovych O., Kaznacheieva T., Xu Xiaoran, Pang Hao, Qiu Xiaozhen. Basic principles of musical performance logic. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 38 [in English].

13. Simon P. Keefe. Mozart in Vienna The Final Decade. Cambridge : Cambridge University Press, 2017 [in English].

14. Stefani G. Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18th Century. The Impresario's Role. In Operatic Pasticcios in 18 th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021 [in English].

15. Swital F. Reception of Antiquity in18th century Opera. A Study of Divine Elements in the Story of Alcestis, 2023 [in English].

16. Thiede J. Mozart Symphony No. 40 in G minor. UK, Independently published, 2024 [in English].

17. Wiltjer C., Winn A., Johansen L. Times Are Changing: Addressing Racism and Sexism in Die Zauberflöte. Styles and Literature of Music, 2022 [in English].

UDC [78.7.034] (410.1)

EVOLUTION OF CONCERT THINKING : V.A. MOZART'S CONTRIBUTION TO THE CREATION OF THE CLASSICAL TYPE OF PIANO CONCERT

Zheng XUHAO – Postgraduate student of the Department of Special Piano
The Odesa National Academy of Music named
after A. N. Nezhdanova, Odesa

The article offers a comprehensive examination of the formation of the classical type of piano concerto and clarifies the decisive role of Wolfgang Amadeus Mozart in shaping its timbral, structural, and dramaturgical model. The study demonstrates in detail that in Mozart’s concertos the wind instruments traditionally used in the Baroque era mainly for decorative color. Their contribution extends beyond reinforcing melodic lines or providing harmonic support: they generate independent timbral contrasts, engage in dialogues with the soloist, and take part in structural climaxes.

The article further examines Mozart’s innovative treatment of the cadenza, which he consistently redefines within his concert practice. In his concertos, the cadenza acts as a pivotal formal node: it synthesizes the preceding thematic material while preparing the return of the tutti and the stabilization of the tonal narrative. Consequently, improvisation becomes integrated into the overall architectural logic of the form rather than remaining an isolated flourish.

The study also identifies a broader set of historical, cultural, and technological factors that facilitated the evolution of the concerto genre. These include advances in piano construction and the resulting expansion of its dynamic and articulatory capabilities; changes in performance practice that elevated the soloist’s role as a dramaturgical partner to the orchestra; and the emergence of a new symphonic idiom that deeply influenced concerto dramaturgy, particularly with respect to thematic processes, large-scale organization, and formal tension.

Special attention is devoted to the proportions and interplay of symphonic, chamber, and virtuosic elements that shape Mozart’s distinct model of the concerto. On the one hand, the orchestra gains increasing structural autonomy; on the other, the soloist maintains a leading rolebut no longer as an isolated protagonist. Instead, the soloist becomes part of a complex network of dialogues, echoes, and thematic transformations. This interrelationship defines the subsequent trajectory of the classical and early Romantic concerto tradition, leaving a considerable imprint on Beethoven, Hummel, Schumann, and others.

Key words: W.A. Mozart's creation, genre, style, piano concerto, evolution of concert thinking, dramaturgy, cadence, ensemble, performance practice.

Стаття отримана 05.01. 2026
Стаття прийнята 22.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.2:792.01/745.749 (477) «19»

МЕЖИГІРСЬКІ ВЕРТЕПНІ ЛЯЛЬКИ 1920-Х РОКІВ ЯК РІЗНОВИД ДЕРЕВ'ЯНОЇ СКУЛЬПТУРИ ХУДОЖНИКІВ-БОЙЧУКІСТІВ

Ольга ШКОЛЬНА – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-7245-6010
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1115
dushaorchidei@ukr.net
Леонід БЕРНАТ – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-9368-897X
l.bernat@kubg.edu.ua
Олександр КРЮК – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-8908-7090
a.kriuk@kubg.edu.ua

Цитування:

Школьна О., Бернат Л., Крюк О. Межигірські вертепні ляльки 1920-х років як різновид дерев'яної скульптури художників-бойчукістів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 45–50 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1115

Розглянуто особливості дерев'яної скульптури художників-бойчукістів, присвяченої Межигірському вертепу 1920-х років. Охарактеризовані конструктивні, композиційні та художньо-образні особливості вертепних ляльок, виготовлених майстрами Київщини за проєктами скульптора Євгена Сагайдачного та представників студентського активу закладу – здобувачів освіти Межигірського художньо-керамічного технікуму Ілька Заїки, Миколи Цівчинського, Дмитра Головка. Виявлено специфіку пластичного моделювання (у першу чергу голів) окремих взірців скульптури вказаної навчальної установи з огляду на авангардну моду в колах італійських та німецьких представників сценографічного руху доби 1920-х років. Унаочнено деталі пластанатомії персонажів Межигірського вертепу (так званого Революційного театру), що зберігаються в колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (передані свого часу з Театрального музею Музейного городка у Києво-Печерській лаврі).

Ключові слова: художники-бойчукісти, авангард, ляльковий театр, автори ляльок, скульптура, образотворче мистецтво, пластанатомія, художньо-образні особливості, сценографія, декоративно-прикладне мистецтво, композиція.

Постановка проблеми. Розгляд унікального явища авангардного порядку, – скульптури художників-бойчукістів початку 1920-х років, – досі не став предметом спеціальної уваги у вітчизняній сценографії, хоча воно мало вагоме значення для мистецької культури України.

Останні дослідження і публікації. Окреме значення для вивчення спадщини художників-бойчукістів мають рукописи художника-технолога М. Цівчинського [19], а також спогади режисера І. Шахівця щодо вертепу в Межигір'ї [17]. Деякі нотатки з приводу сценографії означеного лялькового театру лишила онука М. Старицького, знана у свій час акторка І. Стешенко [16]. Також окремі напрацювання вказаної царини розкривають записки художника В. Седляра. Низку важливих даних з виготовлення скульптури для Межигірського вертепу залишив політрук, представник Наркомпросвіти УСРР, професор П. Горбенко [4; 5]. Окрему цінність у контексті вивчення окресленої проблематики мають матеріали з особистого фонду інженера-технолога, знаного кераміста П. Іванченка [20], а також художника-технолога майоліки, фарфору і фаянсу, кандидата мистецтвознавства П. Мусієнка [21]. Спадку бойчукістів у Межигір'ї приділили увагу також низка дослідників окремих віх українського театру, сценографії, скульптури О. Школьна [23], Г. Павленко [15], А. Заїка [8-9], Д. Іванова [11], Т. Лугова [12-13].

Мета статті – визначити художні особливості дерев'яної скульптури персонажів «Революційного вертепу», розроблених у 1920-х роках митцями-бойчукістами на базі Межигірського художньо-керамічного технікуму.

У межах окресленої мети варто зазначити такі *завдання:* охарактеризувати елементи пластичного моделювання скульптури окремих ляльок Межигірського вертепу 1920-х рр., пов'язаних із «негрською» лінією розвитку авангардної сценографії; розкрити імена художників, дотичних до виготовлення означених творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 1923 році Павло Горбенко, професор Київського художнього інституту, арткритик, політрук Межигірського художньо-керамічного технікуму,

© Школьна О., Бернат Л., Крюк О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

призначений від Наркомпросу, реагуючи на вимогу займатися в закладі антирелігійною агітацією та пропагандою, запропонував створити театр установи вертепного типу [4].

Директор установи, учень Михайла Бойчука Василь Седляр та викладачі (Іван Падалка, Оксана Павленко, Павло Іванченко), студентський актив, – ідею підтримали, адже шукали шляхи фінансового виживання в скрутних умовах. І вже 1924 р. оприлюднено розвідки: «Революційний лялковий театр», «Про лялковий театр у робітничому клубі» [3-4]. Інформація про цей етап творчої діяльності бойчукістів також наведена у буклеті про заклад 1927 р. «Межигірський художньо-керамічний технікум» [11].

Театр діяв лише два роки, позаяк студенти, що брали участь у проєкті, довчилися та випустилися [15]; інші мусили відрахуватися задля пошуку роботи у скрутний, голодний відтинок часу. Відомо, що образи частини ляльок, спостерігаючи за мексиканським мистецтвом, в якому знаходив джерела натхнення сам М. Бойчук, розроблялися, нехтуючи традиціями пластанатомії. Ляльки вертепу виконувалися з опертям на стилізацію, подібну до виразних форм африканської («негрської») [15] скульптури, та мотивів масок мексиканських муралістів, що мали давні, герметичні джерела інспірацій, й традиційно розписувалися для підсилення вражень у глядачів. Не зважаючи на давні українські напрацювання в галузі вертепних театрів, що сягали релігійних вистав Ірану і Тибету [9; 34], та містерій Європи часів Середньовіччя, авангардна стилістика вимагала нових підходів до відтворення дійсності [6].

Так, «рубленій» формі з «квадратними» потилицями чи підборіддями піддавалися голови навіть простих українців штибу ляльки Гаврила (*Рис. 1*), з імені якого наче випадково було знято приставку «Святий», розсакралізовуючи традиційне для вжитку словосполучення. «Тубільний» макіяж у колі скульпторів МХКТ нанесли на найбільш шановані образи Святого Микити й Архангела Гавриїла (єдиний з усіх творів цієї групи має блакитні очі) (*Рис. 2 і 3*). Цим двом, правда замість вирячених очей і носа картоплею, надали риси «останніх із могікан» зі зрощеними бровами, декоративними борідками, пофарбованими носами та носогубними складками [15].



Рис. 1, 2, 3. Гаврило, Святий Микита, Архангел Гавриїл. Ляльки Межигірського вертепу 1923–1924 рр.

Перелічені персонажі демонструвалися в одноповерховому вертепному будиночку з фанери [13], виконаному межигірський сільським майстром за кресленням студента установи Миколи Цівчинського. Вистави починали демонструвати з довколишніх сіл до МХКТ, надалі показували в червоноармійських клубах київського Печерську [7]), військових гарнізонах, хатах-читальнях. Головним розробником ансамблю ляльок і комплексу сценографії виступив викладач рисунку, професор закладу, скульптор Євген Сагайдачний [15; 36–44]. Він керував [15; 37] учням технікуму під час розробки персонажів. Виконавцями стали теплотехнік Ілько Заїка, технолог Микола Цівчинський, художник і скульптор Дмитро Головко [7], що зазначено у спогадах Павла Іванченка [20].

Під керівництвом Софії Налепинська-Бойчук й Оксани Павленко студенти займалися розробкою ескізів [2; 10] вертепних ляльок з огляду на традиційні вироби цієї групи Сокиринського типу [15; 38]. Характерною відмінністю скульптури Революційного вертепу була узагальненість і лапідарність форм із рисами перебільшення якихось рис облич. Зважаючи на глядачів з оточуючих МХКТ сіл (у Старих та Нових Петрівцях, селі Старосілля), вводилися персонажі, котрі були легко впізнаваними. Від 1924 року вертепні вистави МХКТ демонстрували також у Гостомелі, Прилуках, Харкові, Житомирі [15; 38].

Репертуар висміював капіталістів, дипломатів, військових, відомих на світовій арені у той час. Для підсилення емоційного сприйняття від вистави (приміром, як «Свято у раю»), її розпочинали хором, під час виступу акторів із ляльками гра персонажів озвучувалася сатиричними віршами (інформація за Павлом Горбенком 1924 р.) [15; 39].

На танцях ляльок включався акомпанемент з оркестру на 3-4 музики [4]. Гра акторів театру відзначалася цікавою подачею матеріалу для тогочасної публіки, що засвідчували тогочасні театральні критики [16, 15; 39–40].

Стилістика скульптури при цьому мала типові кубістично-футуристичні риси, притаманні в означену добу напрацюванням Олександри Екстер початку 1920-х років, Енріко Прампоіліні 1922 року, фахівців німецького Баугаусу – насамперед, Оскара Шлеммера («Балет Тріади» / «Triadische Ballet», представлений публіці у вересні 1922 р.). Виразна пластика форм ляльок і актуальні гострі сюжети репертуару «на злобу дня» надалі спонукали до подібних експериментів трупи по всій Україні. Зокрема, у Харкові [13; 1–454, 16].

І хоч показували перші вистави у стінах колишньої козацької обителі – Межигірської лаври [24; 259, 11; 1–624], ідеї художників-бойчукістів у даному осередку розвивали тенденції світового авангарду, поєднуючи його з елементами пролетарської естетики, яка мала справляти враження на глядача [5; 1].

1928 р. ця частина спадщини межигірців стала надбанням Музейного городка в Києво-Печерській лаврі [14], куди твори потрапили завдяки Павлу Горбенку: усього 21 лялька [9] та кілька голів скульптури [18]. З-поміж них найцікавішими з точки зору пластичного моделювання стали образи «Принагідний дипломат (Вудро Вільсон)», «Лорд Керзон (Джордж Керзон)», «Американський представник (Х'юго Стіннес)» та голова ляльки-чоловіка.



Рис. 4, 5, 6, 7. Ляльки: Принагідний дипломат (Вудро Вільсон), Лорд Керзон (Джордж Керзон), американський представник (Х'юго Стіннес), голова ляльки-чоловіка. *Ляльки Межигірського вертепу* 1923–1924 рр.

Розмір перелічених персонажів вкладається в 27–40 см. Перший з вказаних героїв (*Рис. 4*) зображений з обрубкуватою за формою головою з маленьким лобом, великим носом та посмішкою, в якій два ряди зубів набули характерного «оскалу». Автори цього шаржу натякали на готовність персонажу до довгих розмов і комунікації, однак наділили його червоними кругами довкола очей і неприємним виразом обличчя.

Наступна лялька – найбільш футуристично, і навіть супрематично вирішений «кубістичний» Лорд Керзон (*Рис. 5*) із моноклем на правому оці. При цьому його ліве око хитро прищурене, вирізені, наче шляхом відсікання у кам'яній скульптурі, риси обличчя, підкреслюють не дуже приємні і симпатичні рис, викликаючи антипатичність до цього героя у глядача. Зокрема, вузькі, міцно стулені губи, що звикли віддавати накази, лиса яйцевидна голова, мертвенна блідість шкіри не сприяють сприйняттю образу як «приємної людини».

Надзвичайно виразним також вийшов лик американського представника (Х'юго Стіннеса) *(Рис. 6)*. Він, як і кілька попередніх скульптур, мав темні, дещо вирячені очі, подібні до африканської та

американської автохтонних традицій, пухлі губи, типові для зображення представників «негритянських» народів, чорне волосся, моноброву та чорну акуратну бороду. З усіх вище перелічених цей персонаж є найбільш органічним, якому, вочевидь, автори-виконавці Ілько Заїка, Дмитро Головко, Микола Цівчинський симпатизували.

До вказаної групи скульптур також за пластичним моделюванням примикає голова чоловіка-ляльки (*Рис. 8*) зі збірки МТМіК, котра найбільш близька за художньо-образними особливостями до вирішення американського представника (Х'юго Стіннеса), лише має великі, не круглі, а прямокутні за формою вуха, і більш темний колір шкіри шоколадно-бронзового відтінку.

Висновки. Загалом слід зазначити, що сценографічне вирішення образів ляльок межигірського вертепу є надзвичайно виразним в українському театральному авангарді 1920-х рр. Виконані під керівництвом професора Євгена Сагайдачного студентським активом у складі Ілька Заїки, Миколи Цівчинського, Дмитра Головка твори, отримали стилістичне трактування, близьке традиційній африканській та американській скульптурі, похідної від обрядових масок.

Гумор, сарказм із негативною конотацією притаманний вирішенню образів наступних ляльок Межигірського вертепу, або окремих голів: Гаврило, Святий Микита, Архангел Гавриїл, Принагідний дипломат (Вудро Вільсон), Лорд Керзон (Джордж Керзон), Американський представник (Х'юго Стіннес), голова ляльки-чоловіка. По суті, в них також, як і в колег по авангардним пошукам, підкреслювалося, що егоїзм та дуалістичний контраст трансформуються, поступаючись місцем «колективному».

Означені персонажі виконані з дерева впродовж 1923–1924 років як скульптура у кубо-футуристичній авангардній манері згідно тенденцій, типових для європейської сценографії означеного періоду, пов'язаних із творчими експериментами Олександри Екстер початку 1920-х рр., Енріко Прамполіні 1922 р., представників німецького Баугаусу – насамперед, Оскара Шлеммера («Балет Тріади» / «Triadische Ballet», осінь 1922 р.).

1928 р. ляльки Межигірського вертепу передані симпатиком бойчукістів, професором Павлом Горбенком до колекції Музейного городка й нині зберігаються у збірці Музею театрального, музичного і кіномистецтва України.

Список використаної літератури

1. Бекетова І. Межигірський керамічний технікум (з історії діяльності). Музейна збірка робіт «межигірців» 1920-х років. *Бойчуківські студії*: наук. журн. Вінниця : ТОВ «Твори», 2023. Вип. 1. С. 6–17.

2. Білокінь С. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.; іл.

3. Горбенко П. Про ляльковий театр у робітничому клубі. *Культробітник.* 1929. № 7. С. 28-31.

4. Горбенко П. Революційний ляльковий театр. Київ : Книгоспілка, 1924. 40 с.

5. Горбенко П., Седляр В. До питання про будову мистецько-індустріальної школи (міркування й факти). *Шлях просвіти*. 1924. № 10. ЦДАМЛМУ, ф. 990 спр. 866, арк. 1–5.

6. Демосфенус А. Основные тенденции кукольного театра Европы и Востока. Генезис. Современность: автореф. дис.… канд. искусств.: 17.00.02 / Демосфенус Афанасия Христотулу. Киев : Ин-т иск., 1997. 17 с.

7. Заїка А. Межигірський вертеп, або Революційний ляльковий театр. Лялька Баба Марина. 30.12.2014. URl: http://be-inart.com/post/view/843 [знищений архів].

8. Заїка А. На тлі Межигірських круч: забуті сторінки історії Києво-Межигір'я. Київ : А+С, 2016. 528 с.: іл.

9. Зінов'єва Т. Еволюція східноукраїнського вертепу : автореф. дис... канд. миств.: 17.00.00. Одеса, 2006. 20 с.

10. Кашуба-Вольвач О., Дроботюк М. Українське мистецтво на XVI Венеційській бієнале: Марина Дроботюк історія формування експозиції, рецензії та атрибуція. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Київ : ІМПС НАМУ, 2021. Вип. 17. С. 72.

11. Кузьмук О. Межигірська старовина: нариси з історії Києво-Межигірського в ім'я Преображення Господнього чоловічого монастиря в XVI–XVIII століттях / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК; Центр. держ. іст. архів України, м. Київ. Київ, 2014. 624 с.

12. Лугова Т. Авангардний вертепний театр на початку XX століття. Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., 8–10 квіт. 2015 р. Херсон : Херсон. нац. техніч. ун-т, 2015. С. 28–30.

13. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. Одеса : Одесь. нац. політех. ун-т, 2006. 465 с.: іл.

14. Межигірський вертеп «Революційний ляльковий театр» https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr.

15. Павленко Г. Революційний ляльковий театр. *Гортаючи сторінки історії*. Київ : НАКККіМ, 2011. С. 37–40.

16. ФДМТМіК Укр, Р. 4899. Архів «Вертеп». Стешенко І. Спогади про вертеп. 8 арк. Рукопис.

17. ФДМТМіК Укр, Р. 10818 с. Архів «Вертеп». Межигірський ляльковий театр. Шахівець І. Коротка

записка. З досвіду Всеукраїнського Показового лялькового театру. 2 арк. Рукопис.

18. ФДМТМіК. Фото вертепних ляльок Межигірського театру 1923–1926 рр., які не збереглися.

19. ФДМТМіК Укр. Цівчинський М. Нариси з історії Межигірського вертепу. Рукопис. 11 с. Архів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Інв. № 42765.

20. ЦДАМЛМУ, ф. 389. Іванченко Павло Михайлович (1898–1990), майстер художньої кераміки. Оп. 1, од. зб. 27, арк 1. Привіт тобі, привіт, Межигірський колектив… *Рукопис*. На 1 арк.

21. ЦДАМЛМУ, ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), мистецтвознавець і майстер художньої кераміки. Оп. 1, спр. 263, арк. 1–18. Статті про скульпторів і різьбярів. Межигірський мистецько-керамічний та Миргородський художньо-керамічний технікуми. Кераміка Закарпаття. Кн. 27. Машинопис із правками автора.

22. Школьна О., Ковальчук О., Качуровська Д., Погребнюк Я. Пляски смерті в образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві Європи XIV–XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Рівне : РДГУ, 2024. № 48. С. 25–32.

23. Школьна О. Павло Іванченко відомий і невідомий: реакція на статтю з книги Ярослава Кравченка «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен». Київ : Оранта, 2010. С. 156–157. *Записки НТШ*. Т. CCLXI: *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва* / ред. О. Купчинський. Львів, 2011. С. 706–710: іл.

References

1. Beketova I. Mezhyhirskyi keramichnyi tekhnikum (z istorii diialnosti). Muzeina zbirka robit «mezhyhirtsiv» 1920-kh rokiv. Boichukivski studii: naukovyi zhurnal. Vinnytsia: TOV Tvory, 2023. Vyp. 1. S. 6–17.

2. Bilokin S. Boichuk ta yoho shkola. Kyiv: Mystetstvo, 2017. 256 s.: il.

3. Horbenko P. Pro lialkovyi teatr u robitnychomu klubi. Kultrobitnyk. 1929. № 7. S. 28-31.

4. Horbenko P. Revoliutsiinyi lialkovyi teatr. Kyiv: Knyhospilka, 1924. 40 s.

5. Horbenko P., Sedliar V. Do pytannia pro budovu mystetsko-industrialnoi shkoly (mirkuvannia y fakty). Shliakh prosvity. 1924. № 10. TsDAMLMU, f. 990 spr. 866, ark. 1–5.

6. Demosfenus A. Osnovnye tendentsyy kukolnoho teatra Evropy y Vostoka. Henezys. Sovremennost: Avtoreferat … kand. yskusstvovedenyia: 17.00.02 / Demosfenus Afanasyia Khrystotulu. Kyev: Yn-t ys, 1997. 17 s.

7. Zaika A. Mezhyhirskyi vertep, abo Revoliutsiinyi lialkovyi teatr. Lialka Baba Maryna. 30.12.2014. URl: http://be-inart.com/post/view/843 [znyshchenyi arkhiv].

8. Zaika A. Na tli Mezhyhirskykh kruch: zabuti storinky istorii Kyievo-Mezhyhiria. Kyiv : A+S, 2016. 528 s.: il.

9. Zinovieva T. Evoliutsiia skhidnoukrainskoho vertepu : Avtoreferat … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.00 / Zinovieva Tetiana Anatoliivna. Odesa, 2006. 20 s.

10. Kashuba-Volvach O., Drobotiuk M. Ukrainske mystetstvo na KhVI Venetsiiskii biienale: Maryna Drobotiuk istoriia formuvannia ekspozytsii, retsenzii ta atrybutsiia. *MIST: mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. Kyiv: IMPS NAMU, 2021. Vyp. 17. S. 72.

11. Kuzmuk O. Mezhyhirska starovyna: narysy z istorii Kyievo-Mezhyhirskoho v imia Preobrazhennia Hospodnoho cholovichoho monastyria v XVI–XVIII stolittiakh / Nats. Kyievo-Pecher. ist.-kult. zapovidnyk, Tsentr pamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK; Tsentr. derzh. ist. arkhiv Ukrainy, m. Kyiv. Kyiv, 2014. 624 s.

12. Luhova T. Avanhardnyi vertepnyi teatr na pochatku XX stolittia. Khudozhnii avanhard: poshuk novoi mystetskoi paradyhmy: mat-ly I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. 8–10 kvitnia 2015 r. / Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kherson: Khersonskyi natsionalnyi tekhnichnyi universytet. S. 28–30.

13. Luhova T. Ukrainskyi vertep: syntaktyka, semantyka, prahmatyka, dynamika. Odesa: Odeskyi natsionalnyi politekhnichnyi universytet, 2006. 465 c.: il.

14. Mezhyhirskyi vertep «Revoliutsiinyi lialkovyi teatr» https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr.

15. Pavlenko H. Revoliutsiinyi lialkovyi teatr. Hortaiuchy storinky istorii. Kyiv: NAKKKiM, 2011. S. 37–40.

16. FDMTMiK Ukr, R. 4899. Arkhiv «Vertep». Steshenko I. Spohady pro vertep. 8 ark. Rukopys.

17. FDMTMiK Ukr, R. 10818 s. Arkhiv «Vertep». Mezhyhirskyi lialkovyi teatr. Shakhivets I. Korotka zapyska. Z dosvidu Vseukrainskoho Pokazovoho lialkovoho teatru. 2 ark. Rukopys.

18. FDMTMiK. Foto foto vertepnykh lialok Mezhyhirskoho teatru 1923–1926 rr., yaki ne zberehlysia.

19. FDMTMiK Ukr. Tsivchynskyi M. Narysy z istorii Mezhyhirskoho vertepu. Rukopys. 11 s. Arkhiv Muzeiu teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy. Inv. №42765.

20. TsDAMLMU, f. 389. Ivanchenko Pavlo Mykhailovych (1898–1990), maister khudozhnoi keramiky. Op. 1, od. zb. 27, ark 1. Pryvit tobi, pryvit, Mezhyhirskyi kolektyv… Rukopys. Na 1 ark.

21. TsDAMLMU, f. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych (1905–1980), mystetstvoznavets i maister khudozhnoi keramiky. Op. 1, spr. 263, ark. 1–18. Statti pro skulptoriv i rizbiariv. Mezhyhirskyi mystetsko-keramichnyi ta Myrhorodskyi khudozhno-keramichnyi tekhnikumy. Keramika Zakarpattia. Kn. 27. Mashynopys z pravkamy avtora.

22. Shkolna O., Kovalchuk O., Kachurovska D., Pohrebniuk Ya. Pliasky smerti v obrazotvorchomu i dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi Yevropy XIV–XVIII stolit. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2024. № 48, S. 25–32.

23. Shkolna Olga. Pavlo Ivanchenko vidomyi i nevidomyi: reaktsiia na stattiu z knyhy Yaroslava Kravchenka «*Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen*» (Kyiv: Oranta, 2010. S.156–157). *Zapysky NTSh*. T. CCLXI: *Pratsi Komisii obrazotvorchoho ta uzhytkovoho mystetstva* / red. O. Kupchynskyi. Lviv, 2011. S. 706–710: il

UDC 792.2:792.01/745.749(477) «19»

MEZHYGIRSKY NIGHT DOLLS OF THE 1920S AS A TYPE OF WOODEN SCULPTURE BY BOICHUKIST ARTISTS

Olga SHKOLNA – Doctor of Art History, Professor, Head, Professor of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Leonid BERNAT – Senior Lecturer at the Department of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Oleksandr KRIUK – Senior Lecturer at the Department of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

The purpose of the study is to identify the artistic features of plastic modeling of the wooden sculpture of the Mezhyhirya Nativity Scene by Boychuk artists, performed within the avant-garde style of the 1920 s against the background of other European schools.

Results. Thus, the sculpture of the cohort of artists of the Mezhyhirya Art and Ceramics College of 1923–1924 (teacher Yevhen Sahaidachny, students Mykola Tsivchynsky, Ilko Zaika, Dmytro Golovko), developed for the «Revolutionary Nativity Scene», fits into the trends of development of European scenography of the avant-garde era, also represented within the framework of Ukrainian, Italian and German fine art and design by a number of outstanding authors (Olexandra Ekster, Enrico Prampolini, representatives of the Bauhaus).

At the same time, there is a high probability that, in addition to the above-mentioned masters, the artists Oksana Pavlenko, the wife of Vasyl Sedlyar, and Sofia Nalepynska-Boychuk, the wife of Mykhailo Boychuk, participated in the development of the graphic series of sketches of nativity scenes in Mezhyhirya.

Ideas about popular characters of medieval miracles (God, Tsar, Pastor/Rabbi/Priest), or modern for artists political figures of the world economy, business (founders of famous corporations), the military sphere, the diplomatic corps), in this complex of characters were developed alongside representatives of people from the people (the so-called «Petrushki», typical of Chernihiv traditional nativity scenes, heroes «Baba», «Did», etc.).

At the same time, the plastic solution of the figures was usually based on a somewhat «deformed», sarcastic display of the chosen hero, with elements of ridicule of his role in society as a «fat man», a person who thinks like an «unterprishybeyev», or looks like a corrupt politician, and not a representative of the intelligentsia from the elite circles. Therefore, the negative connotation accompanied the listed images in the plots of the play scripts and their productions. In general, of the nativity dolls of the «Revolutionary Theater» in Mezhyhirya, 7 heads are especially interesting, which were made within the framework of the cubist-futurist stylistics fashionable at the beginning of the 20 th century, which was based on the principles of plastic modeling of traditional African sculpture, the lapidary forms of which were also most often made of wood by cutting off excess material, due to which they had a corresponding «chopped» manner of execution. Of the entire legacy of ready-made nativity figures of the Boychukists, made according to the aesthetic guidelines of teacher Yevhen Sahaidachny (twenty-one in the material from the collection of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, one in sketches, several from photographs), about ten have interesting details of the execution of the head, as well as the costume, which is held on wooden shoulders and a stick in the middle for gripping with the hand during the performance. Thus, of particular interest among them are McDonald (Ramsey McDonald), the French diplomat (Paul Deschanel), Lord Curzon (George Curzon), who was sometimes called Chamberlain, the American representative (Hugo Stinnes), the accidental diplomat (Woodrow Wilson), General Ludendorff (Erich Ludendorff), and accidental capitalists (Gustav Stresemann, Raymond Poincaré), some of whom were also characterized in the theater as world political figures of the 1920 s. These figurines were also made by representatives of the student body of the Mezhyhirsk Art and Ceramics College – Mykola Tsivchynskyi, Ilko Zaika, Dmytro Holovko.
Research methodology. The following scientific tools were used in the study: the principle of scientific comprehensiveness, art history and museum studies approaches, axiological, ontological, hermeneutic, historical-chronological, historical-genetic, comparative, socio-cultural, formal-stylistic, iconographic, typological, as well as the method of art history analysis.

The novelty of the study is based on the understanding of the artistic features of the sculpture of dolls of the Mezhyhirya Nativity Scene, associated with the aesthetic features of European scenography of the avant-garde era.

The Practical significance. The obtained results of the study allow us to understand the reflections of cubo-futuristic searches in the field of designing the forms of dolls of the Mezhyhirya Nativity Scene during 1923–1924 against the background of the shifts of Boychuk artists in Ukrainian fine and monumental-decorative art of the first third of the 20 th century, as well as to reveal the historical, cultural and artistic significance of this part of the heritage of domestic avant-garde artists in the context of unique developments made by representatives of the galaxy of the «Shooted Renaissance».

Key words: artists of Mykhailo Boychuk's circle, avant-garde, puppet theater, puppet authors, sculpture, fine arts, plastic anatomy, artistic and figurative features, scenography, decorative and applied arts, composition.

Стаття отримана 4.11.2025
Стаття прийнята 17.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.071.2.027(477.54)(092) «1921/1926»

РАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ВАСИЛЬКА НА СЦЕНАХ ХАРКІВСЬКИХ ТЕАТРІВ : ПОШУКИ ВЛАСНОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО МЕТОДУ (1921–1926 РР.).

Галина БОТУНОВА – доцент кафедри театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського, м. Харків, Україна
https://orcid.org/0000-0002-5251-5626
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1116
gbotunova@gmail.com
Інга ЛОБАНОВА – старший викладач кафедри театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського, м. Харків, Україна
https://orcid.org/0000-0002-8929-5532
i.v.lobanova.2020@gmail.com

Цитування:

Ботунова Г., Лобанова І. Ранній період творчості Василя Василька на сценах Харківських театрів : пошуки власного режисерського методу (1921-1926 рр.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 51–57 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1116

Досліджується ранній період творчості Василя Василька (1921–1926 рр.) як етап його професійного становлення у театральному середовищі Харкова. Виявляється взаємодія традицій українського театру, пов'язаних із діяльністю М. Садовського, та новітніх режисерських пошуків школи Леся Курбаса. Простежується внутрішня динаміка формування режисерського мислення митця у контексті театрального життя Харкова. З'ясовано, що ранній харківський період характеризується співіснуванням новітніх пошуків і традиційних театральних форм, а також поступовим переходом від наслідування до формування індивідуальної режисерської позиції. Показано, що у виставі «За двома зайцями» поєднуються експериментальність і традиційні елементи, тоді як у «Ревізорі» простежується тяжіння до традиційних форм; подібні процеси виявляються і в ще одній постановці цього періоду. Наголошується, що зазначений етап може бути розглянутий як період формування режисерської суб'єктності, що виявляється у вибірковому засвоєнні та трансформації театральних традицій. Окреслюються перспективи подальших досліджень, пов'язані з аналізом наступного харківського періоду творчості митця, зокрема його діяльності у Червонозаводському українському драматичному театрі.

Ключові слова: український театр, режисерський метод, Василь Василько, харківський театр, Лесь Курбас, Микола Садовський, театрознавство, театральна критика.

Постановка проблеми. Харків, що був в означений період столицею України, відіграв у режисерському становленні одного з найталановитіших учнів Леся Курбаса Василя Василька важливу роль. Уперше молодий актор приїхав до міста у 1921 році разом із трупою Кийдрамте. Згодом, 1926 р., співпрацює з Театром ім. І. Франка, продублювавши свою постановку «За двома зайцями», здійснену в «Березолі», та в рекордний термін поставивши до приїзду М. Садовського «Ревізора». І, нарешті, впродовж п'яти років очолював у Харкові Червонозаводський український драматичний театр та працював у Харківському музично-драматичному інституті, виховуючи режисерів. Період 1928–1933 років є найяскравішим у сенсі професійного формування В. Василька як режисера і потребує окремого дослідження. У рамках даної статті зупинимося на ранньому періоді творчості майстра у Харкові (1921 та 1926 рр.) щоб з'ясувати, яке значення має він для розвитку митця. Чи є роботи цього часу лише епізодичними – «прохідними», «учнівськими» – у творчості В. Василька? Чи все ж таки ці роки в його житті знаменували дещо більш важливе – доволі болісний, але необхідний для кожного митця процес формування власної суб'єктності, виокремлення потреб власного творчого «Я», розуміння необхідності у прийнятті самостійних рішень і відповідальності за них?

Метою статті є дослідження раннього періоду творчості Василя Василька у Харкові (1921 та 1926 рр.) як етапу професійного становлення, що відбувається на перетині засвоєння традицій українського театру, пов'язаних із його роботою у першому стаціонарному українському театрі М. Садовського в Києві, та впливу школи Леся Курбаса. Зокрема виявлення внутрішньої динаміки режисерського мислення митця, яка розгортається у протистоянні традиції, новітніх підходів і поступових спроб творчої самостійності.

Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-театрознавчого, культурно-історичного та біографічного підходів. Застосовано історико-хронологічний метод – для відтворення етапів становлення В. Василька у контексті театрального середовища Харкова; інтерпретаційний – для аналізу сценічних рішень як проявів поєднання традиційної театральної естетики, репрезентованої М. Садовським, із новітніми режисерськими підходами школи Лесь Курбас; метод

© Ботунова Г., Лобанова І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

аналізу і синтезу – для виявлення внутрішньої еволюції режисерського мислення митця, що формується у полі взаємодії цих впливів і поступового відокремлення від них.

Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації раннього харківського періоду творчості В. Василька як зони формування режисерської суб'єктності, що виникає у полі протистояння традиції, репрезентованої М. Садовським, та модерністського імпульсу школи Леся Курбаса. Уперше запропоновано розглядати цей етап професійного розвитку В. Василька як процес поступової актуалізації авторської позиції, що проявляється у вибірковому засвоєнні, трансформації та частковому дистанціюванні від вихідних естетичних моделей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Чимало важливої інформації знаходимо у мемуарах В. Василька [1] та Й. Гірняка [3]. Найбільш ґрунтовно діяльність В. Василька висвітлена в монографії П. Кравчука «В.С. Василько-режисер» [10]. Там знаходимо найбільш повний та систематизований покажчик всіх вистав В. Василька з датами прем'єр, хоча навіть у цьому комплексному дослідженні харківський період творчості майстра розкритий не повністю. Діяльність режисера розглядалася з точки зору радянського театрознавства, і деякі положення сьогодні потребують перегляду. Інформацію про окремі вистави та акторські роботи В. Василька знаходимо в дослідженнях Г. Веселовської «Український театральний авангард» [2], монографії Н. Єрмакової «Березільська культура: Історія, досвід» [6] та її нарисі «Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури XX століття» [7], у «Нарисах з історії театрального мистецтва України XX століття» за ред. В. Сидоренка [12], «Українському театрі XX століття» за ред. Н. Корнієнко [18], «Українському театрі XX століття. Антології вистав» за ред. М. Гринишиної [19] та ін. Особливості взаємодії В. Василька та інших учнів Лесь Курбаса з художником розглядає В. Роготченко [14], специфіки прочитання п'єси «За двома зайцями» торкається І. Федько [20]; інші дослідники також тією чи іншою мірою приділяють увагу різним аспектам творчості В. Василька. Педагогічний досвід В. Василька, пов'язаний в першу чергу з Харковом, знайшов висвітлення у статті авторів даного тексту, опублікованій у збірці Інституту проблем сучасного мистецтва (Вип. 22, 2026). Утім, раніше не ставився за мету аналіз раннього харківського періоду режисерської діяльності майстра та питання його творчої трансформації у ці роки. Зважаючи на значний час (майже 6 років), який В. Василько приділив діяльності в тодішній столиці України, і той внесок, що він зробив у розвиток українського театрального мистецтва, значення перебування його у Харкові потребує більш детального дослідження.

Виклад основного матеріалу. Уперше В. Василько приїздить до Харкова, як уже зазначалося, наприкінці травня 1921 року разом із трупою Кийдрамте (точніше, вже Державного мандрівного зразкового театру НКО УРСР, як він іменувався з листопада 1920 р.). Важко пояснити причини байдужості харківської преси, але така значна подія, як приїзд мистецького колективу, на базі якого передбачалося створити Центральний столичний український театр, практично не привернула належної уваги дописувачів столичних газет. Лише «Вісті ВУЦВК» від 1 травня 1921 р. дали інформацію про те, що до столиці має прибути трупа, з якою пов'язана нова ера українського театру, і серед тих, хто супроводжує фундатора та ідеолога «Молодого театру» Леся Курбаса, згадується і В. Василько – саме як один із режисерів. На той момент він поставив у своєму колективі щонайменше 10 вистав різних авторів, але зважаючи на умови, у яких довелося працювати режисеру-початківцю (прем'єри готувалися майже тиждень), навряд чи їх можна вважати грунтовною творчою школою, оскільки сам митець пізніше визнавав їх «переспівами». Та й переважна частина творчого шляху В. Василька на той момент пов'язувалася з перебуванням у першому стаціонарному українському театрі М. Садовського, де він розпочав знайомство з театром (спочатку як білетер і фотограф, згодом, з 1912 року, як актор), цілком очевидно, що саме цей колектив і його очільник мали на молодого артиста найбільший вплив. Разом із тим, уже на цьому етапі формування молодого режисера значну роль відіграла особистість Леся Курбаса. В. Василько знав його ще з театру М. Садовського як одного з провідних акторів колективу. Але безпосередньо почав працювати з ним від 1918 року, коли демобілізувався з армії, у «Молодому театрі», де пропонувалися інші підходи до театрального мистецтва. Разом із Лесем Курбасом В. Василько і приїздить у 1921 році до столиці України. З Харковом трупа Державного мандрівного зразкового театру НКО УРСР пов'язувала великі надії, які не справдилися – не очікувано для всіх. Не будемо зупинятися на цій загальновідомій з мемуарів митця та монографії П. Кравчука історії. Згадаємо лише той факт, що після раптового фіаско кілька акторів на чолі з Лесем Курбасом повернулися до Білої Церкви, дехто поїхав у інших напрямах, а В. Василько з дружиною, відомою акторкою Л. Гаккебуш, залишився у Харкові. Питання було не у творчих протиріччях із майстром, а в суто побутових обставинах, з якими зіштовхнувся молодий режисер – як він визначив, «не з творчої спонуки, а з необхідності» [1; 195]. Він не пише у

своїх спогадах про причини, що змусили подружжя прийти до харківського Театру ім. Т. Шевченка, але з контексту та мемуарів інших митців можемо припустити, що у Харкові вони розраховували на дещо стабільніші матеріальні умови. Втім, у випадку В. Василька та Л. Гаккебуш цього не сталося – через невчасну виплату заробітної платні у харківському театрі вони швидко опинилися в скрутному становищі.

Театр у той час очолював І. Юхименко, у якого з В. Васильком були спільні погляди на те, яким має бути театр. Проте через строкатість трупи, що складалася з механічно об'єднаних, різних за естетичними орієнтирами груп, очільнику колективу нечасто вдавалося досягти цілісного й переконливого творчого результату. Це й пояснює його зацікавлення у співпраці з В. Васильком як з однодумцем. Відомо, що В. Василько поставив тут «Мірандоліну» за відомим твором К. Гольдоні з Л. Гаккебуш у головній ролі, сам він також грав у виставі – кавалера де Ріппафрату. Вибір п'єси, ймовірно, зумовлений тим, що В. Василько вже звертався до неї раніше. До того ж, вона мала очевидну практичну доцільність. Таким чином, сукупність фактів переконливо свідчить: у той період для режисера йшлося не стільки про реалізацію творчих пошуків, скільки про необхідність професійного виживання.

Прем'єра вистави відбулася, напевно, наприкінці липня – газета «Вісті ВУЦВК» анонсувала її 22 липня 1921 р. Водночас жодної рецензії на цю постановку виявити не вдалося, наявною є тільки фіксація факту проведення вистави в спогадах самого В. Василька. Відомості про подружжя відсутні і у фінансових документах театру, що зберігаються у Державному архіві Харківської області. Надто коротким – менше двох місяців – було перебування В. Василька і Л. Гаккебуш у складі колективу: ні у відомості за 10 серпня 1921 року, ні в інших відомостях їхні прізвища не фігурують.

І. Юхименко, котрий бачив в особі В. Василька потенційно серйозну творчу опору, намагався залучити його до подальшої співпраці, вдаючись навіть до характерних для цього часу побутових «аргументів» – на перемовини до подружжя він прийшов із буханцем хліба. Але вмовити В. Василька йому не вдалося. Ця ситуація засвідчує принципову позицію молодого режисера: попри складні обставини і дружні стосунки, він відмовився від роботи, в якій не бачив імпульсів для розвитку потенціалу: «Ми співчували, жаліли його, але мотиви нашого розходження з трупою, що не мала творчих перспектив, були сильніші за товариське співчуття» [1; 198]. Такий вибір може бути розглянутий як свідомий крок В. Василька до творчої свободи, свідчення формування його чіткої режисерської позиції та уміння нести відповідальність за доленосні професійні рішення. У цьому плані Харків став для нього місцем узагальнення і фіналізації попереднього досвіду, до якого вже вирішив не повертатися.

Після переїзду до Києва В. Василько працював у Театрі ім. Т. Шевченка, а згодом – у «Березолі». Мабуть, саме там він отримує найважливіший для його режисерського формування імпульс від спілкування з Лесем Курбасом. А згодом, коли керівник театру від'їздить на зйомки фільмів, робить перші дійсно самостійні кроки як постановник, здійснивши без нагляду майстра виставу «За двома зайцями». За драматургічну основу була взята відома п'єса М. Старицького у переробці В. Ярошенка та самого В. Василька із залученням сцен, написаних Л. Старицькою-Черняхівською. У розгорнутій рецензії, надрукованій у журналі «Нове мистецтво», Ю. Смолич критично оцінює перероблений текст, зауважуючи, що його «оновлення» на момент 1926 р. уже втратило актуальність і подекуди справляє враження більш архаїчного порівняно з текстом М. Старицького. Автор статті вбачає слабкість переробленої п'єси у надмірній орієнтації на злободенні мотиви: «Текст […] розраховано […] тільки на сьогодні. От чому перша дія (на базарі) потребує вже зараз ґрунтовної переробки, а дотепи її сумлінної ревізії. Від них бо тхне 22-24 роком аніж 26-27» [4; 13]. Тим не менше, у глядачів вистава мала величезний успіх, і Лесь Курбас після повернення, навіть якщо ї мав якісь претензії до постановки, не став вносити до неї якісь зміни. Попри це, у взаєминах між учителем і учнем виникла напруга. Поступово загострювався конфлікт, який під час наступної постановки В. Васильком опери «Енеїда» М. Лисенка набув форми відкритого протистояння, внаслідок чого через певний час молодий режисер залишив «Березіль». Маємо відзначити – розрив із Лесем Курбасом В. Василько вважав найбільшою помилкою свого життя, але не виключаємо, що це все ж таки стимулювало його пошуки власного стилю.

Загалом В. Василько у той час зробив 4 постановки «За двома зайцями»: одну в Києві, в «Березолі» (лютий 1925 р.), другу в Одесі – у державному драматичному театрі (січень 1926 р.), ще дві у Харкові – у Театрі ім. І. Франка (березень 1926 р.) та Червонозаводському українському драматичному театрі (квітень 1929 р.). І до кожної він вносив зміни, які відрізняли її від попередньої.

Отже, знову в Харкові В. Василько спробував свої режисерські сили в 1926 році, коли його запросили на постановку вистави «За двома зайцями» до колективу Театру ім. І. Франка. Багато років

потому режисер згадував: «Д. Ровинський кликав мене завхудом до шевченківців […] Вирішив поїхати до франківців на постановку, щоб *одночасно у Харкові вирішити свою подальшу творчу долю*» [курсив наш. – Прим. авторів] [1; 256]. Втім, про саму постановку В. Василько у спогадах майже нічого не говорив. Зазначав лише, що «актори казали, що з жодним режисером їм так спокійно не працювалося, що моє вміння організувати репетиції сприяє їхньому творчому настроєві» [1; 256]. Надзвичайно коротко розповів митець і про те, що вистава мала у глядачів величезний успіх, а в пресі з'явились професійні, змістовні рецензії, які, в цілому, визнавали перемогу театру. Аналізуючи відмінність постановок, режисер писав, що «з боку постановчого (художник М. Драк), я вважаю, що ця вистава була найкраща, а от з акторського – гірша, ніж по інших театрах» [1; 256].

Причини подальших проблем у поставленій В. Васильком «За двома зайцями», як вважає Н. Єрмакова, точно діагностував Й. Гірняк [6 ; 259]. Він вважав, що «…заплянована під проводом Курбаса в строгому конструктивістичному оформленні сцени і такому ж режисерському мисленні й акторському виконанні, [вистава. – Прим. авторів] не могла вбгатися у тривання акторів сторонніх театрів. Цього не врахував режисер Василько, перенісши свою роботу на позаберезільські сцени» [4; 237]. Тим не менше, успіх постановки на сцені Театру ім. І. Франка був очевидним.

Прем'єра відбулася 6 березня 1926 р. На сторінках харківської преси з'явилися кілька відгуків провідних критиків того часу – М. Романовського («Харківський пролетар», 9.03.1926) та І. Туркельтауба («Вісті ВУЦВК», 9.03.1926).

М. Романовський починає розповідь зі слів, що «старий» український театр знов «молодо» посміхається глядачу. І хоча «стару п'єсу не впізнаєш […] перед глядачем все та ж легка авантюрна комедія, весела та суспільно корисна, посилена деякою сучасною сатирою». Називаючи оновлену виставу «повнокровно театральною» (маємо зазначити що «театральність» була однією із засадничих постулатів режисерського методу В. Василька), автор в той же час надзвичайно іронічно відгукується про акторів та, частково, самого режисера: «…режисер "лівого" толку і актори, навчені напористим риком та гімнастикою заміняти гру психологічну […] беруться за таку п'єсу і не можуть впоратися з її спадковою театральною кров'ю. Виходить надзвичайно цікавий спектакль, схожий на коня, який поніс вершника не туди, куди вершник хотів». Відзначає М. Романовський і те, що дію, побудовану за законами «нового» театру, постійно пронизує «старий». З найбільш вдалих ролей були названі образи старого Сірка (актор Г. Юра) та його сестри-торговки (актриса Ф. Барвінська), а з найкращих актів постановки – третій та четвертий, «сповнені кольорів, рухів, життя…». Овації ж глядачів рецензент називає «наполовину заслуженими», і взагалі наскрізним мотивом рецензії стає думка про неповноцінність всього «лівого» мистецтва. Проте, наприкінці рецензії, наче на протиріччя самому собі, М. Романовський писав, що, в цілому, вистава, поза сумнівом, вдала (здебільшого, за рахунок талановитої трупи). У фіналі рецензії автор залишається вірним своїй ідеї: «Отже, основний висновок спектаклю: чим рішуче конструктивістський непотріб викидається за двері, тим більш вдалий, театральний, ближчий до мас актор». Оскільки М. Романовський відзначався очевидним консерватизмом, він безжально критикує у виставі всі прояви «лівого» мистецтва, хоча пізніше, після перегляду переконливих у художньому плані новітніх постановок, він визнає можливість експериментального підходу до традиційного репертуару.

Що ж до другої рецензії на сторінках газети «Вісті ВУЦВК», автором якої був І. Туркельтауб, то вона має переважно схвальний тон: «…вистава […] є рідкісним зразком театральної організованости, різноманітності і багатогранности режисерської техніки. […] театр Держдрами такої вистави ще в себе не мав». І хоча рецензентом також відмічається кардинальна переробка авторської п'єси на користь «злободенних проблем», зазначено, що «…"За двома зайцями", безумовно, вдало перероблено: дотепний текст, все сценічно, є міра» [17]. Проте в цій злободенності п'єси І. Туркельтауб і вбачає основне слабке місце вистави: «…ніхто не може дати гарантії, що текст п'єси не втратить всякого інтересу через рік, а то й раніш. В мистецтві важливо сучасне, а не злободенне. Останнє – швидко вмирає». Вихідною точкою в задумі режисера рецензент називає умовність із гротескним перебільшенням подій та різко згущеними характеристиками. Схвально відгукується автор і про майстерно побудовані режисером масові сцени: «Без усякого перебільшення скажу, що вони своєю обдуманістю, точною вивіреністю й ефектністю сценічних положень захоплюють» [17]. Втім, І. Туркельтауб звертає увагу і на низку помилок, допущених у виставі. Серед них: неорганічне сценографічне оформлення (гротескне поряд із реалістично-побутовим), в якому автор вбачає певний еклектизм, стилістична розбіжність в акторському виконанні – у манері багатьох акторів говорити та тримати себе. Взагалі, аналізуючи акторські роботи, рецензент вбачає не дуже правильний розподіл ролей між виконавцями. На захист своєї думки І. Туркельтауб зазначає, що актор М. Петляшенко в ролі Голохвастого заважкий, оскільки не справляється з комедійним темпом і йому бракує

гротескової родзинки. Що стосується Г. Борисоглібської (Лимериха), то актриса фізично не могла витримати роль, затримувалася сама – і тим затримувала партнерів, що, зрештою, вповільнювало і темп всієї вистави в цілому. Далі автор дає низку дрібних зауважень, проте залишається вірним думці, що вистава гарна. Наостанок відзначені висока якість сценографічного оформлення М. Драка, яке виконано зі смаком і в міру, та відповідна виставі музика Н. Прусліна.

Зрештою, постановку визнано вдалою, а наприкінці сезону М. Романовський в статті «Підсумки сезону. Театр ім. Франка» у газеті «Харківський пролетар» за 17 квітня 1926 р. називає «За двома зайцями» в списку найкращих за рік за народність та повернення до традицій «старого» театру.

Другою виставою на сцені театру ім. І. Франка став «Ревізор» за п'єсою М. Гоголя. Це була дуже проблемна для В. Василька постановка, як дехто вважав – колаж із кількох вистав. Варто зазначити, що вистава вже давно була в репертуарі франківців, постійно зазнаючи режисерських та акторських змін. Остання, вже у 1924 р., була поставлена в Харкові, але преса відзначала її слабкість. Проте про постановку 1926 року відгукувались як про непересічну подію: «Можна сміливо сказати, що в історії "Ревізора" на українській сцені спектакль франківців в 1926 р. був найбільшою подією після постановки 1907 р. в театрі М.К. Садовського» [21; 140].

Власне, В. Васильку ставилося завдання скоріше поновити виставу, аніж зробити самостійну роботу. Головним чином ідея постановки виникла через повернення з-за кордону М. Садовського, якому саме ця вистава принесла свого часу акторське та режисерське визнання. Варто зазначити, що повернувся до Харкова майстер п'ятого квітня, а вже на восьме призначено прем'єру. Умови, в яких опинився В. Василько, були дуже важкими. Окрім вкрай обмежених термінів, що фактично унеможливлювали якісну постановку, перед режисером постало завдання поєднати акторські манери, сформовані в різних і подекуди несумісних естетичних системах. В. Василько згадував, що все ускладнювалося пієтетом «до славнозвісного актора», великою повагою «до першого вчителя» і «новими, революційними досягненнями режисури». Ризикнувши все-таки зробити дещо інакшим розташування декорацій, молодий режисер зіштовхнувся з категоричним неприйняттям цього повороту М. Садовським, який бажав грати у виставі, в якій було б все «як у нього». Повага до першого вчителя перемогла: «Я не посмів перечити. Робив усе можливе, щоб зліпити якось виставу, але всі мої наміри летіли шкереберть. Я так намучився з акторами, що ніколи не забуду цієї гіркої пілюлі. Хоча мені і вдалося так-сяк зладнати виставу за чотири дні, все ж, незважаючи на велику честь бути режисером спектаклю за участю Садовського, я вимагав від дирекції зняти моє прізвище з афіші» [1; 257]. У цьому епізоді чітко простежується вимогливість молодого режисера до себе та його прагнення зберегти професійну гідність у неоднозначній ситуації.

Звичайно, похибки, що виникли в результаті поспішності постановного процесу, не залишилися непоміченими фахівцями. Й. Шевченко у статті в газеті «Вісті ВУЦВК» за 10 квітня 1926 року зазначав: «Спектакль у цілому неорганізований, були провали, було ганебне незнання ролів. […] трохи уваги до п'єси й "Ревізор" при такому складі виконавців міг би стати у франківців найінтереснішим спектаклем біжучого сезону».

Того ж дня у газеті «Харківський пролетар» вийшла стаття М. Романовського «Гастролі М. Садовского. "Ревізор" у Держдрамі». Як і його колега Й. Шевченко, критик зосереджується здебільшого на грі М. Садовського. В інших акторів М. Романовський відзначає «неопрацьованість» ролей та відсутність звички грати реалістично-побутові ролі. Власне, навряд чи можна було чекати цілісності й органічності існування артистів у виставі, що готувалася поспіхом.

Найбільш захоплену рецензію зустрічаємо на сторінках журналу «Нове мистецтво». Автор під псевдонімом Ель-Бе (Л. Абрамович) вже на початку тексту стверджує, що спектакль став окрасою останнього сезону театру в Харкові після низки невдалих постановок. Про роботу режисера фактично не йдеться: «Обминувши постановку, що нас звичайно не може здивувати, перейдемо до виконання» [5; 13]. Основну увагу автора, безсумнівно, привернув М. Садовський. Відзначена слабкість акторського ансамблю і побіжно окреслені виконавці інших ролей. Наостанок рецензент дає виставі лаконічну, проте дуже емоційну характеристику: «А загалом "Ревізор" прекрасний спектакль, прекрасний» [5; 13]. Власне, таким мажорним акордом закінчується ранній харківський етап в режисурі В. Василька. У його роботах цього часу фіксуються елементи дублювання (з власних вистав) та наслідування (під час роботи з «Ревізором»). Разом із тим відчувається як особистість режисера поступово утверджується у процесі подолання цих залежностей.

Попри обмеженість творчої самостійності, зумовлену як виробничими обставинами, так і необхідністю співпраці з різними за естетичними орієнтирами театральними колективами, у роботах В. Василька того часу простежуються перші спроби вироблення власної режисерської логіки, вміння працювати з актором. Вони виявляються у вибірковому ставленні до матеріалу, прагненні до якісної

організації сценічної дії і поступовому відході від механічного відтворення запозичених моделей.

Таким чином, ранній харківський період можна розглядати як етап переходу від учнівського засвоєння різних режисерських методів до формування індивідуальної режисерської позиції. Саме в той час закладаються ті риси, що згодом визначать творчу самостійність митця, а також окреслюються суперечності між традицією, новітніми пошуками і власним художнім баченням, у полі яких і відбувається становлення режисера.

Подальші перспективи дослідження пов'язані з аналізом наступного харківського періоду творчості В. Василька, зокрема його діяльності у Червонозаводському українському драматичному театрі, де процес формування режисерської індивідуальності набуває завершеного характеру і проявляється вже як цілісна художня система.

Список використаної літератури

1. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
3. Гірняк Й. Спомини. Харків : Вид. Олександр Савчук, 2022. 512 с.
4. Гудран Ж. «За двома зайцями» в «Березолі». *Нове мистецтво*. 1926. № 31. С. 13.
5. Ель-Бе. «Ревізор». *Нове мистецтво*. 1926. № 15. С. 13.
6. Єрмакова Н. Березільська культура : історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 509 с.
7. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*. Київ, 2006. С. 221–300.
8. Захаревич М. В. Національній академічний драматичний театр ім. І. Франка. *Динаміка соціокультурних перетворень*. Київ : Зерно, 2016. 368 с.
9. Клековкін О. Ю. Театрознавство : Предметне поле : навч. посіб. Київ : Арт-Економі, 2019. 128 с.
10. Кравчук П. І. В. С. Василько-режисер. Київ : Наук. думка, 1980. 248 с.
11. Курбас Л. Філософія театру. Харків ; Київ : Вид. Олександр Савчук : Основи. 2022. 920 с.
12. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.: іл.
13. Правило І. О. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту «Принцип "перетворення" в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем». Київ, 2023. 137 с.
14. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ : Ліра-К, 2024. 512 с.
15. Смолич Ю. Харківський Державний Червонозаводський театр. *Життя й революція*. 1929. № 9. С. 139–150.
16. Сторінки історії України XX століття : посіб. для вчителя. Київ : Освіта, 1992. 336 с.
17. Туркельтауб І. «За двома зайцями». *Вісті ВУЦВК*. 1926. 9 берез.
18. Український театр XX століття. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.
19. Український театр XX століття. *Антологія вистав*. Київ : Фенікс, 2012. 942 с.
20. Федько І. «За двома зайцями»: лібрето Людмили Старицької-Черняхвської із фондів музею. Визначні особистості української культури в процесі формування національної самосвідомості: історичний досвід і сьогодення : XX наук. семінар. Київ, 2025. С. 85–88.
21. XX років театру ім. І. Франка. Харків : Мистецтво, 1940. 223 с.

References

1. Vasylko V.S. Teatru viddane zhyttia. Kyiv : Mystetstvo, 1984. 407 s.
2. Veselovska H. I. Ukrainskyi teatralnyi avanhard. Kyiv : Feniks, 2010. 368 s.
3. Hirniak Y. Spomyny. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk, 2022. 512 s.
4. Hudran Zh. «Za dvoma zaitsiamy» v «Berezoli». Nove mystetstvo. 1926. № 31. S. 13.
5. El-Be. «Revizor». Nove mystetstvo. 1926. № 15. S. 13.
6. Iermakova N. Berezilska kultura : istoriia, dosvid. Kyiv : Feniks, 2012. 509 s.
7. Iermakova N. Formuvannia pershoi ukrainskoi rezhyserskoi shkoly u konteksti intehratyvnykh protsesiv ukrainskoi kultury KhKh stolittia. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy KhKh stolittia. Kyiv, 2006. S. 221–300.
8. Zakharevych M. V. Natsionalnii akademichnyi dramatychnyi teatr im. Ivana Franka. Dynamika sotsiokulturnykh peretvoren. Kyiv : Zerno, 2016. 368 s.
9. Klekovkin O. Yu. Teatroznavstvo : Predmetne pole : navch. posib. Kyiv : Art-Ekonomi, 2019. 128 s.
10. Kravchuk P. K. V. S. Vasylko-rezhyser. Kyiv : Naukova dumka, 1980. 248 s.
11. Kurbas L. Filosofiia teatru. Kharkiv ; Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk : Osnovy. 2022. 920 s.
12. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. 1054 s.: il.
13. Pravylo I. O. Naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proektu «Pryntsyp "peretvorennia" v systemi rezhyserskykh metodiv pid chas roboty nad ekrannym vydovyshchem. Kyiv, 2023. 137 s.
14. Rohotchenko O. Shistdesiat totalitarnykh rokiv: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy. Kn. 1. Kyiv : Lira-K, 2024. 512 s.
15. Smolych Yu. Kharkivskyi Derzhavnyi Chervonozavodskyi teatr. Zhyttia y revoliutsiia. 1929. № 9. S. 139–150.
16. Storinky istorii Ukrainy XX stolittia : posib. dlia vchytelia. Kyiv : Osvita, 1992. 336 s.
17. Turkeltaub I. «Za dvoma zaitsiamy». Visti VUTsVK. 1926. 9 berez.

18. Ukrainskyi teatr XX stolittia. Kyiv : LDL, 2003. 512 s.
19. Ukrainskyi teatr XX stolittia. Antolohiia vystav. Kyiv : Feniks, 2012. 942 s.
20. Fedko I. «Za dvoma zaitsiamy»: libreto Liudmyly Starytskoi-Cherniakhvskoi iz fondiv muzeiu. Vyznachni osobystosti ukrainskoi kultury v protsesi formuvannia natsionalnoi samosvidomosti: istorychnyi dosvid i sohodennia : XX nauk. seminar. Kyiv, 2025. S. 85–88.
21. XX rokiv teatru im. Iv. Franka. Kharkiv : Mystetstvo, 1940. 223 s.

UDC 792.071.2.027(477.54)(092) «1921/1926»

EARLY PERIOD OF VASYLY VASYLK'S CREATIVITY ON THE STAGES OF KHARKIV THEATRES: SEARCH FOR HIS OWN DIRECTING METHOD (1921–1926).

Galyna BOTUNOVA – Associate Professor of the Department of Theatre Studies, Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, Kharkiv, Ukraine
Inga LOBANOVA – Senior Lecturer of the Department of Theatre Studies, Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, Kharkiv, Ukraine

This paper is devoted to the study of the early period of creative work of Vasyl Vasyľko (1921–1926) as a mail stone of his professional formation within the theatrical environment of Kharkiv. The focus is placed on the interaction between the traditions of Ukrainian theatre associated with Mykola Sadovskyi and the innovative directing explorations of the school of Les Kurbas, as well as on the internal dynamics of the development of the director's artistic thinking.

Research methodology. The study is based on a combination of historical-theatrical, cultural-historical and biographical approaches. The historical-chronological method is applied to reconstruct the stages of Vasyľko's activity in Kharkiv, while interpretative and analytical methods are used to analyse stage productions and trace the evolution of his directing method. Materials of contemporary press and theatrical criticism are also involved.

Results. It has been established that the early Kharkiv period is characterized by the coexistence of innovative searches and traditional theatrical forms in the director's practice. In particular, in the production «Za dvoma zaytsyamy» («To birds of one stone») experimental approaches, search tendencies and traditional elements are combined, whereas in «The Inspector General» after a tendency toward traditional forms is observed. Similar processes are also traced in other productions of the period. Contemporary critical reception reflects both recognition of the director's creative explorations and remarks concerning stylistic inconsistency and insufficient ensemble unity.

Novelty. The research proposes to consider this period as a mail stone in the formation of directorial subjectivity, characterized by selective assimilation and transformation of different theatrical traditions.

The practical significance. The results of the study may be used in further research on the history of Ukrainian directing and the evolution of theatrical methods of the twentieth century.

Key words: Ukrainian theatre, directing method, Vasyl Vasyľko, Kharkiv theatre, Les Kurbas, Mykola Sadovskyi, theatrical criticism.

Стаття отримана 9.02.2026
Стаття прийнята 15.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.071. 1 (477)

МУЗИЧНА МОВА МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ : «СВІТСЬКІ ПІСНІ ДЛЯ ЧОЛОВІЧИХ КВАРТЕТІВ»

Оксана ПИСЬМЕННА – кандидат мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
https://orcid.org/0000-0003-0899-8613 ; AAX-8129-2021
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1117
oksanapysmenna@gmail.com
Тетяна ДЯКУН – здобувачка ОС «Бакалавр» кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
https://orcid.org/0009-0006-7784-8263
tetyana.dyakun@gmail.com

Цитування:

Письменна О., Дякун Т. Музична мова Михайла Вербицького у камерно-вокальній творчості : «Світські пісні для чоловічих квартетів». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 58–69. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1117

Досліджується музична мова Михайла Вербицького в камерно-вокальній творчості на прикладі «Світських пісень для чоловічих квартетів». Композитор постає як один із засновників галицької композиторської школи, автор широкого жанрового спектру творів, серед яких камерно-вокальний жанр посідає визначне місце. Проаналізовано окремі композиції зі збірок 1863 і 1869 років, написаних на тексти І. Гушалевича та інших поетів. Акцентована увага на архітектоніці творів, музично виражальних засобах – мелодиці, гармонії, ритму, зв'язку музики з поетичним текстом. У всіх його творах спостерігаємо впливи бідермаєру та романтизму. Детальний музикознавчий аналіз пісень «До зорі», «Мир русинам» та «Вдовець» розкриває емоційний зміст, образну систему та стильову індивідуальність композитора. Виявлено високу художню вартість збірки, а також її потенціал як дидактичного матеріалу для виконання чоловічими вокальними ансамблями. Відзначено актуальність подальших досліджень творчості М. Вербицького як малодослідженого феномену української музичної культури.

Ключові слова: Михайло Вербицький, світські пісні, чоловічий квартет, камерно-вокальна музика, музична мова, стиль, бідермаєр, романтизм, гармонія, поетичний текст.

Постановка проблеми. Михайло Вербицький – однин із перших композиторів Галичини, хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч, засновник «Перемиської» композиторської школи. Талановитий та яскравий митець є автором музики Державного Гімну «Ще не вмерла Україна» на слова П. Чубинського.

Народився у 1815 році в с. Явірник Руський (тепер територія Польщі) в родині священника. Після смерті батька виховувався у дядька – єпископа Івана Снігурського, який допоміг йому здобути освіту. Вербицький навчався у Львівській духовній семінарії, де виявив зацікавлення до музики. Після закінчення, був висвячений на греко-католицького священника. Активно займався музичною творчістю – писав як церковну, так і світську музику. До багатожанрової композиторської спадщини Михайла Вербицького належать вокальні, хорові, інструментальні композиції, обробки народних пісень. Загалом – це 143 опуси.

Аналіз досліджень та публікацій. Його постаті присвячена велика кількість розвідок: М. Загайкевич «Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості» [3], Л. Кияновська «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття» [6], Л. Назар-Шевчук «Михайло Вербицький. Симфонії» [8], О. Зелінський «До історії Державного гімну України» [4]. Ю. Ясіновський, окреслюючи стильове спрямування митця стверджує, що «Зміст поміщених творів в збірці повністю відповідав естетичним уподобанням німецьких лідертафель та ідейним настановам австрійського бідермаєру» [12; 10].

Я. Горак акцентує увагу на формотворчих засадах пісень. У 2012 році О. Письменною на основі архівних матеріалів ЛННБ ім. В. Стефаника укладено довідник «Михайло Вербицький: Бібліографічний покажчик» [9].

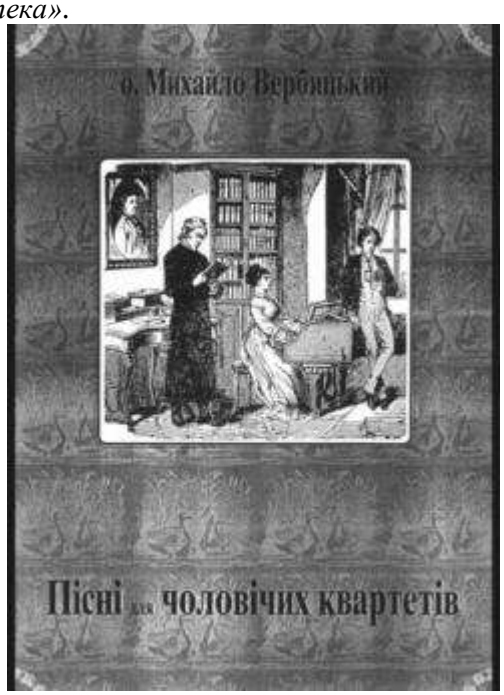
Музикознавчі розвідки, зазвичай, зосереджені на постаті митця, загальній характеристиці його творчості чи окремих аспектах засобів виразності та формотворення. Водночас у науковій літературі бракує комплексного аналізу з детальним розбором мелодики й гармонії, розкриттям архітектоніки та зв'язку поетичного тексту з музикою. Ретельний розгляд репрезентативних номерів із першої збірки «Світських пісень для чоловічих квартетів» дозволяє виявити особливості музичної мови композитора й окреслити стильові тенденції відповідного періоду. Крім того, такий аналіз має практичне значення: він може слугувати дидактичним матеріалом для камерних колективів, а також сприяти популяризації спадщини М. Вербицького та української музики загалом. У цьому й полягає актуальність дослідження.

© Письменна О., Дякун Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Мета роботи – визначення особливостей музичної мови, відтак стилю композитора у жанрі камерно-вокальної музики.

Методологічною базою роботи є взаємодія таких методів: жанрово-стильового – для визначення особливостей стильової специфіки пропонованого твору; структурно-функційного – для музично-теоретичного аналізу їх виражальних особливостей, архітектоніки, драматургії; комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

Основний виклад матеріалу. Основою збірок «Світських пісень для чоловічих квартетів» для видання пісень Михайла Вербицького стали два його авторські рукописи. Перший – збірка з одинадцяти чотириголосних композицій для чоловічого хору, без окремої назви, зберігається як автограф у ЛННБ ім. В. Стефаника (відділ мистецтв, фонд Бажанського, № 109 муз. рукопис). Другий – рукопис під назвою *«Двинадцять штирогласних пінїй на мужескїї голоси»*, що також є автографом і зберігається у фондах тієї ж бібліотеки. Обидва окументи вперше видані у факсимільній формі як том XII серії *«Перемиська бібліотека»*.

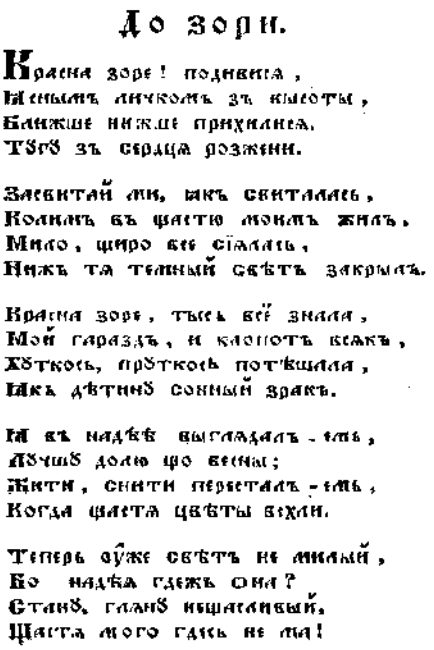


Титульна сторінка видання. М. Вербицький «Пісні для чоловічих квартетів».

Рукопис першої збірки створено у 1863 році. Вербицький початково поклав на музику десять поезій отця Івана Гушалевича, про що й засвідчив на титульній сторінці: *«Стих Йоана Гушалевича, музика Михаіла Віржбицкого»*. Слід зазначити, що композитор використав вірші І. Гушалевича з його двох поетичних збірок – «Поезії Йоана Гушалевича. Часть первая» та «Поезії Йоана Гушалевича. Часть вторая», надрукованої у Львові в 1861 та 1879 роках. Книги 1800-х років вдалося знайти у відділі україніки та рідкісних книг у ЛННБ ім. Василя Стефаника. Пізніше до цієї збірки додано ще один твір – «Ще не вмерла Україна», однак без зазначення автора тексту.

Другу збірку, *«Двинадцять штирогласних пінїй»*, композитор завершив у 1869 році в с. Млини, про що також є відповідна позначка наприкінці рукопису. Для неї він використав одинадцять віршів В. Шашкевича зі збірки *«Зільник»* (Львів, 1863 р.), а також поезію «На погибель» В. Стебельського, надруковану 1868 року в газеті *«Боян»* – відповідну примітку залишив сам композитор.

Першу збірку відкриває композиція *«До Зорі».* В оригіналі вірш складається з п’яти куплетів, з яких Вербицький використав тільки перші два.



До зори.

Красна зоре! подивися,
Ясним окомъ зъ высоты,
Ближше нижше прихилися,
Тугу зъ серца розжени.

Засвитай ми, якъ свиталась,
Колись въ щастю моимъ жилъ,
Мило, щиро все сіялось,
Нижъ та темный свѣтъ закрылъ.

Красна зоре, тысь все знала,
Мой гараздъ, и клопотъ всякъ,
Хѣтко, прѣтко потѣшала,
Якъ дѣтинѣ сонный зракъ.

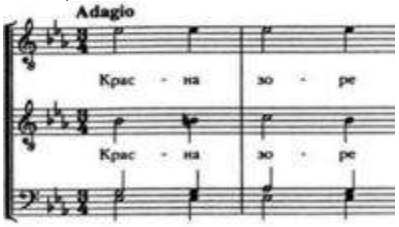
И въ надѣѣ выглядалъ - тамъ,
Лучивъ долю що весны;
Жити, снити пересталъ - тамъ,
Когда щаста цвѣты вяхли.

Теперь ой уже свѣтъ не милый,
Бо надѣя гдежъ она?
Станѣ, гляну нещаслывый,
Щаста мого гдесь не ма!

Сторінка із збірника «Поезії Йоана Гушалевича. Часть первая» «До Зорі».

Два перші куплети, обрані композитором, експонують загальну концепцію поезії. Натомість три наступні строфи, що не увійшли до музичного твору, є детальним розшифруванням основної ідеї першоджерела. Композиція вичерпно передає атмосферу тексту, в якому ліричний герой звертається до зорі як символу ностальгічних спогадів і радості. Конфлікт між щасливим минулим і тужливим майбутнім сповнює його меланхолією, занурюючи у світ внутрішніх переживань. Туга в поезії виникає в контексті втрати надії, що дозволяє провести паралелі з образами західноєвропейської лірики та вокальними циклами Ф. Шуберта й Р. Шумана. Їх об'єднує тема самотності, нездійсненних сподівань «малої людини», а також монологічний характер викладу.

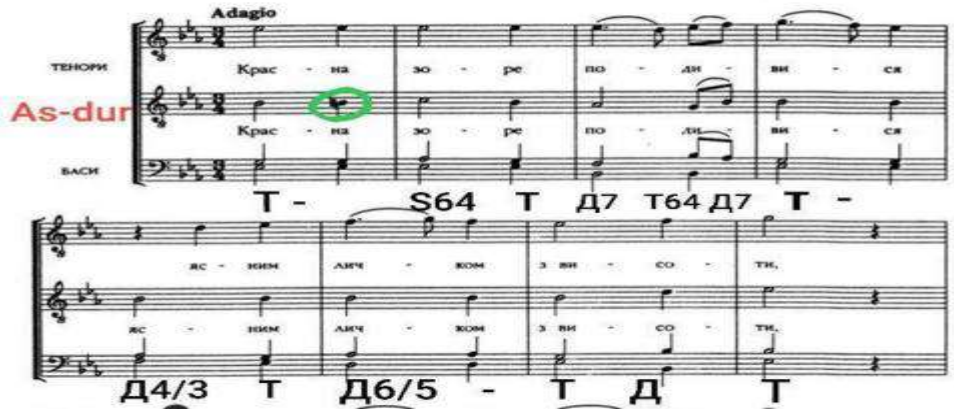
Поезія «Красна зоре..» характеризується домінуванням хорея: _U(у якому акцент розміщений на першому складі слів). Пульсація вірша співпадає з рівномірною переважаючою акцентуацією(половинна+четвертна).Так, у перших двох тактах: «Красна зоре, подивися ясним оком з висоти…», композитор ставить акценти на перші склади довшими тривалостями, цим самим підкреслюючи пульсацію вірша (Приклад 1).



Приклад № 1 М. Вербицький «До Зорі».

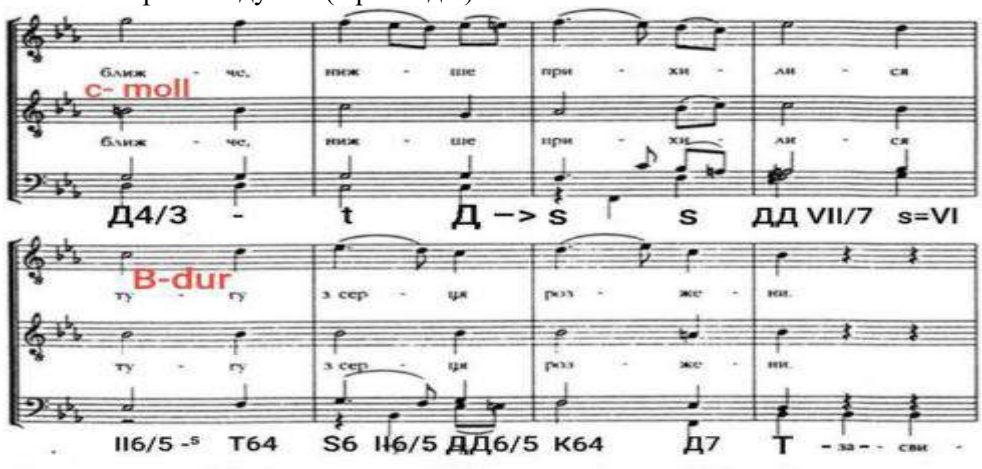
Поетичний задум вірша укладений М. Вербицьким у просту контрастну двочастинну форму (А+В). Розвиток кожного куплету і, загалом твору, ґрунтується на варіантному проведені як ритму, так і мелодичної лінії. Мелодія твору є ліричною, плавною, рухається поступенево (в. 2, м. 2), лине легко та природно, не є завантаженою надмірними складностями, такими як тритони або збільшені інтервали, а також в ній використовуються діатонічні та хроматичні звуки. У повільному темпі *adagio* вона передає внутрішній поглиблений стан героя, його. Ритмічні фігури суттєво не змінюються: якщо спочатку були ноти половинні та четвертні, рідше вісімки, то в частині (В) ритм дещо подрібнюється, що вказує на розвиток емоційного стану героя, змін у його настрої та думках.

Обидва речення першого періоду доповнюють та поглиблюють його образний зміст. Перше однотональне (Es-dur) розпочинається тризвуками головних щаблів з оберненнями. Хроматизація окремих співзвуч утворюють зменшену гармонію, що вводить слухача у певну напругу та очікування внутрішнього конфлікту, що посилюються D_7 та його оберненнями (3 т. – 6 т.). Недосконала автентична серединна каденція створює відчуття незавершеності, ефекту очікування, напруженості (Приклад 2).



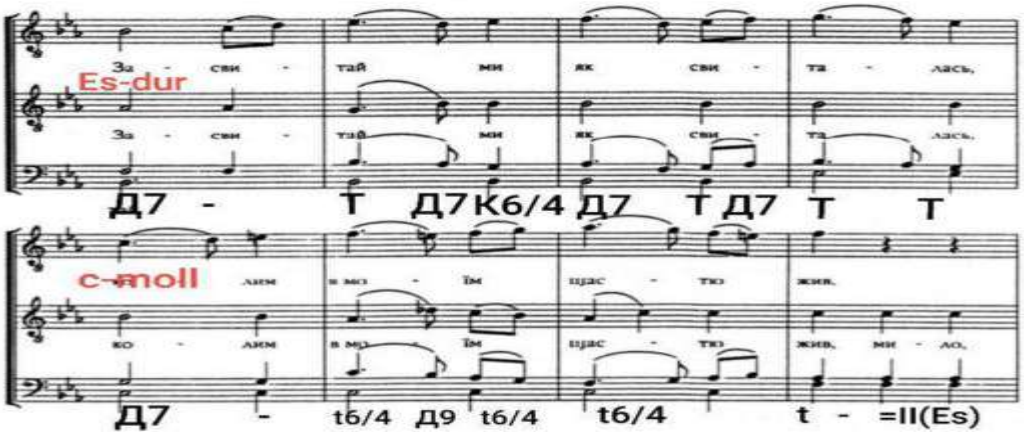
Приклад № 2 М. Вербицький «До Зорі».

У другій частині підхід до кульмінації досягається варіантним проведенням другого речення, низкою модуляцій. Перехід у паралельну тональність відбувається шляхом співставлення – Es-dur - c moll; на словах «*...тугу*» (*13-й т.*) композитор переходить у B-dur. Місцева кульмінація, як вираження крайнього напруження, досягається ускладненою гармонією - дисонуючими співзвуччями $II_{6/5}$, $DD_{6/5}$, $DDVII_7$, що вказує на поглиблення негативних емоцій героя. Досконала автентична каденція є свідченням завершеної думки (Приклад 3).



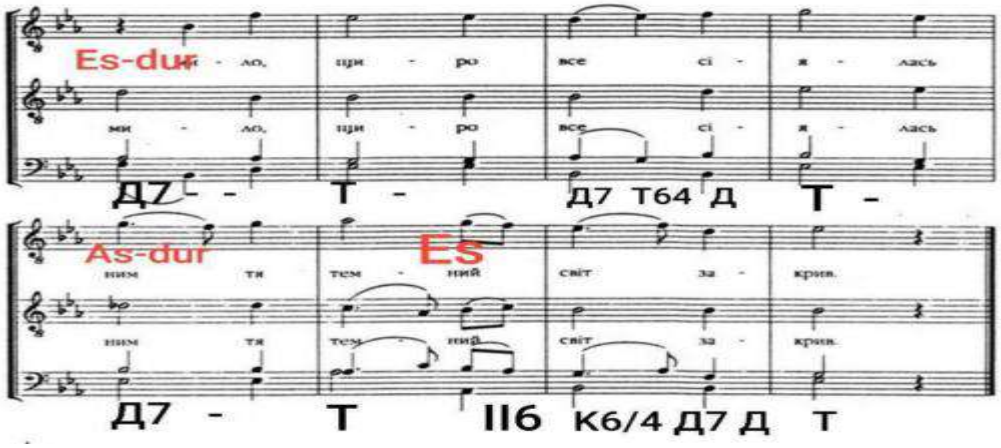
Приклад № 3 М. Вербицький «До Зорі».

В однотональному з відхиленнями періоді – чітка періодична структура 16=8+8. Домінантовий предикт, співзвуччя D_9 (22-ий т.) підводять до кульмінації (23 т.) на короткочасному відхилені Es-dur – в c-moll у високому регістрі. Аналіз вірша І. Гушалевича свідчить про те, що герой остаточно зневірюється у пошуках щастя, його стан цілковитого відчаю асоціюється з глибоким проваллям (Приклад 4).



Приклад № 4 М. Вербицький «До Зорі».

У другому реченні відбувається повернення до основної тональності. Завдяки досконалій каденції твір набуває завершеності, що звучить як смирення після тривалих роздумів (Приклад 5).



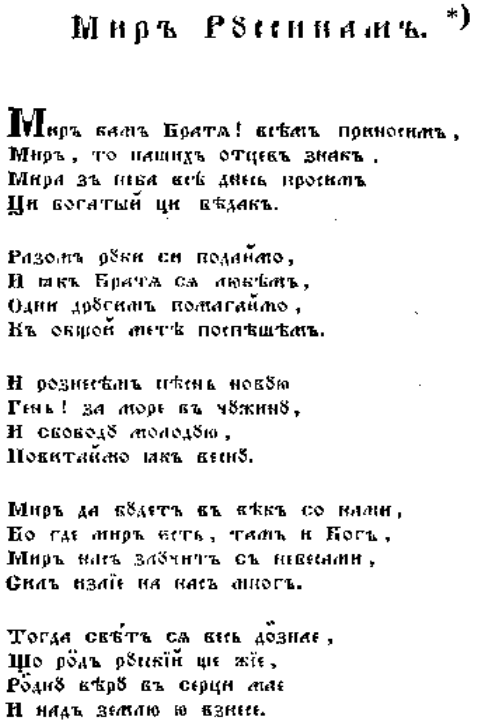
Приклад № 5 М. Вербицький «До Зорі».

A	B
a a1 a2 a3	b b1 b2 b3
Es-dur, c-moll, B-dur	Es-dur, c-moll, As-dur, Es-dur.
4+4+4+4	4+4+4+4

Схема «До Зорі».

Під час «Весни народів» 1848 року в Австро-Угорській імперії серед галичан-русинів поширення набула патріотична пісня І. Гушалевича «Мир вам, браття…», що виконувалася як гімнічний твір руського руху й стала символом національного пробудження. Сьогодні вона має радше історико-культурне значення й розглядається в контексті гімнічної творчості XIX століття.

«Мир Русинам» – друга пісня збірки, що функціонує як гімн русинів – етнічної групи Карпатського регіону й Галичини. Вона відображає русинську ідентичність і культурну спадщину, проте не має статусу загальноукраїнського чи офіційно визнаного гімну та використовується переважно в середовищі русинських організацій. Нині русини в Україні не мають єдиного загальновизнаного гімну. Історія твору найчастіше згадується у дослідженнях патріотичної і гімнічної творчості XIX ст. Твір Гушалевича залишається **історичним меморандумом патріотичних ідей XIX століття**, і його роль сьогодні – здебільшого **академічна чи історико-культурна,** а не практична чи символічна в повсякденному житті.



Миръ Рꙋссинамъ. *)

Миръ вамъ Брата! всѣмъ приносимъ,
Миръ, то нашихъ отцевъ знакъ.
Мира зъ неба всѣ днесь просимъ
Ци богатый ци бѣдакъ.

Разомъ рꙋки си подаймо,
И ꙗкъ Брата ся любѣмъ,
Одни дрꙋгимъ помагаймо,
Къ общой метѣ поспѣшѣмъ.

И рознесѣмъ пѣснь новꙋю
Гень! за море въ чꙋжинꙋ,
И свободꙋ молодꙋю,
Повитаймо ꙗкъ веснꙋ.

Миръ да бꙋдетъ въ вѣкъ со нами,
Бо где миръ есть, тамъ и Богъ,
Миръ насъ злꙋчитъ съ небесами,
Силъ излїе на насъ многъ.

Тогда свѣ́тъ ся весь до̏знае,
Що ро̏дъ рꙋсскїй ще жїе,
Ро̏днꙋ вѣрꙋ въ серци мае
И надъ землю ю взнесе.



4

Миръ вамъ! Далѣ теперь жалко
Подлѣтайко-вище всѣ,
Добровѣ мыслячи, и кревлячи
Изъ цѣни сонця йдѣ.

Чожъ намъ цынѣ на завадѣ?
Всѣ вже зникло — теперь часъ!
Далѣ въ миръ, далѣ въ ладъ!
Въ нимъ Богъ люди радъ!

Миръ вамъ! миръ вамъ! рѣчки дѣти,
И гаразъ вашимъ дѣтямъ,
Разомъ силы полѣчѣте,
Благо! благо! изъ нами.

Сторінка із збірника «Поезії Йоана Гушалевича. Часть первая» «Мир Русинам».

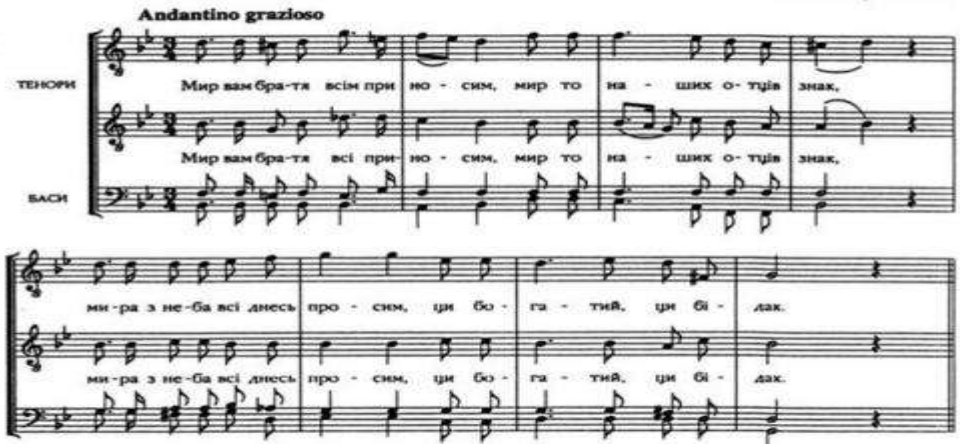
Вербицький використовує лише перші два куплети з восьми. Патріотичні фабули отримують опоетизовано-піднесене тлумачення. Патріотизм у цьому випадку сприяє почуттю єдності серед русинів. Їхня мета – автономія, власна держава, але це вже в минулому. Зараз маємо власну державу, тому русини-українці.

У цьому вірші Гушалевич використовує різні стопи, такі як :хореї (_U), ямби (U_), анапести (U U _), але знову ж таки домінують хореї. Вербицький зберігає пульсацію вірша.

Музична тканина пісні розгортається у простій двочастинній формі. Обраний композитором темп – *andantino grazioso* – задає особливий характер виконанню: воно стає не просто повільним, а сповненим шляхетності, що втілює в собі відчуття гідності та величі. Саме через таку метроритмічну організацію композитор вибудовує емоційно насичену драматургію, підкреслюючи значущість патріотичних ідеалів.

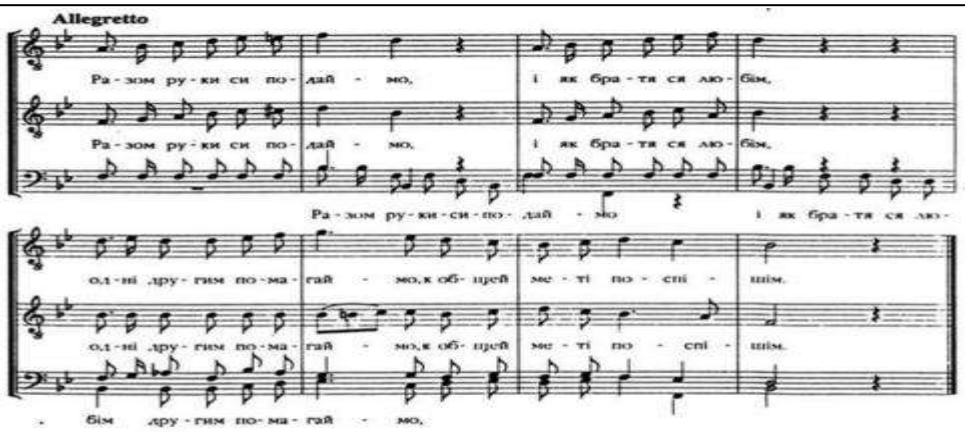
Перший модулюючий період(4+4) вирізняється урочистою мелодикою. Її статність посилюється гармонічними засобами, зокрема використанням неакордових звуків. Вербицький сміливо впроваджує дисонуючі вертикалі вже з перших тактів, таких як $DD_2^{\#1}$, DD_{43}, що створює необхідну емоційну напругу.

Перше речення базується на співвідношенні T–D із затриманням, що зумовлює появу недосконалої каденції (4т.). Розвиток у другому реченні відбувається через висхідний рух у паралельній тональності. Це призводить до логічного переходу в субдомінантову сферу (Es-dur) та завершення періоду повною досконалою каденцією (Приклад 6).



Приклад № 6 М. Вербицький «Мир Русинам».

Друга частина композиції (варіантне проведення, 13-й т.) вирізняється більшою інтенсивністю розвитку. Висхідний рух у цій частині супроводжується динамічним наростанням (*crescendo*), що підводить до кульмінації твору. Важливу роль відіграє фактурне розгортання: використання в басовій партії затримань, септакордів і функцій подвійної домінанти (DD_2–D_7) надає звучанню гармонічної повноти та вольового характеру. Завершальним етапом розвитку стає кода, яка підсумовує тематичний матеріал і утверджує основну тональність. Побудована на тривалому органному пункті (A-dur), вона створює відчуття монументальності та цілісності образу (Приклад 7).



Приклад № 7 М. Вербицький «Мир Русинам».

A *(Andante grazioso)*	**B** *(Allegretto)*
a1, a2	b1, b2
4+4	4+4
B-dur, g-moll, Es-dur	B-dur

Схема «Мир Русинам»

«Вдовець» - третя пісня циклу, у якій розповідається про чоловіка, що залишається вірним пам'яті померлої дружини. Твір перегукується з поезією «До зорі», адже в обох текстах герой сумує за минулим. Однак ключова відмінність полягає у фіналі: якщо в першій пісні герой втрачає надію, то тут звучать слова «…Бог нас в світі не опустить, досить болю того», що підкреслює його віру та надію на краще майбутнє.



Вдовецъ.

Возмъ я си сопѣлочкъ,
И на ней заграю,
Коло хаты на припоньцѣ,
Сядъ, подъмаю.

Подъмаю, якъ бѣкало,
Нижъ сердцѣ жалѣло,
И сонинько надо мною
Меншенько горѣло.

Ой солодки дѣвны часы,
Коли жѣнка мила,
Коли мнѣ, мои дѣти,
Разомъ кивала.

Тепръ-тамъ са къ своей хатѣ
Якшнлъ якъ въ пѣстынѣ,
Кѣда гланъ, кюда сѣмно
Рекомъ дни, годины.

Коли къ свято и къ недѣлю
Идъ церкви вертаю,
Вижъ, люде кнлатѣа
И ни съ кимъ не маю. —

Прїйдъ домёкъ, ци мнѣ тажше,
Вїї ю помнна:
Дѣти плачѣтъ, мое сердце
Жалость роздира.

Дѣти мои дрѣбненькїи,
Дѣти мои рёдны,

Ваша доля, моя доля
Мысмо разомъ вѣдны.

Ходѣтъ, най вамъ хотъ притъмю
До сердецька моего,
Богъ насъ въ свѣтѣ не опъститъ,
Досить болю того.

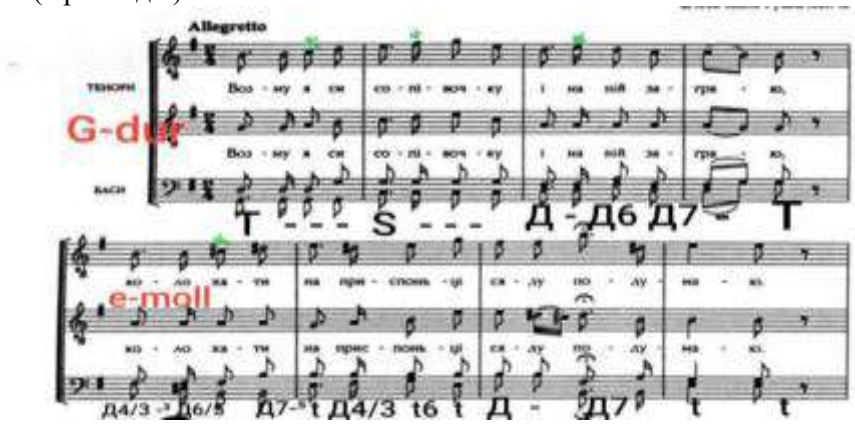
Сторінка із збірника «Поезії Йоана Гушалевича. Часть первая» «Вдовець».

У цій композиції автор не пропустив жодного куплета, заклавши їх у чітку концентричну форму АВСВА. Завдяки темпу *Allegretto*, музика набуває рухливого, живого характеру. Особливе місце в поезії Гушалевича посідає образ сопілки, яка виступає не лише традиційним інструментом, а символом глибокого зв'язку людини з природою та власним корінням. Її звуки стають порталом у минуле, що пробуджує ностальгію та дозволяє слухачеві емоційно перенестися в іншу епоху.

Метро-ритмічна організація чітко спирається на акценти та поділи у словах, підкреслюючи пульсацію вірша. І. Гушалевич використовує різні види стоп :хореї (_U), ямби (U_), анапести (U U_), дактиль (_ _ U), але переважають хореї. М. Вербицький вибудовує композицію на основі дзеркальної симетрії. Крайні розділи (А та А1) на словах «Возьму я си сопівочку...» та «Діти мої дрібненькії...» мають структуру простої двочастинної форми, тоді як центральний епізод (С) «Тепер єм ся в своїй хаті...» – проста двочастинна побудова. Частини (В та В1) на словах «Ой солодкі давні...» та «Прийду до мів...» викладені у формі періоду.

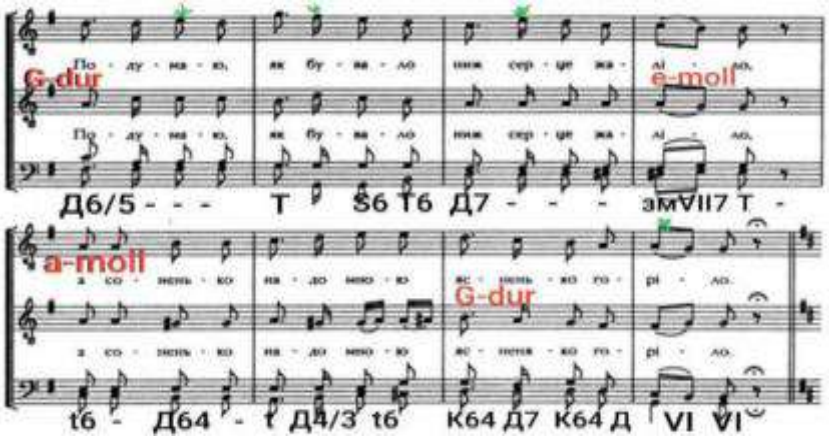
Музичне втілення М. Вербицького в темпі *Allegretto* підкреслює рухливий характер твору.

У першому розділі (G-dur), М. Вербицький активно використовує прохідні діатонічні неакордові звуки. Гармонічна мова тяжіє до септакордів домінантової групи, тоді як субдомінантова функція з'являється рідко, що зумовлює напруження. Місцева кульмінація на словах «…сяду подумаю…», підкреслена ферматою, акцентує момент внутрішнього зосередження героя і позначає перехід до розгортання його спогадів. Період завершується модуляцією в e-moll через недосконалу автентичну каденцію (Приклад 8).



Приклад № 8 М. Вербицький «Вдовець».

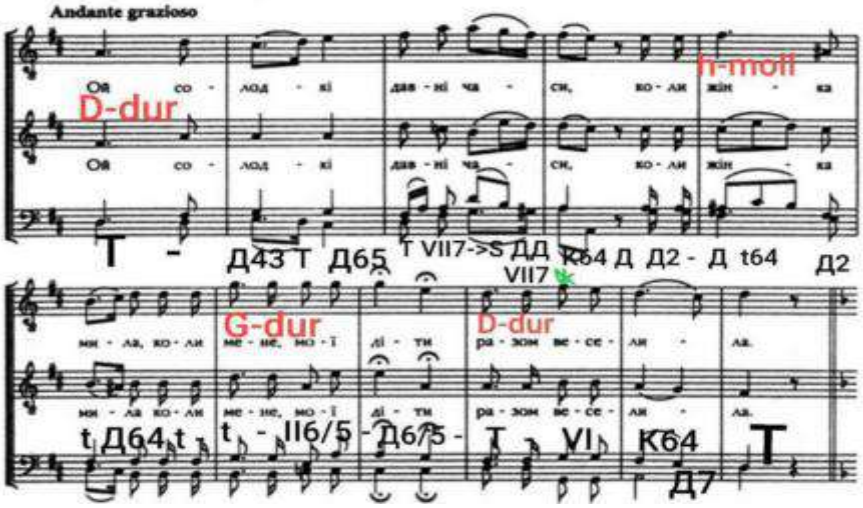
Розділ G-dur відкривається звучанням домінантового квінтсекстакорду (D_{65}). Ладо тональну напругу у другому періоду створюють поєднання D_{65}, D_{43}, VII_7, низки модуляцій G-dur, e-moll, a-moll та використання перерваного звороту (Приклад 9).



Приклад № 9 М. Вербицький «Вдовець».

Музичний розвиток розділу (*Andante grazioso*, D-dur) вирізняється індивідуалізацією форми: класична квадратність замінена 11 тактовою побудовою (4+7). Прозорість фактури поєднується з активним використанням септакордів та пунктуючого ритму, що створює ефект безперервного внутрішнього руху та емоційного імпульсу, спрямованого до кульмінацій у восьмому такті (слова «...діти», «...серце»).

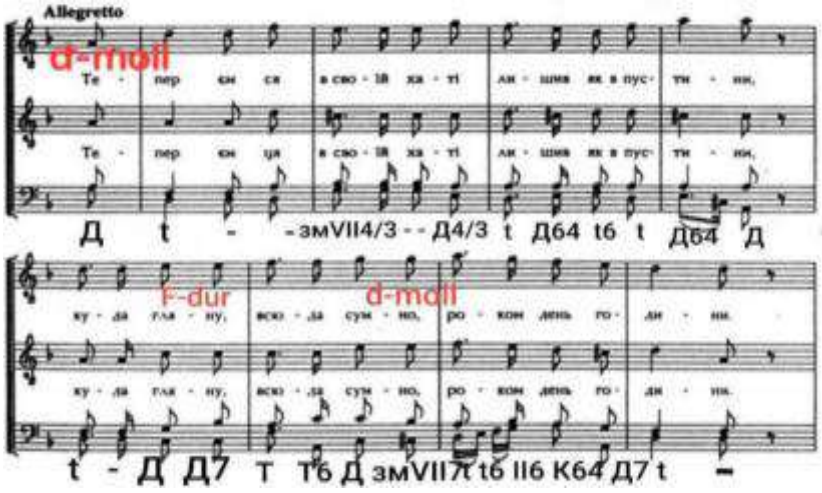
Особливого драматизму матеріал набуває через повтор у частинах В та В1, де виникає вражаючий парадокс: одна й та сама мелодія супроводжує спочатку світлі спогади про родину, а згодом – глибоку скорботу. Свідоме збереження незмінної музичної структури на тлі текстових змін створює деяку невідповідність поетичного та музичного текстів та символізує «емоційне заціпеніння» героя. Така статичність форми підкреслює психологічну глибину стану, циклічність внутрішнього болю та невідворотність долі (Приклад 10).



Приклад № 10 М. Вербицький «Вдовець».

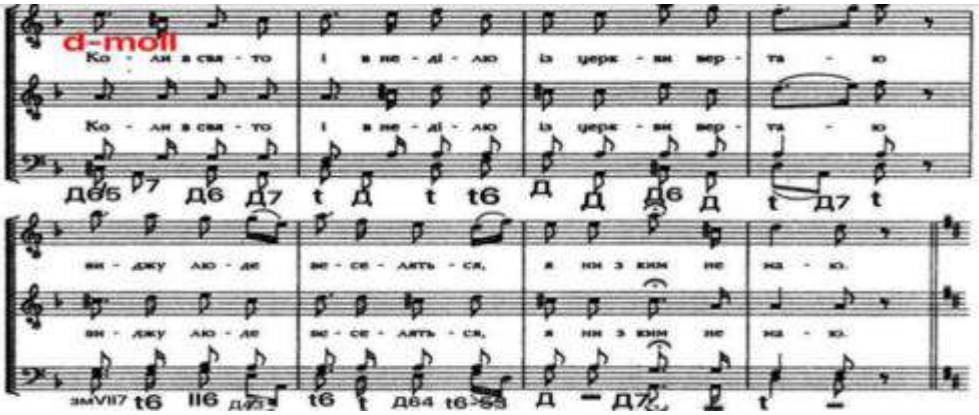
Перехід до розділу (С) – проста двочастинна форма, відзначений поверненням до рухливого темпу *Allegretto*, що створює структурну арку з початком твору. Гармонійна напруга підтримується використанням складних септакордів та зменшених гармоній, а короткочасне відхилення у F-dur стає символом спалаху надії, що миттєво згасає.

Найбільш значущим є спрощення засобів виразності, що стає прямим віддзеркаленням усвідомлення героєм своєї самотності та незворотності втрати коханої дружини. Мелодія стає гранично простою. (Приклад 11).



Приклад № 10 М. Вербицький «Вдовець».

Заключний етап розвитку припадає на другий період розділу (С), у тональності d-moll. У другому реченні мелодія стрімко піднімається у високий регістр, досягаючи ноти h^2. Цей підйом веде до загальної кульмінації всього твору (7такт) на словах «...люде веселяться, я ни з ким не маю». Використання фермати в цей момент підкреслює фінальний етап емоційного напруження (Приклад 12).



Приклад № 11 М. Вербицький «Вдовець».

Фінал твору (Tempo I, розділ A1) повністю повторює музичний матеріал першої частини. Незважаючи на те, що за змістовним навантаженням початок і кінець вірша є зовсім різними, М. Вербицький залишає музику незмінною.

Схема «Вдовець».

A (*Allegretto)*	B (*Andante grazioso)*	C *(Allegretto)*	B1 *(Andante grazioso)*	A1 *Tempo 1.*
8+8	4+7	8+8	4+7	8+8
a a1 b a2	B	c d	b1	a3 a4
G-dur (e-moll, a-moll)	D-dur (h-moll, b-moll, G-dur)	D-dur (F-dur, d-moll)	D-dur (b-moll, G-dur)	G-dur (e-moll)

Висновки. Комплексний аналіз композицій зі збірки «Світські пісні для чоловічих квартетів» продемонстрував, що поетичні тексти І. Гушалевича знайшли талановите відображення в музично виражальних засобах «До зорі» та «Мир Русинам». Водночас слід відзначити певну невідповідність мелодії та гармонії у творі «Вдовець». Щодо співвідношення ритму вірша та метро-ритмічної організації музики, композитор дотримується пульсації вірша, ставить акценти на склади у вигляді довших тривалостей, або ритмічних малюнків, таких як пунктуючий ритм, четверть з крапкою - вісімка. Аналіз виражальних засобів підкреслюються риси бідермаєру та романтизму: мелодія переважно хвилеподібна, діатонічна, подекуди з вкрапленням на кульмінаційних моментах альтерованих звуків; гармонічна мова композитора у рамках романтичних традицій: переважають T-D функційні поєднання, пульсація доволі помірна(одна функція на 1-2 такти, дві функції на 1-2 такти) ;септакорди та обернення малого мажорного та двічі зменшеного передають тугу, зневіру. У всіх композиціях переважає гомофонно-гармонічний виклад (I, II тенори та I, II баси), який збагачується неакордовими звуками: подвійні, потрійні прохідні, затримання. Щодо архітектоніки, переважають прості пісенні форми: куплетна, куплетно-варіаційна, двочастинна.

Перспективи подальшого дослідження лежать у розширенні аналізу камерно-вокальної спадщини Михайла Вербицького, зокрема вивченні менш відомих творів поза межами збірок «Світських пісень для чоловічих квартетів». Подальші розвідки можуть включати стилістичне зіставлення його музичної мови з творчістю інших галицьких композиторів XIX століття, а також дослідження впливу фольклорної традиції та поетичного тексту на його композиційні рішення

Список використаної літератури

1. Горак Я. Про музичну форму світських акапельних хорів Михайло Вербицький. *Наук. зап. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. № 12. С. 168–178.

2. Гунька П. Микола Лисенко – мистецькі пісні. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія*; гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 77–120.

3. Загайкевич М. *Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості*. Львів : Місіонер, 1998. 144 с.

4. Зелінський О. До історії Державного Гімну України : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. III-IV рівнів акредитації. Львів, 2022.

5. Кашаюк В. Вербицький і Лисенко: романтична візія українства у концептуальній символьності «Заповітів». *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія*; гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 286–299.

6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX -XX ст.: Монографія.-Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.

7. Максимюк Г. Лідертафель – «пісня за столом». *Галицький кореспондент*. URL: https://

share.google/rYUjz8OX592TVZBef

8. Назар-Шевчук Л. Михайло Вербицький. Вибрані твори : мультимедійний проєкт до 200-річчя від дня народження; Упоряд. Й.Й. Созанського, О.М. Івасюк; передм. Л.Й. Назар-Шевчук; ЛННБ України ім. В. Стефаника. Чернівці : Букрек, 2015. – 336 с.

9. Письменна О. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (Із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України): *Нотографічний покажчик*. Львів, 2004. 105 с.

10. Письменна О. Національний романтик Микола Лисенко: гармонічний аспект музичної мови. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2024. С. 344–360.

11. Письменна О., Гриньо М. Поетика кохання у звуках: теоретичний і виконавський аспекти вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри. *Українська музика : наук. часопис*. Львів, 2025. № 2 (53). С. 61–73.

12. Ясіновський Ю. Вступна стаття. *Вербицький М. Лідертафель: пісні для чоловічих квартетів (Млини, 1863–1869 рр.)*вступ. ст. та упоряд. В. Пилипович. Перемишль : Перемиське братство, 2008. С. 6–16.

References

1. Horak Ya. «On the musical form of secular a cappella choirs by Mykhailo Verbytskyi». *Scientific Notes. Series: Art History*. 2005. No. 12. P. 168–178.

2. Hunka P. «Mykola Lysenko – Art Songs». *Mykola Lysenko and National Schools of European Romanticism: a monograph*; Editor-in-chief I. Pylatiuk. Lviv : HALYCH-PRES, 2024. P. 77–120.

3. Zahaikevych M. Mykhailo Verbytskyi. Pages of Life and Work. Lviv : Misioner, 1998. 144 p.

4. Zelinskyi O. On the History of the National Anthem of Ukraine: a textbook for higher educational institutions of culture and arts of III-IV accreditation levels. Lviv.

5. Kashaiuk V. «Verbytskyi and Lysenko: a Romantic Vision of Ukrainian Identity in the Conceptual Symbolism of 'Zapovits' (Testaments)». *Mykola Lysenko and National Schools of European Romanticism: a monograph*; Editor-in-chief I. Pylatiuk. Lviv : HALYCH-PRES, 2024. P. 286–299.

6. Kyianovska L. Stylistic Evolution of Galician Musical Culture of the 19 th–20 th Centuries: Monograph. Ternopil : Aston, 2000. 339 p.

7. Maksymiuk H. «Liedertafel – 'song at the table'». *Galician Correspondent*.

8. Nazar-Shevchuk L. Mykhailo Verbytskyi. Selected Works: a multimedia project for the 200th anniversary of his birth ; Compiled by Y. Y. Sozanskyi, O. M. Ivasiuk; Foreword by L. Y. Nazar-Shevchuk; V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine. – Chernivtsi : Bukrek, 2015. 336 p. : ill.

9. Pysmenna O. Manuscripts and First Editions of Musical Works by Mykhailo Verbytskyi (From the funds of the V. Stefanyk LNNB of Ukraine): *Notographic index*. Lviv, 2004. 105 p.

10. Pysmenna O. «National Romantic Mykola Lysenko: Harmonic Aspect of Musical Language». *Mykola Lysenko and National Schools of European Romanticism*. Lviv : M. V. Lysenko LNMA, 2024. P. 344–360.

11. Pysmenna O., Hrynio M. «Poetics of Love in Sounds: Theoretical and Performative Aspects of Petro Haidamaka's Vocal Cycle 'No One Has Ever Loved Like This' to the Verses of Volodymyr Sosiura». *Ukrainian Music: Scientific Journal*. Lviv, 2025. No. 2 (53). P. 61–73.

12. Yasinovskyi Yu. «Introductory Article». *Verbytskyi M. Liedertafel: Songs for Male Quartets (Mlyny, 1863–1869)* ; Intro and compilation by V. Pylypovych. Przemysl: Przemysl Brotherhood, 2008. P. 6–16.

UDC 78(477) «18» (092)

THE MUSICAL LANGUAGE OF MYKHAILO VERBYTSKYI IN THE CHAMBER-VOCAL CYCLE «SECULAR SONGS FOR MALE QUARTETS»

Oksana PYSMENNA– Candidate of Art History, Professor,
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Lviv
Tetyana DYAKUN – Student of the Department of Music Theory,
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Lviv

Purpose of the research. The aim of this study is to identify the stylistic features of Mykhailo Verbytskyi's musical language within the genre of chamber-vocal music. The research focuses on the composer's cycle «Secular Songs for Male Quartets», which includes 24 compositions, primarily set to the poetry of Ivan Hushalevych.

Methodological basis. The methodology includes a combination of genre-stylistic analysis, structural-functional approach, and comprehensive musicological examination of the musical material, focusing on melodic development, harmonic language, and form-building techniques. *Scientific novelty.* The novelty of this research lies in the detailed structural and expressive analysis of Verbytskyi's vocal music, particularly his secular works for male quartets, which have been insufficiently studied in Ukrainian musicology. The research provides insight into the interaction between poetic text and musical content, as well as identifies stylistic tendencies characteristic of the composer's creative period. *Main findings.* The analysis of the songs «Do Zori», «Myr Rusynam», and «Vdovets» shows Verbytskyi's mastery of lyrical expression, form construction, and tonal variation. His use of diatonic and chromatic melodic lines, expressive harmonies (including double diminished chords and altered dominants), and strict poetic rhythm alignment demonstrates his sensitivity to emotional depth and poetic imagery. The form is dominated by binary, strophic, and concentric (ABCBA) structures, emphasizing emotional arcs and dramatic contrast. The composer's use of voice

leading and texture in SATB male quartet format enhances the interpretative clarity and vocal balance. *Conclusions.* Verbytskyi's «Secular Songs for Male Quartets» represent a significant contribution to the Ukrainian vocal repertoire of the 19 th century. His musical language reflects the aesthetics of Biedermeier and early Romanticism, combining accessible melodic lines with emotionally rich harmonic structures. These works not only reveal the composer's artistic identity but also embody the cultural and patriotic spirit of the Ukrainian people.

Prospects for further research lie in expanding the analysis to other vocal and choral works by Verbytskyi, comparative studies with his contemporaries, and further exploration of poetic-musical synthesis in Ukrainian Romantic repertoire.

Key words: Mykhailo Verbytskyi, chamber-vocal music, male quartet, Romanticism, musical language, harmony, form, Ukrainian poetry.

Стаття отримана 3.03.2026
Стаття прийнята 15.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 782.91:78.071.1:792.027.4(477)Кос-Анатольський

БАЛЕТ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» : СТРУКТУРА МУЗИЧНОЇ ПАРТИТУРИ А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ РЕДАКЦІЯХ М. ТРЕГУБОВА (1956 р.) ТА Г. КОВТУНА (2023 р.)

Даніїл СІРІК – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри музичного мистецтва,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м.Київ
https://orcid.org/0009-0005-8131-3416
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1118
dmz2124.dsirik@dakkkim.edu.ua

Цитування:

Сірік Д. Балет «Сойчине крило» : структура музичної партитури А. Кос-Анатольського в балетмейстерських редакціях М. Трегубова (1956 р.) та Г. Ковтуна. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 70–74. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1118

Розглянуто особливості побудови музичної партитури балету А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» відповідно до хореографічних редакцій М. Трегубова (1956 р.) та Г. Ковтуна (2023 р.). Виявлено, що львівська прем'єра твору А. Кос-Анатольського отримала чимало зауважень щодо його дивертисментної побудови. Уточнено, яким чином інтонації фольклорного мелосу вплинули на формування оркестрового звучання. Проаналізовано концептуальні недоліки, що знизили якість драматургічної основи балету. З'ясовано особливості київської редакції балету. Встановлено, що основу його партитури становили ті частини твору А. Кос-Анатольського, які позитивно працювали на динаміку сценічної дії та розкриття психологічної драми героїв.

Ключові слова: А. Кос-Анатольський, балет «Сойчине крило», музична партитура, сценічні редакції, М. Трегубов, Г. Ковтун.

Постановка проблеми. Літературна діяльність Івана Франка – це творчість мислителя-гуманіста світового масштабу. Вона викликає до себе безкінечний живий інтерес, адже стосується різних контекстів людського життя: політичного, соціального, інтелектуального, культурного, мистецького. Мислитель із широким світоглядом (драматург, поет, філолог, літературний критик, перекладач, філософ, історик) – І. Франко втілив у своїй письменницькій спадщині саме наукове розуміння людини і суспільства в його історичному розвитку. І можливо саме ця складна філософська заглибленість стала причиною того, що на вітчизняній балетній сцені нараховується лише один повноактний музичний твір, написаний за мотивами роздумів Каменяра. Йдеться про балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», створений за однойменною новелою І. Франка (1905)[1]. Ідея виникнення повномасштабного балетного полотна стала невипадковою: підготовку партитури приурочили до ювілею письменника: 100-річчю від дня народження. Перше її «прочитання» здійснив у Львові в 1956 р. відомий український балетмейстер Микола Трегубов[2]. Вдруге до музики А. Кос-Анатольського звернувся наш сучасник – балетмейстер Георгій Ковтун у 2023 році в Києві.

Актуальність публікації полягає в тому, що в ній вперше розглянуто творчий підхід українських балетмейстерів (радянського періоду й сьогодення) до втілення сценічною «мовою» музики А. Кос-Анатольського.

Метою статті стало вивчення особливостей побудови музичної партитури балету А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» відповідно до хореографічних редакцій М. Трегубова (1956 р.) та Г. Ковтуна (2023 р.).

Аналіз останніх досліджень. Твір А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» неодноразово ставав предметом обговорення вітчизняних музикознавців та театрознавців. У радянський час до аналізу партитури цього балету зверталися І. Боровський, Й. Волинський, М. Загайкевич, А. Терещенко [2-3, 5, 13]. Ними критично оцінено рівень утілення філософського змісту оповідання та психологічної драми героїв І. Франка, розкрито ознаки композиторського письма. У пострадянський час особливості музичної партитури за твором І. Франка частково висвітлювали у своїх публікаціях О. Гнатишин, О. Козаренко, А. Король А. [4, 6-7] та ін. У даній статті цілісний порівняльний аналіз двох версій балету в хореографічних редакціях М. Трегубова та Г. Ковтуна здійснено вперше.

Виклад основного матеріалу. Український композитор Анатолій Йосипович Кос (більше відомий під псевдонімом Кос-Анатольський) народився у м. Коломия 1 грудня 1909 р. в інтелігентній родині (мати – піаністка, батько – лікар, мав абсолютний музичний слух, цікавився музикою, підтримував листування з Соломією Крушельницькою). Першу освіту А. Кос-Анатольський здобув у царині юриспруденції (1931 р. закінчив Львівський університет, вільно володів польською, англійською, французькою, німецькою, грецькою мовами, знав латину). Ще під час навчання почав записувати народні пісні та створювати музику для місцевого музично-драматичного театру; згодом взяв участь у популярній на Львівщині «Джаз-капелі

© Сірік Д., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Яблонського»; упродовж 1934–1937 рр. працював педагогом у Стрийській філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (від 2007 р. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка).

Після Другої світової війни А. Кос-Анатольський став членом, а з 1951 р. Головою правління Львівського обласного відділення Спілки радянських композиторів України, від 1952 р. – викладач Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка.

Не зважаючи на значний творчій досвід, базової композиторської освіти, як можна побачити з біографії А. Кос-Анатольського, він не мав. У прижиттєвих рецензіях та публікаціях на його творчість поряд із заслуженими похвалами (визнаний сучасниками одним із найяскравіших і послідовних композиторів-мелодистів насамперед у жанрі камерно-вокальної лірики) зустрічаємо чималий шквал критики, спрямованої на певні прорахунки у музичній драматургії монументальних творів, серед них: використання загальноприйнятих (шаблонних) образних елементів, приділення надмірної уваги характеристиці сценічної дії й водночас недостатнє розкриття внутрішнього світу героїв тощо [5; 192].

«Сойчине крило» стало для А. Кос-Анатольського його другим твором для балетного театру після «Хустки Довбуша», що, у свою чергу, позитивно вплинуло на якість музичного матеріалу. Варто зауважити, що драматургічний зміст новели, взятої за основу, був значно видозмінений, адже автор лібрето – музичний режисер О. Геринович певним чином переробив літературне першоджерело. Зокрема, герої хореографічної постановки відрізнялися характерами від персонажів оповідання І. Франка: легковажна Мануся[3] виглядала серйознішою, глибше переживала драматичні події свого життя; поет-філософ Массіно[4] був перетворений із безпристрасного інтелігента на палкого юнака [2; 4]. Маленький епізод новели, пов'язаний із втечею Манусі, був розвинутий у цілу картину «В таборі хунхузів». Крім того, О. Геринович зробив численні скорочення сюжетних колізій, викликаних специфікою балетної драматургії.

За спостереженням А. Терещенко, перша дія балету була сповнена поетичністю та ліризмом, мала багато інтонацій фольклорного мелосу. У наступних діях розгорталися картини безрадісних пригод Манусі, її життя серед злодіїв та вбивць (епізод у варшавському кабаре, мандри Сибіром, життя в Порт-Артурі). Згадувана критик із жалем зазначала, що авторам балету не вдалося розкрити глибокий філософський задум оповідання, адже домінуючу позицію в лібрето посідала сюжетна канва. Через те, окремі картини були схожі на концертно-дивертисментні номери («Танець Герлс», танго, циганський, самурайський танці тощо) і майже зовсім не розкривали психологічної драми героїв. А. Терещенко писала: «На зміну сценам, сповненим глибокої народної поетики приходять різноманітні оперетково ефектні танці апашів, матросів, кореянок, китаянок, що змінюють один одного, немов у калейдоскопі» [13; 58]. Її попередник Й. Волинський у монографії 1965 р. також зазначав: «Дві дії з чотирьох показують притон з усіма його "принадами", життя бандитів, хунхузів, чари "чайного будиночка" в Порт-Артурі… Після всього, що глядач дізнається про Манусю, незрозумілим стає її повернення, неясно, що спонукало її писати листа до Массіно… Ні в лібрето, ні в музиці на це немає відповіді… Та найбільша вада партитури – строкатість музичної мови» [3; 13]. Очевидець прем'єри – музикознавець І. Боровський зауважував: «Показуючи кубло розпусти, композитор прагнув знайти відповідне музичне рішення, але пішов шляхом копіювання "дешевої" музики кабаре» [2; 4].

Водночас музикознавці відзначали, що окрім певних музично-драматургічних недоліків, партитура нараховувала чимало яскравих танцювальних епізодів. Найцікавішою вважали першу дію «В Карпатах», яка засвідчувала майстерність і зрілість композитора у царині балетної музики. Центральне місце в ній посідав дует Манусі та Массіно. Головних героїв супроводжувала ніжна лірична мелодія, що стала лейтмотивом кохання твору. Також схвальні відгуки отримала лейттема сойки (мала специфічні звороти закарпатських народних пісень) та гуцульський і польський танці на карнавалі в останній дії («Свято на площі старовинного Львова»). Оркестровка, за спостереженням І. Боровського не відзначалася особливою складністю й була зроблена А. Кос-Анатольським із знанням справи, проте критик відзначав несуттєве перевантаження мідної групи в ліричних епізодах балету в першій і останній діях [2; 4]. Реалізуючи замисел композитора, балетмейстер М. Трегубов зустрівся з чималими труднощами, адже він мав засобами хореографії (виразний танець, частково забарвлений пантомімою) не лише представити складні колізії сюжету, а й передати гуманізм твору І. Франка. І якщо у партіях головних героїв – Манусі та Массіно – хореографу вдалося віднайти відповідний образам танцювальний матеріал, то другорядні персонажі балету були майже позбавлені хореографічної «мови» й відігравали ролі за рахунок пантоміми (найменш вдалою з них стала мелодраматична, «ходульна» постать лісничого – батька Манусі; найкращою – фігура ватажка злодіїв Генріха, у сценічній лексиці якого використано переконливі жести, виразну міміку, елементи гротеску). Отже, «прочитання» музичного твору А. Кос-Анатольського у Львові в 1956 р. викликало суперечливі думки у музикознавців та інших представників українського театрального середовища.

Можливо, саме через це балет «Сойчине крило» тривалий час залишався незатребуваним. Ситуацію вирішили змінити наші сучасники – творча група у складі П. Качанова (директор Київської опери, автор ідеї), Г. Ковтуна (балетмейстер, автор лібрето), В. Василенка (диригент, автор нової музичної редакції), А. Злобіна (сценограф), Д. Куряти (художник костюмів). Вони подарували партитурі А. Кос-Анатольського друге життя та актуалізували її затребуваність у репертуарі сучасного українського балетного театру.

Прем'єра балету «Сойчине крило» відбулося на сцені Київської опери наприкінці грудня 2023 р. і присвячена 40-річчю пам'яті композитора. Отримати й ознайомитися з нотним матеріалом (партитура, клавір та оркестрові голоси) у повному обсязі допомогли архіваріус Національної опери України Л. Тарасенко, співробітники архіву-бібліотеки Національної музичної академії України та генеральний директор і художній керівник Львівської опери В. Вовкун. Постановка вийшла по-справжньому масштабною: у її підготовці взяли участь 104 працівники театру; було витрачено понад два мільйони гривень [9; 11]. У контексті воєнних подій, що розгорнулися в Україні останнім часом, лібрето балету набуло особливого змістовного резонансу.

Слушно про це написала О. Чеботар: «Балет розгортається навколо пари Массіно та Манюсі. Остання все більше та більше губить себе серед величезних просторів тодішньої Російської імперії та низки коханців, кожен з яких був то злодієм, то поліціянтом-маніяком, то карикатурним російським купцем. Пройшовши цей шлях, дівчина згадує про своє справжнє кохання та повертається до Массіно» [14].

Із метою створення драматичної динаміки, постановники внесли істотні зміни в оригінальний авторський текст. Через скорочення дій (дві замість чотирьох) із вистави зникли певні персонажі та музичні епізоди. Для збільшення емоційної напруги до партитури введено дві акапельні пісні (вокал – Уляна Малиняк, на жаль виконувався під фонограму). Таке рішення диригент-постановник В. Василенко пояснював необхідністю влучно змалювати різні («калейдоскопічні») настрої героїні: спочатку закоханої, згодом ошуканої, розчарованої та розгубленої [10]. Можливо намагання авторів дійсно були спрямовані на підсилення глибини переживань головної героїні балету, проте у мистецтвознавчому середовищі це викликало певні дискусії. «Якщо одну з них [пісень] – "Ой ти, дівчино, з горіха зерня" – можна було пояснити тим, що вона безпосередньо пов'язана з автором балету (її написав Кос-Анатольський на поезію Франка), – зазначала О. Чеботар, – то інша – "Ой не світи, місяченьку" в обробці М. Лисенка – дещо вибивається з загальної картини. Втім, як перша, так і друга пісні створювали враження не стільки посиленого драматизму, скільки безвиході авторів» [14].

Цікавим стало жанрово-драматургічне рішення балету: постановники представили його як «різдвяну класику», орієнтовану на аудиторію будь-якого віку. У першій картині вистави представлено танцювальну феєрію святкування Різдва в Україні; сцена радісного настрою святкового натовпу розгорталася і наприкінці балету, коли головна героїня повернулася до дому. Такий підхід до драматургії став не випадковим. По-перше, сцена колядування («Коломийка») визначала конкретну пору року, місце та обставини подій, що розгорталися. По-друге, створювала контраст «стражданням головного героя та його образу відлюдька, на який чітко вказував Франко» [14]. Елементи народно-сценічної хореографії, підібрані Г. Ковтуном цілком відповідали музичній стилістиці. Крім того, Г. Ковтун ввів у нову балетну редакцію Сойку, як окремий персонаж – оберіг любові героїв та благословення на продовження роду (у фіналі під ногами Сойки сидить дівчинка-дитина).

Варто наголосити, що балетмейстеру-постановнику Г. Ковтуну сцена Київської опери була вже добре знайома, адже саме на ній він працював упродовж 1984–1994 рр. і поставив майже 30 вистав. Головним завданням для себе в «Сойчиному крилі» хореограф ставив – «не порушити нитку оповіді великого майстра пера Івана Франка» [8]. Він так коментував власне завдання: «Щоб вмістити головну для себе ідею – "Людина відірвана від своєї землі, не завжди приживається в тому чи іншому середовищі", мені довелося використовувати різні балетні прийоми, що допомагають створити образи головних героїв, тогочасну епоху, масові сцени кордебалету…» [8]. Проблеми з фаховим складом артистів (через військові обставини балетна трупа Київської опери втратила частину танцівників) спонукали балетмейстера звернутися за допомогою до учнів і студентів Київського державного хореографічного коледжу, які взяли участь у масових сценах. Проте створити балет, розрахований на аудиторію будь-якого віку (тим більше на підлітків, які вивчають цей твір у школі) не вдалося через відверто провокаційні сцени в моменти «спонукання Манусі до розпусти». О. Чеботар із жалем писала: «Голосні заяви про відродження українського музичного спадку, нову балетну класику та різдвяну традицію розвіюються до кінця першої дії» [14]. Серед інших прорахунків вистави – незрозуміла сцена двобою Юнака з японським військовим. На думку М.

Стріхи, вона являє собою відвертий дивертисмент, не пов'язаний з основною драматургічною дією. «Адже незрозуміло, хто такий Юнак, звідки він узявся, чому прямує на свято до японського імператора (начебто туди пускають усіх охочих!) і за що б'ється там із Самураєм» [12]. Поряд із тим, театрознавці збігалися у загальній думці, що музика А. Кос-Анатольського і вистава загалом передала головну франківську ідею – цінувати справжнє кохання і не витрачати життя на сумнівні й швидкоплинні чуттєві спокуси [1].

Висновки. Таким чином, найвідомішими постановками балету А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» стали однойменні вистави у Львові (1956 р.) та Києві (2023 р.). Якщо під час львівської прем'єри партитура балету була відтворена у повному обсязі (4 дії), то її київська редакція мала не лише значні музичні купюри (2 дії), до неї введено дві акапельні пісні (одна з них належала обробці М. Лисенка). Після першого показу балету у Львові твір А. Кос-Анатольського отримав чимало зауважень щодо його концертно-дивертисментної побудови, яка зменшувала філософську глибину змісту, закладеного І. Франком. Постановники київської версії балету скоротили «розмаїття» музично-дивертисментного матеріалу, залишивши у новій концепції партитури найколоритніші частини твору А. Кос-Анатольського, які позитивно працювали на динаміку сценічної дії та розкриття психологічної драми героїв.

Примітки

[1] За драматургічним змістом балет підпадає під категорію «підлітковий та юнацький репертуар», адже вивчення однойменного твору І. Франка належить до обов'язкової шкільної програми з української літератури в 10 класі.

[2] Микола Трегубов (1912–1997 рр.) – працював на сцені Львівського державного театру опери та балету у 1940–1958 рр.; упродовж 1945–1949 рр. ув'язнений у Волзькому виправно-трудовому таборі МВС СРСР за співпрацю з німецькою міською адміністрацією за часів окупації Львова.

[3] Мануся – за змістом твору, донька лісника, яка внаслідок юнацької помилки переживає чимало страшних моральних і фізичних страждань.

[4] Хома Массіно – за змістом твору, працівник бюро, «відлюдько-інтелектуал».

Список використаної літератури

1. Асадчева Т. «Сойчине крило» повертається : у столиці відбулися перші покази забутого балету. *Вечірній Київ*. 2023. 28 груд. URL : https://vechirniy.kyiv.ua/author/tetyana-asadcheva/archive/2023/12/28/

2. Боровський І. «Сойчине крило» : новий балет в театрі опери та балету. *Вільна Україна*. 1957. 6 лют. С. 4.

3. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський : нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 74 с.

4. Гнатишин О. Анатоль Кос-Анатольський : життя і творчість в документах і матеріалах. Львів, 2009. 352 с.

5. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 258 с.

6. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Питання стилю і форми в музиці : зб. ст*. Львів : Каменяр, 2001. С. 123–131.

7. Король А. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.

8. Олійник А. Лібрето «Сойчиного крила» оновлено під нову, сучасну епоху, – хореограф-постановник балету Георгій Ковтун. *Київвлада.* 2023. 15 груд. URL : https://kyivvlada.com.ua/texts/libreto-sojchinogo-krila-onovleno-pid-novu-suchasnu-epohuhoreograf-postanovnik-baletu-georgij-kovtun/

9. Олійник А. Майбутня прем'єра «Сойчиного крила» стискатиме серце глядача, – директор – художній керівник Київської опери Петро Качанов. *Київвлада*. 2023. 22 листоп. URL : https://kyivvlada.com.ua/texts/majbutnya-premera-sojchinogo-krila-stiskatime-sertse-glyadacha-direktor-hudozhnij-kerivnik-kiivskoi-operi-petro-kachanov/

10. Поліщук Т. Василь Василенко : «Ми повинні відроджувати й репрезентувати своє мистецтво у світі». *Music-review Ukraine*. 2023. 28 груд. URL : https://kyivoperatheatre.com.ua/vasyl-vasylenko-my-povynni-vidrodzhuvaty-j-reprezentuvaty-svoye-mystecztvo-u-sviti/

11. Прем'єра балету «Сойчине крило» у Київській опері впевнено збирає аншлаги. *Interfax-Україна.* 2023. 26 груд. URL : https:// kyivoperatheatre.com.ua/premyera-baletu-sojchyne-krylo-u-kyyivskij-operi-vpevneno-zbyraye-anshlagy/

12. Стріха М. З аншлагом : у Києві представили балет по франковому «Сойчиному крилу» з музикою Анатолія Кос-Анатольського. *Україна молода.* 2024. 10 січня. URL : https://www.umoloda.kiev.ua/number/3888/164/180728/

13. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ : Муз. Україна, 1986. 80 с.

14. Чеботар О. Насилля, віктімблеймінг та росіяни. Балет «Сойчине крило» в Київській опері. *TC*. 2024. 2 берез. URL : https://theclaquers.com/posts/12736

References

1. Asadcheva T. «The Jay's wing» returns : the first performances of a forgotten ballet took place in the capital. *Evening Kyiv*. 2023. December 28. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/author/tetyana-asadcheva/archive/2023/12/28/ [in Ukrainian].
2. Borovsky I. «The Jay's wing»: A New Ballet in the Opera and Ballet Theater. *Free Ukraine*. 1957. February 6, 4 [in Ukrainian].
3. Volynsky J. Anatoliy Iosypovych Kos-Anatolsky: An Essay on Life and Creativity. Kyiv : Mystetstvo, 1965. 74 p. [in Ukrainian].
4. Hnatyshyn O. Anatol Kos-Anatolsky: Life and Creativity in Documents and Materials. Lviv, Ukraine, 2009. 352 p. [in Ukrainian].
5. Zagaykevich M. Dramaturgy of Ballet. Kyiv : Naukova Dumka, 1978. 258 p. [in Ukrainian].
6. Kozarenko O. The work of A. Kos-Anatolsky in the context of the formation of a national musical style. *Questions of style and form in music: a collection of articles*. Lviv : Kamenyar, 2001. P. 123–131 [in Ukrainian].
7. Korol A. The image of Mani in the ballet «The Jay's wing» by composer A. Kos-Anatolsky, staged by M. Tregubov. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*. 2017. *Series: Art History*. Issue 24. P. 265–269 [in Ukrainian].
8. Oliynyk A. The libretto of «The Jay's wing» has been updated for a new, modern era, – choreographer-director of the ballet Georgy Kovtun. *Kyivvlada.* 2023. December 15. URL: https://kyivvlada.com.ua/texts/libreto-sojchinogo-krila-onovleno-pid-novu-suchasnu-epohuhoreograf-postanovnik-baletu-georgij-kovtun/ [in Ukrainian].
9. Oliynyk A. The upcoming premiere of «The Jay's wing» will touch the viewer's heart, – director-artistic director of the Kyiv Opera Petro Kachanov. *Kyivvlada.* 2023. November 22. URL : https://kyivvlada.com.ua/texts/majbutnya-premera-sojchinogo-krila-stiskatime-sertse-glyadacha-direktor-hudozhnij-kerivnik-kiivskoi-operi-petro-kachanov/ [in Ukrainian].
10. Polishchuk T. Vasyl Vasylenko : «We must revive and represent our art in the world». *Music-review Ukraine*. 2023. December 28. URL : https:// kyivoperatheatre.com.ua/vasyl-vasylenko-my-povynni-vidrodzhuvaty-j-reprezentuvaty-svoye-mystecztvo-u-sviti/ [in Ukrainian].
11. The premiere of the ballet «The Jay's wing» at the Kyiv Opera House confidently attracts a full house. *Interfax-Ukraine.* 2023. December 26. URL : https://kyivoperatheatre.com.ua/premyera-baletu-sojchyne-krylo-u-kyyivskij-operi-vpevneno-zbyraye-anshlagy/ [in Ukrainian].
12. Strikha M. With a sold-out audience : in Kyiv they presented the ballet based on Frank's «The Jay's wing» with music by Anatoly Kos-Anatolsky. *Ukraine is young.* 2024. January 10. URL : https://www. umoloda.kiev.ua/number/3888/164/180728/ [in Ukrainian].
13. Tereshchenko A. Anatoly Kos-Anatolsky. Kyiv, Ukraine: Musical Ukraine, 1986. 80 p. [in Ukrainian].
14. Chebotar O. Violence, victim-blaming and Russians. Ballet «The Jay's wing» in the Kyiv Opera. *TS.* 2024. March 2. URL : https:// theclaquers.com/posts/12736 [in Ukrainian].

UDC 782.91:78.071.1:792.027.4(477)Kos-Anatolsky

BALLET «THE JAY'S WING»: STRUCTURE OF THE MUSICAL SCORE BY A. KOS-ANATOLSKIY IN THE BALLETMASTER EDITIONS BY M. TREGUBOV (1956) AND G. KOVTUN (2023)

Daniil SIRIK – Postgraduate Student of the Department of Musical Art, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article was to study the features of the construction of the musical score of A. Kos-Anatolsky's ballet «The Jay's Wing» according to the choreographic editions of M. Tregubov (1956) and G. Kovtun (2023).

The methodology of the study is based on general scientific research methods. Among them are the methods of systemic, art history, cultural and historical analysis.

Results. The publication revealed that the Lviv premiere of A. Kos-Anatolsky's work received many comments regarding its divertissement construction. It was clarified how the intonations of folk melos influenced the formation of the orchestral sound. Conceptual shortcomings that reduced the quality of the dramaturgical basis of the ballet were analyzed. The features of the Kyiv edition of the ballet were clarified. It was established that the basis of its score was those parts of A. Kos-Anatolsky's work that positively worked on the dynamics of the stage action and the disclosure of the psychological drama of the characters.

The scientific novelty of the publication lies in the fact that it examines for the first time the creative approach of Ukrainian ballet masters (of the Soviet period and the present) to the embodiment of A. Kos-Anatolsky's music in the stage language.

Practical significance. The publication may be useful among scientists, teachers of theoretical musical and choreographic disciplines, and students of specialized universities.

Key words: A. Kos-Anatolsky, ballet «The Jay's Wing», musical score, stage editions, M. Tregubov, G. Kovtun.

Стаття отримана 1.12.2025
Стаття прийнята 9.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 929:7.071.2:784.1 [В.Климків]:323.15(=161.2)(71)

ВОЛОДИМИР КЛИМКІВ ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В МИСТЕЦТВІ (НА ВІДЗНАЧЕННЯ 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Ганна КАРАСЬ – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/0000-0003-1440-7461
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1119
hanna.karas@cnu.edu.ua

Цитування:

Карась Г. Володимир Климків як приклад творчої самореалізації особистості в мистецтві (на відзначення 100-річчя з дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 75–81 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1119

Розглянуто творчу діяльність хорового диригента, педагога, музично-громадського діяча Володимира Климківа (1926–2000 рр.) із Канади, спрямовану на пізнання української хорової культури і популяризацію її у світі. Вона фрагментарно висвітлена в періодиці та сучасних дослідженнях науковців України та Канади. *Мета дослідження* – представлення В. Климківа як приклад творчої самореалізації особистості в мистецтві. На основі застосування комплексу методів універсального, загальнонаукового та специфічного характеру встановлено, що успішна стратегія самореалізації цієї творчої особистості відбулася під впливом українського культурно-освітнього середовища Канади, навчання та спілкування з провідними хоровими диригентами О. Кошицем, П. Маценком, А. Авдієвським, п'ятдесятирічної практичної діяльності з хором ім. О. Кошиця, концертно-гастрольних поїздок світом, реалізації багаточисельних звукозаписів; забезпечувалася самовихованням та високою самоорганізацією митця.

Ключові слова: хоровий диригент Володимир Климків, творча самореалізація особистості, хор ім. О. Кошиця, Канада, Україна, діаспора.

Постановка проблеми. Розмислюючи над розвитком духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті, О. Олексюк наголошує: «Звернення освіти до людини, її особистісної сфери, індивідуальності, самореалізації у творчій діяльності, зосередження уваги на розвитку та саморозвитку є чинником наукової рефлексії нових тенденцій. Епіцентром нової методології стають не знання й навіть не умови оволодіння ними, а людина в її цілісності як суб'єкт власного життя, культури та історії» [12; 5]. Питання самореалізації є актуальним в житті молодої людини незалежно від часу і місця, де вона живе. Ю. Доброносова трактує самореалізацію як «…процес найповнішого розкриття особистістю своїх здібностей і творчих можливостей, індивідуального саморозвитку і самоздійснення, оприявнення внутрішнього потенціалу свого Я» [5]. Якщо розглядати творчу самореалізацію як фундаментальну потребу людини, то слід базуватися на таких важливих складових: самоактуалізація як процес саморозвитку, спрямований на оприявлення внутрішнього потенціалу; творча уява – створення нових предметів та явищ, що має умисний характер і веде до відкриття чогось нового; самоорганізація – здатність налаштувати свою діяльність так, щоб максимально використати творчі ресурси без надмірних вольових зусиль. Фахівці вважають, що успішна стратегія самореалізації передбачає п'ять основних етапів: 1) самопізнання та самооцінка – усвідомлення власних можливостей і сильних сторін; 2) самовизначення – вибір напряму діяльності та життєвих цілей; 3) саморегуляція – вміння керувати своїм станом та емоціями; 4) самоосвіта – постійне здобуття нових знань для професійного чи особистого зростання; 5) самовиховання – робота над вольовими якостями та характером. В. Козарно наголошує, що головними рисами для самореалізації є «…мотивація, візуалізація та бажання чогось досягти. Також не менш головними функціями мають бути праця над собою та саморозвиток. Головне, що потрібно для самореалізації, це віра в себе та свої можливості» [9].

Прикладом творчої самореалізації особистості в мистецтві є хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч Климків Володимир-Петро Григорович (03.10. 1926, с. Саранчуки, нині Бережанського р-ну, Тернопільської обл. – 04. 12. 2000, м. Вінніпег, Канада), життєтворчість котрого спрямовувалася на пізнання української хорової культури і популяризація її у світі.

Аналіз інформаційної бази дослідження. Про В. Климківа інформативно писали українські науковці О. Бенч [1], М. Бурбан [2; 402–403], Л. Курбанова [11; 261–262], канадські дослідники М. Дитиняк [4], А. Житкевич [6]. Критик Р. Савицький-мол. рецензував його звукозаписи [24]. Більше відомостей про митця подано у нашій монографії [7], однак аналітичного дослідження його життєтворчості не виявлено. Джерельною базою для узагальнення слугували архівні матеріали з фондів інституцій Канади, інтернет-

© Карась Г., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

сайтів, публікації дослідників в Україні та діаспорі. До найновіших архівів, заснованих у Вінніпезі в 2003 році при відділі архіву та спеціальних колекцій Університету Манітоби, належить Архів досвіду канадських українців (The Archives of the Ukrainian Canadian Experience (Dafoe Library, Special Collections, University of Manitoba, Winnipeg, MB Canada, R3T 2N2). Серед документів особистого походження цього архіву – матеріали В. Климківа [7; 84]. Відомо про архів митця в Осередку української освіти і культури у Вінніпеґу. Дослідження українських науковців про нелінійність як стратегію створення постмодерністських музичних текстів у 1970–1990-х роках [27] допомагають усвідомити складність творів, котрі виконував хор під керівництвом В. Климківа.

Мета статті – представлення Володимира Климківа як приклад творчої самореалізації особистості в мистецтві.

*Виклад основного матеріалу***.** Володимир прибув до Канади дворічною дитиною (1928 р.) із батьками Ганною і Григорієм Климківими, які поселилися в Бруклендсі, Манітоба (передмістя Вінніпеґа). Прагнучи здобути освіту, він закінчив Сент Павлс Коледж (1946 р.), Університет Британської Колумбії у Ванкувері зі ступенем бакалавра англійської мови, літератури й історії (1950 р.), Манітобський університет (м. Вінніпеґ) зі ступенем бакалавра педагогіки, диригування та композиції (1958 р.), здобув ступінь доктора теології (колегія св. Андрея при Манітобському університеті). В. Климків – ініціатор і організатор кафедри церковної музики в Манітобському університеті, що стала осередком вивчення багатовікової української літургійної традиції, утвореної взаємодією трьох головних ідей – богословської, музичної та етнічної. В. Климків присвятив свою діяльність двом сферам – педагогіці і хоровому співу. Якщо перша була професійною діяльністю для життя (працював у Сент-Вітал шкільній дивізії у 1953–1983 роках як учитель, а пізніше – заступник директора та директор у школах Гейстінґ Джуньйор Гай Скул та Ґленвуд Джуньйор Гай Скул), то друга – для душі і творчої самореалізації.

Із дитинства В. Климків любив музику і вчився гри на скрипці приватно у Михайла Нападія. Це було звичайне захоплення без наміру стати музикантом, однак зустріч із Олександром Кошицем в 1944 році на літніх Вищих Освітніх курсах у Вінніпезі, спілкування з великим диригентом, спів під його орудою кардинально змінили життя молодого юнака [3]. «Володимир був у захопленні від його мови, мислення, поведінки, гострого розуму, глибинних знань і способу спілкування з людьми. Два місяці навчання пролетіли як один день. На прощання курсанти заспівали маестро «многая літа» й розлетілися у світ. А через місяць знову зібралися разом, або 29 вересня відспівати вчителеві “Вічную пам’ять”» [6; 106]. Його другом і вчителем стає Павло Маценко, ініціатор створення цих курсів. Саме він запросив О. Кошиця викладати на них і зробив все можливе, щоб відредагувати та видати його музику, автобіографію, щоденник Української Республіканської Капели, опублікував десятки статей у газетах та журналах, котрі висвітлювали багатогранний геній Кошиця [22; 95]. До редагування щоденників О. Кошиця був залучений і В. Климків. У передмові до третього з них він писав про те, що цим випуском закінчуємо видання літературної спадщини О. Кошиця [8; 6]. Виявляється, був ще четвертий випуск, котрий упорядники не оприлюднили у свій час із багатьох причин. Цю місію виконали Л. Пархоменко і Г. Карась щойно у 2023 році [15]. В. Климків допоміг досліднику музичної культури Михайлу Головащенку здійснити велику пошукову роботу у фондах Канади, перевидати праці О. Кошиця в Україні, упорядкувати книгу «Феномен Кошиця».

П. Маценко, як випускник музично-педагогічного факультету Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі, де працювала вихованка і помічниця О. Кошиця Платонида Щуровська-Россіневич, здобув великий досвід хорової майстерності. Все це він передавав слухачам освітніх курсів. У статті з нагоди 90-ліття П. Маценка В. Климків відзначав впровадження ним до репертуару широкого кола хорових творів українських композиторів, забутих або мало виконуваних, а також заохочення багатьох молодих людей до диригування: «В результаті ми маємо покоління музикантів-диригентів, які значною мірою завдячують своєю діяльністю та успіхом йому» [22; 95]. До них належить і В. Климків. Як відданий прихильник педагога, він у цій статті наголошував на вагомості осмислення його науково-творчого доробку. Тож, дисертація Л. Курбанової про діяльність П. Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття, захищена під керівництвом автора цього матеріалу у 2019 році [11], є виконанням цього заповіту. Саме В. Климків відшукав в архівах Києва і привіз у 1986 році текст дисертації П. Маценка «Склад і технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві, вид. 1775 року», над якою науковець працював у Празі і Відні у 1930–1932 роках, захищену і на десятиліття у вирі Другої світової війни втрачену для автора [13; 17, 18].

Прагнення до самореалізації і самовдосконалення спонукають В. Климківа стажуватися у видатних диригентів Роберта Шона, Роджера Ваґнера, а також у Тетяни Кошиць, П. Маценка, у 1975

році – в Анатолія Авдієвського в Києві, вчитися майстерності у П. Муравського, Б. Антківа [3]. Зустріч з А. Авдієвським стала доленосною, оскільки дружба з видатним майстром хорової справи мотивувала В. Климківа самовдосконалюватися, запрошувати маестро до Канади на майстер-класи та концерти, приїздити до України і вбирати всіма фібрами душі красу української пісні. Отже, В. Климківа можемо зарахувати до хорової школи О. Кошиця поряд із такими його послідовниками як П. Щуровська-Россіневич, П. Маценко та ін. В. Климківа захоплювала хорова музика і диригентура з юнацьких років. Ще студентом у другій пол. 1940-х років він диригував хором філії УНО у Ванкувері, у 1951 році очолив хор Молодих Українських Націоналістів у Вінніпезі, який у 1946 році заснувала Галя Хам і з котрим працювали П. Маценко і Т. Кошиць. У 1963 році збірний хор КУК під проводом В. Климківа виступає на святкуваннях 120 роковин народження М. Лисенка [18; 3], у 1966 році хор УНО під його проводом бере участь у святкуваннях 75-річчя поселення українців у Канаді [17; 16]. У 1967 році колектив змінив назву на «Хор ім. Олександра Кошиця» і 50 років В. Климків очолював його [23]. У 1969 році хор виступає на XXIII Крайовому з'їзді Українського Національного Об'єднання Канади [14; 10]. Після виступу хору 23 травня 1953 року в знаменитому вінніпезькому «Плейгаузі» в часописі «Вінніпеґ Трібюн» писали: «Хор володіє надзвичайно багатим співочим тоном, що варте найвищої пошани і замилування. Молодому диригентові можна побажати найкращих досягнень у його задумі довести колектив до вершин хорового мистецтва» [6; 107]. Ці побажання справдилися. Під його керівництвом хор виконав сотні творів українських, зарубіжних класиків, обробок народних пісень, популяризуючи українську пісню в світі. Основу репертуару колективу складали твори А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, П. Демуцького, Я. Яциневича, А. Вахнянина, Ф. Колесси, П. Козицького, М. Вериківського та сучасних українських композиторів. Як диригент-новатор, В. Климків – перший виконавець «Псалмової сюїти для тенора, хору і оркестру» М. Кузана (Франція), сюїти для хору і оркестру Є. Станковича «Коли цвіте папороть», ораторії канадського композитора Д. Щура «Володимир Київський» (1989 р.). У 1991 році хор уперше виконав у супроводі Вінніпезького симфонічного оркестру, з яким хор співпрацював, «Чорну елегію» Є. Станковича (сл. П. Мовчана). Серед улюблених творів – «Різдвяні колядки для хору і симфонічного оркестру», «Хустина» Л. Ревуцького. Про глибоке зацікавлення В. Климківим українською вокально-хоровою літературою свідчить його приватна колекція із майже 750 нотних видань, котрі сьогодні знаходяться у бібліотеці Манітобського університету [25, 26]. Збірники українських композиторів (від М. Лисенка до Л. Дичко), видані впродовж XX століття в Україні, США, Канаді, країнах Європи, слугували основою для творчого переосмислення в роботі з хорами. На окремих із них зафіксовані автографи композиторів, що підтверджує широту творчих контактів В. Климківа.

Дбаючи про аудіо-збереження творчої спадщини хору, В. Климків записав із хором 2 компакт-диски, 9 касет, 6 довгограйних платівок-гігантів. Більша частина цього доробку представлена на сайті «Discogs» [20]. Це хорові концерти Д. Бортнянського, духовні твори М. Дилецького, А. Веделя, Четверта Літургія О. Кошиця та окремі частини з інших його Літургій, колядки і щедрівки, українські народні пісні різних жанрів в опрацюваннях композиторів України та діаспори. У рецензії на платівку українських колядок Роман Савицький-мол. писав: «Хор Кошиця – це збалансований та м'який колектив. Хор демонструє уважність до текстів та чутливість у передачі різних налаштувань слухачеві. <…> виконання мелодійні, з чистим звучанням <…> Диригент, мабуть, наполегливо працював над інтонацією та отриманням плавного звучання <…> Технічно, чудовий запис передає хорові текстури з справжньою точністю: поверхні тихі. Запис слід дуже рекомендувати» [24; 8].

Починаючи з 1947 р., В. Климків гастролює з хорами містами Канади, бере участь у конкурсах і фестивалях. У 1948 році в Едмонтоні на конкурсі молодіжних хорів його колектив здобув перше місце, у 1967 р. концертував містами Канади. В ці роки колектив виступав на радіохвилях CBC у програмі «Паради хорів» у програмах телевізійних станцій. У 1967 році В. Климків – співзасновник та імпресаріо підприємства «DK Attractions», котре того ж року вперше запросило до Канади мистецькі колективи і солістів з України, в т. ч. заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки під керівництвом А. Авдієвського. Про успішні виступи хору в Канаді та високу оцінку майстерності його художнього керівника свідчать рецензії та інтерв'ю [10]. В. Климків широко знайомив громадськість Вінніпега та провінції Манітоба з творчістю українських композиторів-класиків та сучасних авторів завдяки співпраці з Вінніпеґським симфонічним оркестром та диригентами Рубеном Гурвичем, П'єром Гамбо, Вірко Балеєм, Брамвелом Товеєм. У 1985 році хор ім. О. Кошиця гастролював Південною Америкою (Аргентина, Парагвай, Бразилія). Це була поїздка місцями, де відбувалося відкриття пам'ятників Т. Шевченку з нагоди 170-річчя його народження. Композитор Іван Вовк так писав про концерт, що відбувся 24 серпня в залі культурного центру

«Полтава» м. Куритиби: «Звучання хору є цілісним і монолітним. Дуже вдалий вибір репертуару. Хор вміє чергувати нюанси та вдало дотримується темпових позначок. Бажаємо хорові ім. О. Кошиця багатьох років успішної праці та здоров'я його співакам, серця яких горять любов'ю до рідної пісні» [6; 107–108]. У 1987 році хор гастролював у Франції, Бельгії, Німеччині, де брав участь у Літургіях. Відомо про мистецькі виступи хору також в Англії та США. Хор брав участь у святкових концертах на відзначення Тисячоліття Хрещення Руси-України. Так, 8 жовтня 1988 року він виступив в Оттаві у ювілейному концерті «Молитва подяки» в оперній залі Канадського центру мистецтв [21; 3]. Одним із наймонументальніших у творчій біографії диригента став концерт, присвячений 1000-річчю Хрещення Руси-України, у залі «Roy Thomson Hall» (Торонто), в якому брали участь Вірко Балей (США), Ніна Матвієнко, Мирослав Скорик із Києва (1988 р.). На запрошення Українського музичного товариства Альберти хор ім. О. Кошиця у 1995 році брав участь у Шевченківському концерті в Едмонтоні, виконавши 13 творів на тексти Т. Шевченка, духовні композиції та народні пісні [4; 133]. Знаковою для хору та диригента стала серія концертів «Вінніпезька серія» (The Winnipeg Series), які відбулися у січні 1991 р. Ця подія стала історичною культурною колаборацією між Україною та Канадою напередодні проголошення державної незалежності України. Її учасниками були Національний заслужений академічний народний хор України імені Г. Верьовки, Вінніпезький симфонічний оркестр (WSO) та Хор ім. О. Кошиця; диригували: Бремвелл Тові (WSO), А. Авдієвський та В. Климків. У межах серії вперше виконано три масштабні твори українських композиторів: «Панахида за померлими з голоду» (Requiem for Those Who Died of Famine) Є. Станковича; «Вертеп» Л. Дичко; «Коли цвіте папороть» (фольк-опера-балет) Є. Станковича (хоча твір написаний раніше, його повноцінне представлення в такому контексті стало сенсацією). Ця подія не лише продемонструвала високий рівень українського мистецтва, а й вшанувала пам'ять жертв Голодомору на міжнародному рівні.

Разом із хором у 1978, 1982, 1990, 1993 роках В. Климків гастролював містами України. Збережені унікальні кадри української кінохроніки за 1978 рік передають особливу атмосферу цих подорожей [19]. А. Житкевич пише: «На жаль, то був час, коли диригентові довелося зіткнутися з численними перешкодами з боку тих діячів політичних сил української діаспори, котрі негативно розцінювали його контакти з Україною» [6; 107]. Нелегкими стали гастролі і в наступні роки, однак це було справжнє єднання з рідною землею. Виявом цього став спільний концерт хору ім. О. Кошиця і Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки в Колонній залі ім. М. Лисенка у 1982 році в Києві. Після концерту В. Климків сказав: «Для нас було великою честю співати разом з таким уславленим і високомистецьким, відомим у всьому світі колективом! Вже тільки заради цього, заради таких незабутніх хвилин варто було подолати п'ять тисяч миль» [10; 289]. А. Авдієвський дуже радо вітав «…цей самодіяльний колектив, який любовно плекає, зберігає і поширює за океаном нашу українську пісню. Під час семінарів і спільних репетицій я залюбки ділився з хористами своїм досвідом і знаннями, намагався якомога більше допомогти їм» [10; 289–290]. У репертуарі хору під час його гастролей Україною у 1993 році були церковні піснеспіви Києво-Печерської лаври, хоровий концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старості», частини з «Літургії» М. Леонтовича, П. Гончарова, О. Кошиця, К. Стеценка; оригінальні хорові твори М. Лисенка, С. Людкевича, М. Гайворонського; українські народні пісні в обробці М. Лисенка, М. Леонтовича, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Магдія, М. Колесси, Є. Станковича та ін. [16].

Дбаючи про майбутнє української справи, В. Климків ініціював створення при хорі ім. О. Кошиця дитячого колективу. В нього вчилися диригенти В. Соломон, Л. Івашко, котрі продовжили хорову справу вчителя. Про авторитетність та визнання заслуг В. Климківа свідчать обрання його Головою Крайової екзекутиви МУН, крайовим Головою УНО, Головою Фундації осередку української культури й освіти, членство в УВАН, нагородження Шевченківською медаллю КУК. Найвище визнанням – Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1992 р., разом із хором ім. О. Кошиця).

У 1990 році прихильники хорового мистецтва вшанували 45 річницю заснування «Хору ім. О. Кошиця» та 40-літню творчу діяльність його художнього керівника і диригента В. Климківа. Під час урочистого концерту хором диригував поважний гість із Києва – А. Авдієвський [7; 252]. 13 жовтня 1996 року хор урочисто відсвяткував 50-річчя свого заснування, а 8 червня 1999 року колектив вітав свого керівника з нагоди 50-річчя його творчої діяльності. «Промовці зазначали, що заслуга ювіляра не тільки в тому, що він згуртував цей колектив, але й в тому, що вів його вперед за жорстоких умов діяльності в англомовному середовищі та протистоянні зі своїми ж бюрократично налаштованими політиками, котрі докоряли йому за поїздку в Україну, коли вона перебувала в московському зашморгу. Та маестро терпів, розуміючи, що неможливо було утримувати колектив у ізоляції, без

істотного доторку до мистецьких корінь рідного народу. І як же йому було приємно почути слова підтримки від Анатолія Авдієвського, котрий прибув на це свято» [6; 109]. Маестро під час свого перебування в Канаді взяв інтерв'ю у В. Климківа, в котрому диригент розповів про історію хору ім. О. Кошиця, про роль О. Кошиця у збереженні української пісні, про високу місію його дружини Тетяни Кошиць, котра навчала учасників колективу (невеличку танцювальну групу) українських веснянок-хороводів, співала пісні, котрі диригував маестро. «Пізніше хористи вивчили історичну пісню про Бондарівну в обробці Лисенка. О. Кошиць готував її в 1943 році до ювілею М. Лисенка і на своїх курсах. <…> Ми прагнемо самодіяльністю, нашими скромними зусиллями таки привести цей самодіяльний хор якнайближче до професійного, щоб наші люди могли вільно почувати себе серед іншого люду» [10; 365, 366].

Велику колекцію музичних записів емігрантських пісень В. Климків надіслав українській ученій Софії Гриці, що сприяло її дослідженням цього пласту фольклору [7; 769]. Інститут-заповідник Маркіяна Шашкевича у Вінніпезі на відзначення 180-річчя від дня його народження (1991 р.) здійснив видання музичних творів на слова поета. Чи не вперше до редакційної колегії ввійшли діячі музичної культури України та діаспори, у т. ч. і В. Климків [7; 831].

Українське музичне товариство Альберти 24–26 лютого 1989 р. організувало в Едмонтоні першу всеканадську хорову конференцію «Українська хорова музика: сьогодні й завтра» за участю диригентів, композиторів, музикознавців, любителів хорового співу з різних міста Канади і США [4; 130–131]. Головною гостею-доповідачкою була композиторка Леся Дичко. У дискусіях круглого столу з проблем хорового співу поруч із відомими диригентами брав участь В. Климків. У 1999 році В. Климків заснував при Манітобському університеті благодійний фонд ім. О. Кошиця і особисто опрацював архів славного диригента. Планів було багато, однак 4 грудня 2000 року В. Климків завершив свій земний шлях.

Н. Костюк писала: «Він був речником того середовища, яке не згубилося в чужому морі та за складних обставин намагалося зберегти цінності української духовної музики попри всі тогочасні політичні труднощі» [10; 109].

Висновки. Підсумовуючи, віддаємо шану і повагу подвижницькій праці В. Климківа на благо української музичної культури, а його життєтворчість слугує добрим прикладом творчої самореалізації особистості в мистецтві для молодого покоління, котре роздумує над своїм життєво-професійним вибором.

Список використаної літератури

1. Бенч О. Г. Музичне мистецтво українського зарубіжжя в постатях. *Мистецтвознавчі зап*. 2009. Вип. 15. С. 10–17.

2. Бурбан М. Українські хори та диригенти: монографія. Вид. 2-ге, випр., і доп. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.

3. Володимир Климків/Walter Klymkiw. An interview (Ukrainian) with Walter Klymkiw, conductor of the O. Koshetz Choir from the 1950s to the 1990s – interview 1999. *OKoshetzChoirWpg*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Fqk_7zGSDWk.

4. Дитиняк М. Українське музичне товариство Альберти. *Західньо-канадський зб.* Ч. 3 / упоряд. Яр Славутич. Едмонтон : Канадське наук. т-во ім. Т. Шевченка, 1998. С. 128–140.

5. Доброносова Ю. Д. Самореалізація. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Самореалізація.

6. Житкевич А. Володимир Климків (1926–2000). Мистець магічної душі. *Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки*. Т. ІІІ. Тернопіль : «Підручники і посібники», 2021. С. 106–109.

7. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1162 с.

8. Климків В. Передмова. *Кошиць О. З піснею через світ. Із «Щоденника» О. Кошиця.* Ч. ІІІ. Вінніпег : ОУКО, 1974. С. 6–7.

9. Козарно В. Поради молодому поколінню як знайти та реалізувати себе. *Чернігівська блогосфера.* URL: https://blog.stu.cn.ua/2021/11/17/poradi-molodomu-pokolinnju-jak-znajti-ta-realizuvati-sebe/.

10. Корнійчук В. Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки. Київ : Криниця, 2012. 494 с. [Бібліотека Шевченківського комітету].

11. Курбанова Л. В. Діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття: дис. … канд. миств.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Івано-Франківськ, 2019. 313 с.

12. Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті: монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 268 с.

13. Павло Маценко: композитор і громадський діяч: збірник на пошану 90-ліття народин / упор. В. Верига. Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. 242 с.

14. Пам'яткова книга 23 Крайового з'їзду Українського Національного Об'єднання Канади (1932–1969). Вінніпег, 27 червня до 1 лип. 1969 р. 52 с.

15. Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця. Щоденник. Незнаний IV том: наук.-документ. вид. / Ідея і концепція видання – канд. мистецтвознавства Н. Калуцької; наук. ред.-упоряд., передмова – д-р миств., проф. Л. Пархоменко; наук. ред.-упоряд. – д-р миств., проф. Г. Карась. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2023. 182 с.

16. Програма концерту хору імені Олександра Кошиця. Серп., 1993 [Товариство зв'язків з українцями за межами України (Т-во «Україна»)].

17. 75-річчя поселення українців у Канаді (1891–1966): програма. 8, 9 і 10 жовт. 1966. Вінніпеґ, Ман., Комітет українців Канади. 60 с.

18. У 120 роковини народження М. Лисенка: пропам'ятна програма. КУК, відділ Вінніпеґ, 1963. 36 с.

19. Україна сьогодні. *Кіножурнал* №3–4. 1978. *УкрКіноХроніка. Хор ім. Кошиця.* URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=D-dSNbGuijI

20. Український Народний Хор О. Кошиця. Дискографія хору. *Сайт «Discogs».* URL: https://www.discogs.com/artist/6681375-Український-Народний-Хор-О-Кошиця.

21. Яворський С. В Оттаві відзначено Тисячоліття християнської України. *Свобода.* 1988. 22 жовт., ч. 202. С. 1, 3.

22. Klymkiw W. Dr. Pavlo Macenko – scholar, teacher, musi cian, community leader, friend. *Павло Маценко: композитор і громадський діяч: збірник на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига*. Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. С. 95–96.

23. OUR CHOIR, OUR LEGACY. *O. Koshetz Choir*. URL: https://koshetzchoir.org/our-history/

24. Sawycky R. Review: Koshetz Choir record album. *The Ukrainian Weekly*. 1985, 10 february, No. 6. P. 8.

25. Slavic Studies Unique Collections: Klymkiw Musical Scores: Medium-Sized format. *University of Manitoba. Libraries.* URL: https:// libguides.lib.umanitoba.ca/c.php?g=297779&p=1993981

26. Slavic Studies Unique Collections: Klymkiw Musical Scores: Small-Sized format. *University of Manitoba. Libraries*. URL: https:// libguides.lib.umanitoba.ca/c.php?g=297779&p=1993980

27. Suita B., Bench O., & Riabchun I. Nonlinearity as a strategy for creating postmodern musical texts in the 1970–1990s. *Amazonia Investiga*, 2022, 11 (57). P. 198–204. URL: https://doi.org/10.34069/AI/2022.57.09.21.

References

1. Bench O. H. Muzychne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia v postatiakh. Mystetstvoznavchi zap. 2009. Vyp. 15. S. 10–17.

2. Burban M. Ukrainski khory ta dyryhenty: monohrafiia. Vyd. 2-he, vypr., i dop. Drohobych : Posvit, 2007. 672 s.

3. Volodymyr Klymkiv/Walter Klymkiw. An interview (Ukrainian) with Walter Klymkiw, conductor of the O. Koshetz Choir from the 1950s to the 1990s – interview 1999. OKoshetzChoirWpg. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Fqk_7zGSDWk.

4. Dytyniak M. Ukrainske muzychne tovarystvo Alberty. Zakhidno-kanadskyi zb. Ch. 3 / uporiad. Yar Slavutych. Edmonton : Kanadske nauk. t-vo im. T. Shevchenka, 1998. S. 128–140.

5. Dobronosova Yu. D. Samorealizatsiia. Velyka ukrainska entsyklopediia. URL: https://vue.gov.ua/Samorealizatsiia.

6. Zhytkevych A. Volodymyr Klymkiv (1926–2000). Mystets mahichnoi dushi. Zhytkevych A. Rozsiiani svitamy. Narysy z zhyttia ta tvorchoi diialnosti vidomykh ukrainskykh diiachiv muzychnoho mystetstva na zaokeanskykh berehakh Ameryky. T. III. Ternopil : «Pidruchnyky i posibnyky», 2021. S. 106–109.

7. Karas H. V. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Tipovit, 2012. 1162 s.

8. Klymkiv V. Peredmova. Koshyts O. Z pisneiu cherez svit. Iz «Shchodennyka» O. Koshytsia. Ch. III. Vinnipeh : OUKO, 1974. S. 6–7.

9. Kozarno V. Porady molodomu pokolinniu yak znaity ta realizuvaty sebe. Chernihivska blohosfera. URL: https://blog.stu.cn.ua/2021/11/17/poradi-molodomu-pokolinnju-jak-znajti-ta-realizuvati-sebe/.

10. Korniichuk V. Maestro Anatolii Avdiievskyi. Portret khoru z mozaiky. Kyiv : Krynytsia, 2012. 494 s. [Biblioteka Shevchenkivskoho komitetu].

11. Kurbanova L. V. Diialnist Pavla Matsenka v konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury KhKh stolittia: dys. … kand. mystv.: 26.00.01 – Teoriia ta istoriia kultury. Ivano-Frankivsk, 2019. 313 s.

12. Oleksiuk O. M. Rozvytok dukhovnoho potentsialu osobystosti u postneklasychnii mystetskii osviti: monohrafiia. Kyiv : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka, 2019. 268 s.

13. Pavlo Matsenko: kompozytor i hromadskyi diiach: zbirnyk na poshanu 90-littia narodyn / upor. V. Veryra. Toronto : Vyd. UNO Kanady, 1992. 242 s.

14. Pamiatkova knyha 23 Kraiovoho zizdu Ukrainskoho Natsionalnoho Obiednannia Kanady (1932–1969). Vinnipeh, 27 chervnia do 1 lyp. 1969 r. 52 s.

15. Pasionarnist v epistoliarii Oleksandra Koshytsia. Shchodennyk. Neznanyi IV tom: nauk.-dokument. vyd. / Ideia i kontseptsiia vydannia – kand. mystetstvoznavstva N. Kalutskoi; nauk. red.-uporiad., peredmova – d-r mystv., prof. L. Parkhomenko; nauk. red.-uporiad. – d-r mystv., prof. H. Karas. Ivano-Frankivsk : Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2023. 182 s.

16. Prohrama kontsertu khoru imeni Oleksandra Koshytsia. Serp., 1993 [Tovarystvo zviazkiv z ukraintsiamy za mezhamy Ukrainy (T-vo «Ukraina»)].

17. 75-richchia poselennia ukraintsiv u Kanadi (1891–1966): prohrama. 8, 9 i 10 zhovt. 1966. Vinnipeg, Man.,

Komitet ukraintsiv Kanady. 60 s.

18. U 120 rokovyny narodzhennia M. Lysenka: propamiatna prohrama. KUK, viddil Vinnipeg, 1963. 36 s.

19. Ukraina sohodni. Kinozhurnal №3–4. 1978. UkrKinoKhronika. Khor im. Koshytsia. URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=D-dSNbGuijI

20. Ukrainskyi Narodnyi Khor O. Koshytsia. Dyskohrafiia khoru. Sait «Discogs». URL: https://www.discogs.com/artist/6681375-Український-Народний-Хор-О-Кошиця.

21. Yavorskyi S. V Ottavi vidznacheno Tysiacholittia khrystyianskoi Ukrainy. Svoboda. 1988. 22 zhovt., ch. 202. S. 1, 3.

22. Klymkiw W. Dr. Pavlo Macenko – scholar, teacher, musi cian, community leader, friend. Pavlo Matsenko: kompozytor i hromadskyi diiach: zbirnyk na poshanu 90-littia narodyn / upor. i zredar. V. Veryra. Toronto : Vyd. UNO Kanady, 1992. S. 95–96.

23. OUR CHOIR, OUR LEGACY. O. Koshetz Choir. URL: https://koshetzchoir.org/our-history/

24. Sawycky R. Review: Koshetz Choir record album. The Ukrainian Weekly. 1985, 10 february, No. 6. P. 8.

25. Slavic Studies Unique Collections: Klymkiw Musical Scores: Medium-Sized format. University of Manitoba. Libraries. URL: https:// libguides.lib.umanitoba.ca/c.php?g=297779&p=1993981

26. Slavic Studies Unique Collections: Klymkiw Musical Scores: Small-Sized format. University of Manitoba. Libraries. URL: https:// libguides.lib.umanitoba.ca/c.php?g=297779&p=1993980

27. Suita B., Bench O., & Riabchun I. Nonlinearity as a strategy for creating postmodern musical texts in the 1970–1990s. Amazonia Investiga, 2022, 11 (57). P. 198–204. URL: https://doi.org/10.34069/AI/2022.57.09.21.

UDC 929:7.071.2:784.1В.Климків]:323.15(=161.2)(71)

VOLODYMYR KLYMKIV AS AN EXAMPLE OF CREATIVE SELF-REALIZATION OF PERSONALITY IN ART (IN CELEBRATION OF THE 100TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Hanna KARAS – Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivs

Relevance of the problem. The creative activity of the choir conductor, teacher, musical and public figure Volodymyr Klymkiv (1926–2000) from Canada, which was aimed at learning about Ukrainian choral culture and promoting it in the world, is considered. *The purpose of the study* is to present Volodymyr Klymkiv as an example of creative self-realization of the individual in art. *Research methodology*. The work uses a complex of methods of universal, general scientific and specific nature: the method of scientific reconstruction – to recreate the picture of the artistic and educational process based on source materials; source and empirical-theoretical – for the study and analysis of the historical-biographical and cultural-artistic factual basis of the research; the method of objectivity and historicism – to take into account historical conditions and reflect the main stages of the formation and development of V. Klymkiv's artistic activity; socio-cultural and retrospective-evolutionary – to reproduce the stages of the artist's activity in the field of choral art and the cultural determinants of his formation and development as a creative personality; system-structural analysis – to identify characteristic individual and personal features of V. Klymkiv's activities at different stages of his life; systematization and generalization – to determine objective patterns that characterize the specifics of the interaction of the artist's activities with various aspects of the cultural and artistic life of Ukraine and Canada in the 20 th century; cultural personology, historical and biographical – to build a model of his creative personality. *Results*. The successful strategy of self-realization of V. Klymkiv's creative personality took place under the influence of the cultural and educational environment of the Ukrainian diaspora in Canada, training and communication with leading choral conductors Oleksandr Koshyts and Pavlo Matsenko, internship with the outstanding conductor Anatoly Avdievsky in Kyiv, fifty years of practical activity with the O. Koshyts choir, concert and tour trips around the world, the realization of numerous sound recordings; was provided by the artist's self-education and high self-organization. *Novelty*. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time the creative personality of Volodymyr Klymkiv is understood as an example of self-realization in art.*The practical significance*. Information about him can be used in lectures the history of Ukrainian choral music.

Key words: choral conductor Volodymyr Klymkiv, creative self-realization of the individual, O. Koshyts Choir, Canada, Ukraine, diaspora.

Стаття отримана 30.01.2026
Стаття прийнята 8.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.072

REVIEW OF THE HISTORY OF RADIO THEATRE

PRIMOVA Nigar Yashar gizi – PhD student of the Institute of Architecture and Fine Arts of the, National Academy of Sciences of Azerbaijan
https://orcid.org/0000-0002-4646-6696
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1120
lilia_shp@ukr.net

Цитування:

Primova Nigar Yashar gazi. Reviev of the history of radio theatre. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 82–86 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1120

The purpose of the article is to consider the historical development of radio theatre and its influence on society. It is noted that radio theatre, which first appeared in the early 20 th century, began to be widely used as a means of mass media, especially during the war years and in subsequent periods. The article presents the main stages of radio theatre, its technological and artistic development, as well as examples from different countries. It also compares classical and modern formats of radio theatre, emphasizing its connection with drama and acting. Finally, the role of this art form in the modern era and its future prospects are discussed. *Methods:* The study used such methods as analysis of historical information, observation, comparison, systematization and generalization. *Scientific novelty:* The article is the first in Russian scientific literature to systematically analyze the historical development of radio theater, consider the reasons for its emergence, stages of formation and innovations in this area. It is noted that from the beginning of the 19 th century to the present, the genre diversity of radio theater, the expansion of its technical capabilities and its impact on the audience have been considered. The article also introduces scientific novelty by analyzing the role of radio theater in intercultural communication and its integration with other forms of modern media. *Conclusions:* The study shows that radio theater has developed over time, adapting to new technologies and changing audience demands. It plays an important role both in the production of classical literary works and in the formation of experimental genres. The widespread use of podcasts and Internet radio formats in modern times opens up new opportunities for radio theater. The article proposes further prospects for the development of radio theatre and its integration with multimedia platforms.

Key words: radio theatre, radio and media, innovations, technological changes.

Introduction. Radio theater has emerged and developed as one of the most important artistic phenomena of the 20 th century. The idea of bringing theater art to a wide audience through sound waves became possible with the advent of radio technology and gained great popularity in a short time. This unique art form created the opportunity to present emotional and effective stories through sound and imagination alone, without the need for direct visual communication with the audience.

The history of the development of radio theater has gone through different stages around the world, acquiring unique stylistic and genre characteristics in different countries. Radio plays, which first appeared in Western countries at the beginning of the 20 th century, have become widespread in Eastern countries over time. In Azerbaijan, radio theater began to develop from the middle of the 20 th century and played an important role in bringing staged examples of national drama to a wide audience.

Methods: During the research, many methods were used, including analysis, observation, comparison, systematization and generalization.

Scientific innovation: This article systematically analyzes the historical development of radio theater, examining the reasons for its emergence, stages of formation, and innovations in this field.

Practical significance: The results of the study are useful for specialists, directors, playwrights, and people working in the field of media engaged in radio theater.

Review of the development of the theme. The substance of radio drama creation itself has evolved in the setting of new media, and the art of radio drama is kept alive by the mutually reinforcing pattern of diversity. Radio dramas and online dramas are the two primary subcategories of the radio drama production camp, and they are produced in distinct ways. The actions of heroic models serve as the primary inspiration for radio dramas, which are mostly based on melodramatic choices. There are more than 300 labels for each category, which broadens the scope of topics for radio dramas. Web radio dramas are primarily based on Internet literature IPs and derive audience categories of male and female frequencies. For men, these categories include suspense and thriller, officialdom, urban modernity, and metaphysical supernatural, while for women, they include ancient romance and modern romance [1; 40-42].

The development of radio plays has advanced due to the ongoing empowering of new media technologies. Both radio plays and online radio dramas have started to investigate the integration and

© Primova Nigar Yashar gazi, 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

innovation with new media in order to adjust to the features of the era of networking and digitalization, which has been accompanied by changes in communication medium, communication techniques, and content. In addition to giving radio drama additional platforms for expression and communication, this sort of integration expands the area available for audience engagement and content production

The art of conventional radio play has been able to transition from aural communication to a varied symbiotic pattern mixing audio and visual thanks to the rise of cross-media communication. This communication method expands the audience for radio play while also improving its involvement and enjoyment. As an illustration, web radio drama draws some of its plot from web novels, which have already amassed a following throughout the time that they have been disseminated. Web authors will also collaborate with comics and animation production firms to obtain different means of distribution as their renown and popularity continue to grow. In a similar vein, dubbing studios will collaborate with online authors to provide voiceovers for the text.

Web authors will also collaborate with comics and animation production firms to obtain different means of distribution as their renown and popularity continue to grow. In a similar vein, dubbing studios will collaborate with online authors to provide voiceovers for the text. The three primary participants in the communication cycle are the audience, the creative, and the producer. Different modes completely expand the limitations of the art of radio plays by fusing the content of radio dramas with other media forms including text, images, and video. They even launch offline co-branding for food and beverages, cultural and creative co-branding, peripheral goods, and fan meetups [2; 56-61]. Meanwhile, CCTV and other conventional media are investigating media integration in the context of new media. Along with launching audio-only versions on CCTV's radio station and Cloud Listening, slow live recording and visualization versions in Central Video, and graphic plus video in the CCTV news client, all of CCTV's radio dramas have adopted a multi-platform release. On platforms like MicroBlog, WeChat, TikTok, and others that feature short, flat, and fast broadcasts, we have concentrated on condensing the topics that have the potential to veer off course by including brief videos of the actors or guests during the recording process.

To spread the word and garner a lot of interest and conversation, a brief video of the actor or guest during the recording will be included with the video [3; 117-121]. Also, some audio platforms utilize pop-ups, subtitles, cartoons, Vlogs, and other formats to fulfill the diverse demands of the audience and enhance the interactive effect, thanks to the ease that media technology offers in the mobile Internet era [4; 48-50].

By focusing just on radio drama, the conversation seeks to examine its distinctive qualities, components, and features that enhance its visual appeal and narrative effect. All things considered, the drama under discussion here acts as a springboard for comprehending the complexity of the dramatic arts, honoring its capacity to enthrall audiences and provide light on the human condition via a variety of narrative forms. The investigation of radio drama, in particular, provides an insight into the depth and adaptability of this hybrid genre, demonstrating its capacity to captivate audiences and arouse strong emotions via the sheer force of sound and narrative skill [5; 53–59]. After all, the art of drama has existed from the first centuries of human existence. The drama's ancient beginnings have been the subject of significant debate. Stage, radio, television, one-act, and interactive plays are some of the formats in which this genre can be found. Each character and actor performs a scene that is recorded in the studio and then aired for the public to hear in this instance of the radio play. It symbolizes things that can only be expressed via sound. The plot and incident are the building blocks of the drama, whilst the narrative and design form the basis of the structural aspects.

It features both main and supporting characters, which are essential to the drama since they move the story along. It's a conversation that sparks other conversations amongst the performers. A key component of drama, sound effects produce sound effects and consequences and paint a picture of time and place that is related to both. Additionally, it has powerful music, which enhances the flavor and color of dramas with comedic or tragic themes. With Hamdi's help, actors and actresses must make sure that the story moves forward and concludes with a message that evokes powerful emotions and encourages good behavioral change [6; 3568-3572].

Main part. It is a well-known fact that radio is one of the most important discoveries that changed human life. The first meeting about radio was, first of all, with the emergence of the idea that radio waves exist and that the human voice can be converted into electromagnetic waves. It is also true that the first work on electromagnetic waves was started in the early years of the 19 th century by physicists Michael Faraday and James Clark Maxwell and continued towards the end of the 19th century by German physicist Heinrich Rudolf Hertz [7; 280]. Radio broadcasting began in the United States in the early 1920 s, followed by England, France in 1922, Germany in 1923, and Turkey on May 6, 1927. As with radio, although the history of the formation of the field of radio theater in the countries of the world is close, unlike radio, it was formed in different ways and in some cases was not easily accepted by listeners.

If we look at the history of the creation of radio theater, the 20 s of the 20 th century are noteworthy. In the early 1920 s, the play «Berlin News» by German playwright E. Toller was recognized as a classic of world radio theater [8, 270 p.]. Radio play, which is a branch of modern literary genres, is a unique genre independent of theater and other performing arts. Its «material» is the human voice, music and design effects. Since radio play is a genre based on sound and hearing, there is no visual spectator element here, as in theater art. Since the audience in theater art sees what is happening on the stage, their judgment is limited only to their visual impressions. As for radio plays, the imagination of a person (listener) is meant here. The listener tries to imagine the presented world only under the influence of sounds, speeches and effects heard on the radio. This situation may be considered a disadvantage for radio plays at first glance, but in fact this feature is its main advantage. Because in the technique of radio theater, the chain of time and space is broken. The eye and vision leave all their functions to the ear and voice. Therefore, radio theater is «seen» through the ear. Thanks to these technical features, radio plays create an opportunity for the listener to enter the rich world of associations with various meanings on their own.

1. In the early years of radio theater, stage play texts were used. This situation created the impression that the radio play was also a theater play.

Radio plays occupy an important place in British radio broadcasting, as well as in Sweden, Italy, Poland, Norway and Denmark. The most important achievements of modern authors are playwrights such as M. Frisch and P. Karvas [9; 450].

Radio drama studies have made great efforts to present radio drama as an art form in its own right. As Tim Crook has noted, these efforts stem from the observation that «in most cultures, academics, media theorists and writers have not fully appreciated that the sound medium provided the medium in which a new genre of narrative was born». As a result, most studies have adopted a «textual» approach to radio drama. The value and necessity of this research effort is undeniable. Radio drama has evolved through a series of stages, imitating traditional art, spectacle and literature, and borrowing from them ready-made artistic material, means of expression and creative methods.

The first radio dramatists were inevitably representatives of the only dramatic art form, theatre. According to Arthur John Gielgud, a theatre dramatist who made the transition to radio, the founder of the BBC Radio Drama Department, he was deeply depressed by the restrictions placed on him. He said that he was deprived of the opportunity to see the audience's reaction to his stage plays. However, playwrights began to write specifically for radio, and directors tried to produce such plays in radio theaters. The phenomenon of radio drama appeared in America almost simultaneously with the emergence of radio theater. Radio drama gained wide popularity during its initial decade of development in the 1920 s. By the 1940 s, it was considered a popular form of entertainment on an international scale. With the advent of television in the 1950 s, radio drama began to lose its audience. However, it remains popular in many countries around the world.

The unique novelty of radio theater as a genre was that it was able to simultaneously combine the achievements of radio journalism, literature, theater dramaturgy, and musical art.

Explaining the failures of the drama genre on the radio, A.A. Sherel wrote that music did not require so much attention, without it it is impossible to deeply understand and feel the artistic text, and even more so the dramaturgy «by ear». Radio dramaturgy stimulates the imagination, but in return requires the ability for associative thinking and empathy. From the late 1930 s to the mid-1940 s, drama programs dominated the activities of the largest US broadcasting networks. This was an unprecedented period in the experience of world broadcasting, when the play on the air was ahead of the traditionally considered pioneers of radio, such as light music and news programs.

According to the American playwright Arch Oboler, radio dramaturgy could have a larger audience in half an hour than Shakespeare gathered in his entire life. The inexhaustible possibilities of radio theater attracted even the best writers of that time. Thus, at that time, radio plays were written by authors who had great influence in drama creation, such as Bertolt Brecht, Anna Segers, John Priestley, Leonhard Frank. In these years, radio plays by Heinrich Böll, Max Frisch, Peter Karvasz were also popular. It is interesting that at that time, not radio plays were written based on the best works of literature, but on the contrary, film scripts and novels were written based on the plots of radio plays. If we look at the history of radio in Turkey, we can say that after the fall of the Ottoman Empire, that is, during the years of the founding of the republic, continuous radio broadcasts began in Ankara and Istanbul in Turkey. It is also important to note that Mustafa Kemal Atatürk played a major role in the start of Turkish radio.

According to a study conducted by Radio magazine in 1946, if we look at the emergence of radio theaters in the world, we will see that radio theater occupied an important place among radio programs in the United States, and both new and old tragedy genres were represented here. As for the subject, at that time, preference was given to plays that dealt with society and everyday life.

On another continent of the world, in India, the situation was not so encouraging. In India, more than half of the population was so poor that they could not afford to buy a radio, no matter how cheap it was. Although the first radio broadcasts here were «talks and monologues», the poor paid more attention to music programs. Since there was no «language unity» in India, the language problem created serious difficulties. Therefore, at that time there was no concept of «national art» in India [10; 290].

In the late 1950 s, when television began to develop as an art form, radio dramaturgy virtually disappeared from American radio programs. One of the reasons that accelerated this was that radio plays were not financed by advertisers, who preferred television plays. Director Robert Altman's feature film «Friends» (2006) tells the story of one of the examples of this period – «Prairie Comrade», an American radio show. In the middle and second half of the 20 th century, radio plays, like other genres of radio journalism, were at their peak in England. Later, plays on radio were staged by theater directors and even film directors, but after a while, radio plays began to be staged by special radio directors who perfectly mastered the features of radio theater.

BBC radio drama reached its peak in the 1950 s and 1960 s, during which time many major British playwrights either effectively began their careers at the BBC or adapted their works for radio. Playwright Caryl Churchill's early experience as a professional playwright was in radio work, and he wrote nine plays for BBC radio, starting with The Ants in 1962, before his stage work was recognised at the Theatre Royal in 1973. Joe Orton's dramatic debut in 1963 was a radio play called Up the Clumsy Stairs, broadcast on 31 August 1964. Among the most famous works made for radio were Dylan Thomas's Under the Milk Tree (1954), Samuel Beckett's All Autumn (1957), Harold Pinter's A Little Pain (1959) and Robert Bolt's A Man of All Seasons [11; 230]. Beckett wrote several short radio plays in the 1950 s and 1960 s, his radio play first broadcast on BBC Three on 24 June 1959, and won the RAI Award in Italy that year.

Another director who produced plays for BBC radio was Alan Ayckbourn. Although he did not write for radio, many of his works were later adapted for radio. Other notable adaptations include Wyndham Lewis's The Age of Man, broadcast on BBC Three in 1955. Among the modern novels that were dramatized was the 1964 radio adaptation of Stan Barstow's The Kind of Love (1960) [12; 180].

If we look at the heyday of radio drama as a genre, we can say that this period coincides with the 50-70 s. In 1952, the «Scientific Radio Theater» appeared – it included a number of performances and radio compositions telling about the creative achievements of domestic scientists and technicians. The stage plays broadcast on the air could rightfully be considered the fruit of creative unity in the literary, scientific, and artistic radio. After the advent of television, radio drama in the United States could not regain its former popularity. Most of the existing radio shows were completely canceled in 1960. The broadcast of radio shows that appeared during the «Golden Age» of US radio – «Tension and Your Truth», «Johnny Dollar» – was stopped on September 30, 1962 [13; 310].

During this period, certain work was also being done to revive radio drama. In 1964-1965, ABC radio in the United States broadcast the daily drama anthology program «Five Theaters». During this period, works by a new generation of playwrights also appeared, among which the works of Yuri Rasovsky, Thomas Lopez and humorist Harrison Keillor can be specially noted [14; 150].

Radio play is one of the most notable genres of radio broadcasting. This genre has been widely played around the world since the first radio plays. There is a special demand for this genre in developed countries and this genre is highly appreciated by listeners today. Japan, Germany, France, and Russia are considered leading countries in this field. However, in some countries, radio play still remains an undeveloped field. Kyrgyzstan can be noted among such countries. Thus, this genre is practically not developed in Kyrgyzstan. Currently, radio play as a genre of radio journalism in Kyrgyzstan is at a standstill. To date, listeners have been content with radio plays broadcast on radio stations in near and far abroad or with examples of this genre posted online on the Internet.

At this point, it should also be noted that from time to time some local broadcasters in the country are trying to take certain steps in this area. The radio plays of the «Creative Group 705», which have been broadcast on the radio «Intimak» (a local radio station in Kyrgyzstan) since October 2012, are noteworthy. This group produces radio plays in Russian and Kyrgyz. Examples of them include plays such as «Pour the Tea!», «Novruz», «Trash Can». Their scripts are quite witty, in the national spirit and well thought out [15; 340].

Conclusion: The study shows that radio theater has developed over time, adapting to new technologies and changing audience demands. It plays an important role both in the staging of classical literary works and in the formation of experimental genres. The widespread use of podcasts and internet radio formats in modern times opens up new opportunities for radiotheatre. The article proposes the future development prospects of radio theatre and its integration with multimedia platforms.

Список використаної літератури

1. Du Yuanzhi & Li Liwei. Paradoxical Drivers of Radio Drama Creation and Development Prospects. *Media*, 2022. (09). P. 40-42.
2. Wu Yutong The Integration Innovation and Breakthrough Strategy of Radio Drama in the New Media Context, *Academic Journal of Humanities & Social Sciences, Published by Francis Academic Press, UK*, 2025. P. 56-61.
3. Bao Xijing. Strategies and Paths of Integration and Innovation of Mainstream Media Radio Drama-Taking CCTV 2022. Radio Drama as an Example. *China Radio & TV Academic Journal*, 2024 (01). P. 117-121.
4. Song Yang. Convergence Innovation and Development Path of Webcast Drama. *Media*, 2022. (04). P. 48-50.
5. Hashimi, S. S., Jabarkhail, A., & Awwab, A. Dissecting Pashto Radio Dramas: An Examination of their Structural Fabric. *Sprin Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 2023. 2 (10). P. 53–59.
6. Obaidullah Agheez, Fariduallah Andial, Noorullah Shaad, «Structural Elements of Pashto Radio Drama», International Journal of Current Science Research and Review, Volume 06 Issue 06 June 2023, Page No. 3568-3572.
7. Peers A. Sound and Storytelling in Radio Drama. University of Westminster, 2009, 280 p.
8. Crisell A. Understanding Radio. Routledge, 1994, 270 p.
9. Crook T. Radio Drama: Theory and Practice. Routledge, 1999. 450 p.
10. Lewis P. Radio Drama Theory and Practice. Routledge, 1991. 290 p.
11. Benedetti J. The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day. Routledge, 1999. 230 p.
12. McLeish R. Radio Production. Focal Press, 2005. 180 p.
13. Hendy D. Radio in the Global Age. Polity Press, 2000. 310 p.
14. Brockett O. G., & Hildy, F. J. History of the Theatre. Allyn & Bacon, 2007. 150 p.
15. Hand R. J., & Traynor, M. The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice. Bloomsbury, 2011. 340 p

УДК 7.072

ОГЛЯД ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ РАДІОТЕАТРУ АЗЕРБАЙДЖАНУ

ПРИМОВА Нігяр Яшар гизи – PhD здобувачка освітньо-наукового ступеня,
Інститут архітектури та образотворчого мистецтва,
Національна академія наук Азербайджану, Баку

Мета статті розглядати розвиток радіотеатру в історичній його ретроспективі та виявити його вплив на суспільство. *Наголошується*, що радіотеатр, що вперше виник на початку XX століття, став широко використовуватися як засіб масової інформації, особливо у воєнні роки та наступні періоди. *Подано* основні етапи радіотеатру, його технологічний та художній розвиток, а також приклади з різних країн. *Здійснено порівняльні характеристики* класичного та сучасного формату радіотеатру, *наголошується на його зв'язку з драматургією та акторською майстерністю*. Виявляється роль цього виду мистецтва в сучасну епоху та його майбутні перспективи. *Методи:* У ході дослідження використані такі методи як аналіз історичної інформації, спостереження, порівняння, систематизація та узагальнення. *Наукова новизна*: Вперше в азербайджанській науковій літературі системно аналізується історичний розвиток радіотеатру, розглядаються причини його виникнення, етапи становлення та інновації у цій галузі. Зазначається, що з початку XIX століття і до нинішнього часу розглядається жанрове розмаїття радіотеатру, розширення його технічних можливостей та вплив на аудиторію. Запропонований матеріал має певну наукову новизну, виявлену при аналізі ролі радіотеатру у міжкультурній комунікації та її інтеграції з іншими формами сучасних медіа. *Висновки:* Дослідження засвідчує, що радіотеатр розвивався з історичним часом, адаптуючись до нових технологій та змінних запитів аудиторії. Він відіграє важливу роль як у постановках класичних літературних творів, так і у формуванні експериментальних жанрів. Широке використання подкастів та форматів інтернет-радіо в сучасних умовах відкриває нові можливості для радіотеатру. Пропонується розгляд його подальших перспектив розвитку в інтеграції з мультимедійними платформами.

*Ключові слова***:** Азербайджан, радіотеатр, радіо та медіа, інновації, технологічні зміни.

Стаття отримана 6.02.2026
Стаття прийнята 5.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК [75.036:159.9]

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОГО ДОСВІДУ ІЗОЛЯЦІЇ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

Леся МАКСИМОВА – старший викладач кафедри монументального і станкового живопису, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, м. Київ
https://orcid.org/0009-0001-0604-7278
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1121
Lesya_maksymova@ukr.net
Олександра САМОЙЛЕНКО – доцент кафедри монументального і станкового живопису, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-0056-2703
alexsam@i.ua

Цитування:

Максимова Л., Самойленко О. Візуалізація внутрішнього досвіду ізоляції у суччасному українському живописі в умовах воєнного часу. *Українська культура: минуле. Сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 87–92. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1121

Метою статті є виявлення особливостей візуалізації внутрішнього досвіду ізоляції у сучасному українському живописі воєнного часу та визначення художніх засобів її репрезентації. *Методологія дослідження* ґрунтується на мистецтвознавчому, культурологічному та аналітичному підходах, зокрема на аналізі сучасного українського молодіжного живопису. *Результати дослідження* засвідчують, що ізоляція функціонує не лише як тематичний мотив, але і як принцип організації художнього образу. Виокремлено основні тематичні групи, що відображають різні моделі осмислення дійсності, зокрема воєнно-травматичну, внутрішньо-екзистенційну, ідентифікаційну, міфологічно-сакральну та рефлексивну. Встановлено, що сучасні художні практики демонструють зміщення акценту з репрезентації зовнішніх подій на візуалізацію внутрішніх психоемоційних станів. *Наукова новизна* полягає у визначенні ізоляції як ключової категорії, що формує як зміст, так і структуру художньої форми у сучасному українському живописі. *Висновки* засвідчують, що в умовах воєнного часу формується нова візуальна мова, зорієнтована на передачу складних екзистенційних станів через символічні образи та мінімальні засоби виразності.

Ключові слова: ізоляція, живопис, воєнний час, художній образ, простір, пам’ять, студентське мистецтво.

Актуальність теми. Сучасний живопис дедалі активніше звертається до внутрішнього досвіду людини, зокрема до стану ізоляції як реакції на кризові обставини, що визначає не лише тематичний зміст творів, а й способи художнього мислення. В умовах воєнного часу ізоляція постає не лише як індивідуальний, але й колективний досвід, що потребує нового осмислення у мистецтвознавчому дискурсі. Візуальне мистецтво виступає важливим засобом репрезентації внутрішніх переживань, відображаючи глибинні трансформації у сприйнятті людиною себе та світу. Особливої актуальності набуває аналіз молодіжного живопису як чутливого індикатора змін у художній свідомості молодого покоління.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика впливу війни на розвиток сучасного мистецтва активно досліджується в українському та міжнародному науковому просторі. Основна увага зосереджена на трансформації художніх практик, зміні тематичних орієнтирів і функцій мистецтва в умовах воєнного часу [1], [7]. Водночас питання візуалізації внутрішніх психологічних станів, зокрема ізоляції, залишається недостатньо розробленим, що зумовлює актуальність даного дослідження. Дослідження О. Антонюка та В. Хижинського акцентують на зміні художньої мови та осмисленні мистецтва як форми культурного спротиву й колективної пам’яті [1], [7]. А. Барановська аналізує мотив війни у сучасному живописі через сюжетно-тематичні аспекти, зокрема зображення руйнувань і людських втрат [2]. Натомість Т. Прокопович і Т. Галькун зосереджуються на зміні колористики та композиційних рішень, підкреслюючи зростання емоційної виразності художніх образів [4].

У працях Т. Паньок, М. Молчанової та Ю. Самофалової мистецтво розглядається як засіб соціальної комунікації та реакції на травматичний досвід війни [3], [5]. Водночас більшість досліджень має соціокультурний характер і зосереджується переважно на зовнішніх проявах війни у мистецтві.

Теоретичне підґрунтя для осмислення внутрішніх станів людини становлять праці В. Франкла, де ізоляція розглядається як глибинний екзистенційний досвід [6]. У свою чергу, Г. Кестер акцентує на здатності мистецтва до осмислення складних соціальних і психологічних процесів у глобальному контексті [8]. Попри значну кількість досліджень, проблема візуалізації внутрішнього досвіду ізоляції у сучасному українському живописі залишається недостатньо розробленою, що зумовлює необхідність подальшого аналізу художніх засобів її вираження.

© Максимова Л., Самойленко О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Метою статті є виявлення особливостей візуалізації внутрішнього досвіду ізоляції у сучасному українському живописі воєнного часу та визначення художніх засобів і образних стратегій її репрезентації.

Виклад основного матеріалу. Ізоляція як багатовимірне явище сучасного гуманітарного знання охоплює соціальні, психологічні та екзистенційні виміри людського буття. В умовах глибоких соціокультурних трансформацій, спричинених воєнними подіями, ця проблематика набуває особливої актуальності в українському образотворчому мистецтві. Вона може проявлятися як у фізичному відокремленні, так і внутрішньому переживанні відчуження, втрати зв'язку зі світом та іншими людьми. У філософсько-психологічному контексті ізоляція тісно пов'язана з поняттям самотності, однак не є тотожною їй. Якщо самотність може виступати як усвідомлений і навіть продуктивний стан, то ізоляція частіше пов'язана з вимушеним розривом соціальних і емоційних зв'язків. У цьому сенсі вона постає як реакція на кризові обставини, що порушують звичну структуру життя людини.

Поняття ізоляції у науковому дискурсі має міждисциплінарний характер і використовується в психології, соціології та філософії для позначення стану відокремлення індивіда від соціального середовища або втрати зв'язку з ним. У психологічному аспекті ізоляція пов'язана з переживанням самотності, тривоги та відчуження, тоді як у соціальному вимірі вона може бути зумовлена зовнішніми обставинами, що обмежують взаємодію людини зі світом. Водночас у мистецтвознавчому контексті ізоляція набуває специфічного значення, трансформуючись із життєвого досвіду у художню категорію, що визначає способи формування образу та організації візуального простору.

Важливим для осмислення внутрішнього досвіду ізоляції є підхід В. Франкла [6], який розглядає людину в умовах екзистенційної кризи як таку, що перебуває у стані граничного напруження між втратою сенсу та необхідністю його віднайдення. У ситуаціях травматичного досвіду війни ізоляція може набувати глибоко особистісного характеру, перетворюючись на внутрішній простір рефлексії, болю та переосмислення власного існування.

Війна спричиняє глибокі психологічні трансформації, пов'язані з досвідом втрати, тривоги та невизначеності. У таких умовах ізоляція постає як природна реакція на травматичні обставини, проявляючись у внутрішній замкненості, відчуженні від соціального середовища та зосередженості на власних переживаннях. Вона може бути як вимушеною, так і внутрішньо зумовленою формою психологічного захисту.

У сучасному українському контексті ізоляція набуває колективного виміру, перетворюючись на спільний досвід суспільства. Це створює підґрунтя для її художнього осмислення у візуальному мистецтві, де внутрішні стани трансформуються в образні форми. Травматичний досвід виявляється через зміну образу людини, яка постає відокремленою та зануреною у власний внутрішній світ. Візуалізація внутрішнього досвіду відбувається через механізми формування художньої мови. Особливого значення набуває взаємодія образу і форми, де остання перестає бути лише засобом організації композиції та виступає як носій смислу.

Отже, ізоляція може інтерпретуватися як структурний принцип побудови зображення. Вона проявляється не лише через сюжет чи образ персонажа, а й через специфіку композиційних рішень, а саме через фрагментацію простору, розриви між об'єктами, асиметрію та зміщення візуальних акцентів. Такі засоби формують відчуття нестабільності та внутрішньої напруги, що стає визначальним для сприйняття твору.

Не менш важливим є колористичний аспект, який у сучасному живописі виконує функцію емоційного коду. Зміна кольорових відношень, домінування приглушених або контрастних тонів, використання монохромних рішень або локальних кольорових плям сприяє створенню особливого психологічного поля зображення. Колір перестає бути декоративним елементом і набуває значення самостійного носія переживання. Варто звернути увагу на трансформацію образу людини, який у сучасному мистецтві втрачає індивідуалізовані риси та набуває узагальненого характеру. Фігура часто постає як знак або силует, що репрезентує не конкретну особу, а стан або досвід. Така редукція індивідуального дозволяє посилити універсальність образу і перенести акцент із зовнішньої подібності на внутрішній зміст. Художні засоби сучасного образотворчого мистецтва формують складну систему візуальних кодів, через які здійснюється осмислення внутрішнього досвіду людини. Це дозволяє розглядати ізоляцію не лише як сюжетну категорію, а явище, що визначає саму структуру художнього мислення.

У межах аналізу сучасного українського молодіжного живопису, репрезентованого кваліфікаційними роботами бакалаврів 2025 року, визначено основні тематичні напрями, що формуються під впливом воєнного часу. Опрацьований матеріал засвідчує наявність кількох домінантних векторів художнього осмислення дійсності, які відображають як безпосередню реакцію на події війни, так і опосередковане переосмислення сучасного досвіду через символічні, культурні та психологічні образи. Це дозволяє розглядати молодіжний живопис як важливий сегмент сучасного

образотворчого мистецтва, у якому відбувається формування нових підходів до візуалізації внутрішнього досвіду людини.

Доцільно виокремити кілька основних тематичних груп, що репрезентують різні моделі художнього осмислення сучасної реальності у молодіжному живописі. Їхнє формування зумовлене не лише тематичними орієнтирами, але й трансформацією способів художнього мислення, що відображають зміну чуттєвої та емоційної оптики сприйняття дійсності. Кожна з груп демонструє специфічні підходи до візуалізації досвіду війни як до безпосереднього, так і опосередкованого.

Першу групу становлять роботи, пов'язані з темою війни, у яких художній образ формується під впливом травматичного досвіду та колективного переживання. У цих творах порушуються питання трагедії, втрат, руйнування та екзистенційної невизначеності (зокрема роботи Козей Д., Сидельник К., Лось В., Соловей А.). Війна постає не лише як сюжетна основа, але чинник, що визначає образно-пластичну структуру твору. Композиції часто характеризуються фрагментарністю, розірваністю простору, напруженими ритмами та деформацією форм, що підсилює відчуття деструкції та внутрішнього конфлікту.

Водночас ці роботи засвідчують здатність молодих митців до глибокого особистісного осмислення воєнного досвіду. Художня практика у цьому випадку виступає не лише як фіксація подій, але як процес їхнього внутрішнього проживання та інтерпретації. Митці пропускають крізь власний досвід складні й травматичні стани, намагаючись осягнути їхню багатовимірність і прояви в різних життєвих обставинах. Це дозволяє розкрити війну не як одновимірне явище, а як комплексний досвід, що по-різному проявляється у різних ситуаціях і контекстах. У таких роботах візуальна мова спрямована на передачу граничних станів, де образ функціонує як носій не лише колективної пам'яті, але й індивідуально пережитого досвіду, що набуває художньої форми через процес рефлексії.

До другої групи належать роботи, зосереджені на внутрішньому стані людини, її психологічних переживаннях та тілесності як формі прояву емоційного досвіду. Теми крихкості, вразливості та пошуку власної ідентичності (Ковтун А., Мельник Н., Горкава Л.) свідчать про зміщення акценту з подієвого рівня на внутрішній вимір буття. У цих творах художній образ набуває інтимного, рефлексивного характеру, а тілесність постає як медіум переживання, через який візуалізуються стани тривоги, самотності та екзистенційної напруги. Простір у таких роботах часто є умовним або замкненим, що підсилює відчуття ізольованості та внутрішньої зосередженості.

На відміну від орієнтації до зовнішніх опор, характерного для інших художніх стратегій, у цій групі простежується тенденція до свідомого занурення у власний внутрішній досвід. Художники не стільки шукають стабільності чи підтримки, скільки фіксують стан вразливості, внутрішньої порожнечі та невизначеності. У цьому контексті мистецька практика постає як спосіб самопізнання, що дозволяє осмислити власне місце у світі, який переживає стан нестабільності та загрози зникнення.

Ці роботи відображають досвід існування в умовах радикальної непевності, де під питанням опиняється не лише майбутнє, але й сама присутність людини у світі. Відсутність чітких відповідей, відчуття самотності та внутрішньої ізольованості стають визначальними характеристиками цих образів. Водночас через художню рефлексію відбувається процес пізнання як себе, так і нової, травматично зміненої реальності, що формує особливий тип візуальної мови, зорієнтованої на передачу глибинних екзистенційних станів.

Третю групу становлять роботи, спрямовані на осмислення національної ідентичності та культурної спадщини, що набувають особливої значущості в умовах загрози втрати культурного простору. Репрезентацію історичних, етнічних і регіональних мотивів (Гамазинська Я., Гончарук В., Жуленко Р., Курчевська А., Кондрат В.) відображає прагнення до актуалізації культурної пам'яті як форми спротиву та способу самовизначення в умовах кризи. У творах художній образ функціонує як носій символічного змісту, що поєднує минуле і сучасність, формуючи відчуття безперервності культурної традиції. Візуальна мова тяжіє до використання орнаментальних, декоративних та знакових елементів, які набувають нового смислового наповнення в контексті сучасності.

Звернення до культурної спадщини у цьому випадку зумовлене не лише естетичними пошуками, але й глибинною потребою у збереженні ідентичності в умовах воєнної загрози. Для молодих художників така практика виступає способом відновлення внутрішньої цілісності та пошуку опори у власному культурному корінні. Осмислення історичних і етнічних образів стає формою психологічного реагування на травматичні обставини, своєрідним механізмом самозбереження, що дозволяє утримувати зв'язок із власним походженням, пам'яттю роду та національною історією. Актуалізація культурної спадщини у сучасному молодіжному живописі постає як реакція на загрозу втрати ідентичності та внутрішнього стрижня особистості, перетворюючись на важливий інструмент подолання стану невизначеності та психологічного тиску, спричиненого війною.

Четверту групу становлять роботи, що звертаються до міфологічних, сакральних та символічних образів (Багатова О., Дьоміна Е., Горбунова П., Крючок В., Семенік А.), у яких відбувається осмислення сучасної реальності через звернення до архаїчних культурних кодів. Використання міфологічних мотивів, язичницьких символів, тотемних образів і сакральних знаків свідчить про прагнення художників вийти за межі безпосереднього досвіду та знайти універсальні моделі інтерпретації дійсності. В умовах воєнного стану таке звернення набуває особливого значення. Воно зумовлене не лише естетичним інтересом до символізму, але й потребою у пошуку додаткових смислових і духовних опор. Апеляція до міфологічного мислення може розглядатися як своєрідна форма внутрішнього захисту, що дозволяє трансформувати травматичний досвід у символічну форму та залучити уявні сили підтримки, укорінені в культурній пам'яті.

Поклик до сакральних і міфологічних образів також пов'язаний з прагненням до виходу за межі безпосередньої реальності, що сприймається як травматична і нестабільна. У цьому контексті художня практика постає як простір створення альтернативної, умовної реальності, у якій поєднуються елементи казкового, архетипного та метафізичного. Такий підхід дозволяє митцю не лише осмислювати дійсність, але й дистанціюватися від неї, здійснюючи процес психологічного розвантаження. Міфологічно-сакральна образність у сучасному молодіжному живописі виступає не лише як художній прийом, але як спосіб подолання кризового досвіду, що поєднує в собі функції символічного осмислення, емоційної компенсації та духовного пошуку.

П'яту групу становлять роботи, спрямовані на рефлексію самого мистецтва як явища (Лебедєв М., Морозова Я., Лисюк Т., Смага О.), у яких художня практика осмислюється як автономний процес. Мистецтво в цих творах постає не лише як засіб відображення реальності, але як самостійний простір формування нових сенсів і способів бачення, що функціонує за власними внутрішніми законами.

Рефлексивний характер таких робіт проявляється у зверненні до проблеми художньої мови, матеріалу, процесу творення та ролі митця в умовах зміненої реальності. Художники досліджують межі образотворення, експериментують із формою, фактурою та засобами виразності, акцентуючи увагу не лише на результаті, але й на самому процесі створення твору як акті мислення. Контекст воєнного часу надає цій спрямованості особливої значущості, оскільки мистецтво стає способом осмислення власної ролі у світі, що зазнає радикальних змін. Рефлексія мистецтва перетворюється на форму відповіді на кризу, в якій художник не лише відображає дійсність, але й переосмислює функції мистецтва, його межі та можливості.

У зазначених творах простежується прагнення до усвідомлення самого акту творчості як способу існування в умовах нестабільності. Мистецтво постає як простір, де відбувається не лише створення образів, але й переосмислення процесу бачення, інтерпретації та взаємодії з реальністю.

Отже, виокремлені тематичні групи демонструють багатовекторність сучасного молодіжного живопису, у якому відбувається переосмислення традиційних підходів до зображення дійсності. Вони засвідчують перехід від прямої репрезентації подій до складних форм візуалізації внутрішнього досвіду, де художній образ функціонує як інструмент інтерпретації реальності, що поєднує індивідуальний і колективний виміри сучасності Узагальнюючи, зазначені тематичні групи свідчать про зміщення акценту в сучасному образотворчому мистецтві від безпосередньої репрезентації подій до їх внутрішнього переживання. Художній образ у цьому контексті функціонує не лише як засіб зображення, а як форма емоційної та екзистенційної рефлексії, що дозволяє інтерпретувати воєнний досвід на рівні особистісного сприйняття. Це вказує на формування нової образної системи, у якій визначальну роль відіграють не сюжет, а стан, переживання та психологічна напруга.

Важливо зазначити, що, попри різноманітність тем, більшість робіт об'єднує спільний контекст, а саме досвід війни, який виступає як фоновий чинник, що визначає емоційний, смисловий та образний рівні художніх творів. Навіть у роботах, де воєнна тематика не є безпосередньою, а простежується її опосередкований вплив через звернення до тем пам'яті, крихкості, ідентичності та духовного пошуку. Особливого значення набуває аналіз окремих творів, які найбільш повно репрезентують зазначені тенденції. Одним із ключових способів репрезентації ізоляції є організація замкненого простору. У перформативній роботі Лось Вікторії «Відродження з попелу» ізоляція втілюється через кутовий простір, який формує відчуття обмеженості та внутрішньої замкненості. Використання попелу як художнього матеріалу набуває символічного значення, оскільки він виступає як слід руйнування і водночас як основа для відродження. Відсутність фігури при наявності слідів підсилює ефект екзистенційної ізоляції, перетворюючи простір на носій переживання.

Інший тип візуалізації ізоляції пов'язаний із протиставленням внутрішнього і зовнішнього простору. У живописній роботі Козей Дар'ї «Візуалізація трагедій війни» інтер'єр кімнати функціонує як замкнене середовище, тоді як вікно виступає символічною межею між людиною і світом. Образ

персонажа у інвалідному візку акцентує тілесний вимір травми, а приглушена колористична гама формує атмосферу внутрішньої напруги та відсторонення.

Колективний вимір ізоляції розкривається у роботі Сидельник Каріни «Осмислення теми війни засобами образотворення». Попри присутність кількох фігур, між ними відсутня взаємодія, що створює відчуття внутрішнього відчуження. Символічне наповнення простору, зокрема деформовані форми та темні зони, підсилює відчуття тривоги та втрати, перетворюючи ізоляцію на спільний, але водночас індивідуально пережитий стан.

Соціально-екзистенційний вимір ізоляції простежується у роботі Горкавої Людмили «Художник в соціумі». Простір очікування, позначений наявністю валіз, символізує тимчасовість і нестабільність. Персонажі, попри фізичну близькість, не вступають у взаємодію, що підкреслює їхню внутрішню відокремленість. Центральний образ художника з порожнім полотном може трактуватися як метафора втрати визначеності творчого процесу в умовах воєнного часу.

Окремого значення набуває візуалізація ізоляції через зруйнований простір. У роботі Соловей Анастасії, присвяченій руйнуванню будівлі Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука внаслідок ракетного удару 25 березня 2024 року, ізоляція постає як розрив зв'язку між людиною та середовищем її існування. Відсутність людської фігури підсилює відчуття спустошення, тоді як збережені фрагменти архітектури виконують функцію носіїв пам'яті.

Аналізований художній матеріал дозволяє виокремити кілька основних типів візуалізації ізоляції: процесуальну, просторову, тілесну, колективну, соціально-екзистенційну та просторово-травматичну. Усі вони свідчать про формування нової художньої мови, в якій ізоляція постає не лише як тема, але як принцип організації художнього образу. Варто зазначити, що ізоляція у сучасному українському живописі набуває не лише тематичного, але й формально-структурного характеру. Вона виявляється у фрагментації простору, порушенні цілісності композиції, деформації фігуративних форм та використанні колористичних контрастів, що підсилюють емоційне напруження. У цьому аспекті ізоляція постає як універсальна художня категорія, що визначає спосіб побудови образу та характер його сприйняття, а сучасний митець працює в полі напруги між особистим переживанням і спільною травмою, що зумовлює появу образів, які поєднують інтимність і узагальненість. Це сприяє формуванню нової візуальної мови, здатної передавати складні психоемоційні стани через мінімальні засоби виразності.

Висновок. Проведене дослідження дозволяє розглядати сучасний український живопис як простір формування нових моделей художнього осмислення дійсності, у яких визначальну роль відіграє внутрішній досвід людини. Воєнний контекст зумовлює зміну не лише тематичних орієнтирів, але й способів візуального мислення, спрямованих на передачу психоемоційних станів через трансформацію образної структури твору.

Встановлено, що художні практики молодого покоління демонструють переорієнтацію з подієвого рівня на рівень переживання, де домінують інтенції осмислення крихкості, втрати, пам'яті та ідентичності. У цьому контексті образ функціонує як інструмент інтерпретації реальності, що поєднує індивідуальний досвід із колективним виміром сучасності. Сучасне образотворче мистецтво України постає як динамічна система, у якій формуються нові підходи до візуалізації складних психоемоційних станів. Це відкриває перспективи для подальших досліджень, зокрема у напрямі аналізу трансформації художньої мови та її взаємодії з соціокультурними процесами в умовах кризи.

Список використаної літератури

1. Антонюк О. Еволюція художніх практик українських митців в умовах війни. URL: https://www.researchgate.net/publication/394629072

2. Барановська А. М. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 66, ч. 1. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5

3. Паньок Т., Молчанова М. Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України. *Progressive research in the modern world : proceedings of the 3rd International scientific and practical conference*. (Boston, 1 December 2022). Boston, 2022. С. 495–501. URL: https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11308

4. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного часу: як змінилося мистецтво під час війни – колористика, тенденції, сюжет. *Матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф.* (Луцьк, 31 серп. 2022 р.). Луцьк, 2022. С. 99–102. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20689

5. Самофалова Ю. Мистецтво і війна. *Образотворче мистецтво*. 2020. URL: https://www.scribd.com/document/476894436

6. Франкл В. Людина в пошуках сенсу. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 160 с.

7. Хижинський В. Вплив війни на творчість сучасних українських художників та здобувачів вищої

мистецької освіти. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. 2025. № 21. С. 41–52. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345507

8. Kester G. H. The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context. Durham ; London : Duke University Press, 2011. 310 p. URL: https://portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2018/12/the-one-and-the-many.pdf

Reference

1. Antoniuk O. Evoliutsiia khudozhnikh praktyk ukrainskykh myttsiv v umovakh viiny. URL: https:// www.researchgate.net/publication/394629072

2. Baranovska A. Motyv viiny u realistychomu zhyvopysi suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. Vyp. 66, ch. 1. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5

3. Panok T., Molchanova M. Obrazotvorche mystetstvo u konteksti eskalatsii rosiiskoi ahresii proty Ukrainy. *Progressive research in the modern world: proceedings of the 3rd International scientific and practical conference* (Boston, 1 December 2022). Boston, 2022. S. 495–501. URL: https:// dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11308

4. Prokopovych T. A., Halkun T. D. Zhyvopys v umovakh voiennoho chasu: yak zminylosia mystetstvo pid chas viiny – kolorystyka, tendentsii, siuzhet. *Materialy VI Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Lutsk, 31 serpnia 2022 r.). Lutsk, 2022. S. 99–102. URL: https:// evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20689

5. Samofalova Yu. Mystetstvo i viina. Obrazotvorche mystetstvo. 2020. URL: https://www. scribd.com/document/476894436

6. Frankl V. Liudyna v poshukakh sensu. Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 2016. 160 s.

7. Khyzhynskyi V. Vplyv viiny na tvorchist suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv ta zdobuvachiv vyshchoi mystetskoi osvity. *Suchasne mystetstvo*: zbirnyk naukovykh prats. 2025. No 21. S. 41–52. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345507

8. Kester G. H. The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context. Durham; London : Duke University Press, 2011. 310 p. URL: /portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2018/12/the-one-and-the-many.pdf

UDC [**75.036:159.9**]

VISUALIZATION OF THE INNER EXPERIENCE OF ISOLATION IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PAINTING IN THE CONTEXT OF WARTIME

Lesia MAKSYMOVA – Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design Department of monumental and statuary painting,

Aleksandra SAMOYLENKO – candidate of study of art, associate professor, Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design Department of monumental and statuary painting,

The purpose of the article is to identify the features of visualizing the inner experience of isolation in contemporary Ukrainian painting during wartime and to determine the artistic means of its representation. The methodology is based on art-historical, cultural and analytical approaches, including the analysis of contemporary Ukrainian youth painting. *The results* of the study show that isolation functions not only as a thematic element but also as a structural principle of artistic image formation. The main thematic groups reflecting different models of interpreting reality have been identified, including war-related, inner-existential, identity-oriented, mythological-sacral and reflexive approaches. It is determined that contemporary artistic practices demonstrate a shift from the representation of external events to the visualization of internal psycho-emotional states.

The scientific novelty lies in defining isolation as a key category that shapes both the content and the structure of artistic form in contemporary Ukrainian painting.

The conclusions indicate that under wartime conditions a new visual language is being formed, focused on conveying complex existential states through symbolic imagery and minimal expressive means.

Key words: isolation, painting, wartime, artistic image, space, memory, student art

Стаття отримана 10.10.2025
Стаття прийнята 31.10.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.8+159.93

МОДЕРНИЙ ТАНЕЦЬ НА ШЛЯХУ ДО ПЕРФОРМАТИВНОСТІ : РЕФЛЕКСИВНА СКЛАДОВА

Ірина ВЛАСЕНКО – кандидат мистецтвознавства,
доцент кфедри музичного мистецтва та хореографії,
Криворізький державний педагогічний університет, м. Кривий Ріг
https://orcid.org/0000-0003-2073-4864
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1122
fedorenko.helen@ukr.net

Цитування:

Власенко І. Модерний танець на шляху до перформативності : рефлексивна складові. *Українська культура: минуле,.сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 93–99. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1122

Визначено роль рефлексії у розвитку хореографічних стилів Новітнього часу. *Виокремлено* рефлексивну складову у становленні перформативних якостей модерного танцю з точки зору філософсько-психологічної рефлексії. *Показано* роль творчості О. Шлеммера в оновленні хореографічної мови, її підпорядкованості завданням театральної перформативності. Постать О. Шлеммера трактована як унікальна в європейській культурі і недостатньо вивчена в контексті спрямованості історичного поступу мистецтва до синтетизму. *Наголошено*, що у творчості О. Шлеммера рефлексія над природою руху вела до відокремлення його від антропоморфної тілесності і проєктування у фізичних формах, наділених не лише якостями об'єму, але й колірною символікою. Аналіз біографічних даних митця *доводить* високу рефлексивність, що послідовно проходила стадії елементарної, наукової та філософської. Досягнення філософської рефлексії зумовило систематизацію новаторського трактування О. Шлеммером хореографії як візуально-перформативного мистецтва. *Спостережено*, що для урбанізованого модерного мистецтва Європи гострою проблемою постало співвіднесення «нежиттєвості» і «життєдайності» мистецтва, заснованого на механіці. Розв'язання проблеми запропоновано творчим осередком «Баухауз», естетика якого спрямовувала рефлексію О. Шлеммера. *Охарактеризовано* відмінності естетичних позицій «Бауахуазу» від футуризму, передусім стосовно конструктивної вивіреності, інтелектуальної абстрагованості від побутових реалій. Спеціально *підкреслено* трансформацію уявлень про синтетизм танцю від музичної орієнтованості до максимальної візуалізації руху. Ритмічна впорядкованість танцю, традиційно організована засобами музики, тепер досягалася узгодженням кольороформ. *Представлено* аналіз «Тріадного балету» О. Шлеммера в контексті виявлення в ньому якостей перформативності. *Узагальнено*, що у творчості О. Шлеммера реалізовано практику інтерпретації танцю як фізичного явища, що зміцнило підгрунтя синтезу мистецтв на засадах технологізованої візуальності.

Ключові слова: танець, перформативність, рефлексія, тілесно-рухова рефлексія, діалогова взаємодія, модерн, синтез мистецтв, духовність, О. Шлеммер.

Постановка проблеми. Сучасний стан вітчизняного суспільства, виснаженого геополітичними катаклізмами, активізує пошуки засобів відновлення гармонії духовного і фізичного, ствердження пріоритету цінності і вищого призначення Людини. Серед таких засобів провідна роль належить мистецтву в його здатності до втілення ідеального. Актуальний акцент на осмислюючих, дискурсивних властивостях мистецтва виявляє його рефлексивну складову в якості об'єкта наукового дослідження. Особлива роль рефлексії характеризує хореографію. Практика оволодіння мистецтвом танцю передбачає обов'язкову задіяність мислення, уяви і пам'яті як у безпосередній руховій активності, так і поза нею. Симптоматично, що від часів античності хореографія розглядалася як засіб виховання «ідеальної» людини – носія калокагатії. Рефлексія подальшого історичного розвитку європейської хореографії виявляє масштабну хвилеподібну траєкторію: професіоналізація танцю вела до чіткої систематизації ідейно-смислових і рухових відповідностей, тоді як вершинні досягнення XIX ст. викликали потреби нового мистецтва – маніфесту Нової Людини – через розмивання системи ізсередини. На хвилі цієї тенденції зародився модерний танець у його сміливих рішеннях зв'язків ідей-смислів і рухів. Сучасне функціонування хореографії, зокрема вітчизняної, що характеризується плюралізмом жанрово-стильових моделей (наприклад, підтримуваних Всеукраїнською асоціацією «Платформа сучасного танцю»), доречно розглядати у контексті рефлексії на відкриття XX ст., що зумовили зміни поглядів на художню мову танцю і його місце в системі мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання рефлексії в різних її проявах висвітлюються у працях вітчизняних і зарубіжних вчених. Для нашої статті важливими є положення теорії метакогніції Дж. Флейвела [25], опора на дослідження, присвячені питанням рефлексії у мистецтві (Ю. Антипенко і Л. Вероніка [2], А. Ареф'єва [3], Л. Лукашева і С. Садовенко [10], О. Опанасюк [12], І. Шевцова, Н. Старосельська і С. Коваль [20], В. Щербаков [21] та ін.) і підготовці мистецьких кадрів (Т. Абрамович і Н. Давидюк [1], К. Короткевич [8], Д. Мазур [11], І. Ревенко [14], Т. Черноус і

© Власенко І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

В. Каламаж [17] та ін.). Специфіка модерного танцю в його змістових і формальних параметрах, перформативних інтенціях висвітлюється у працях Р. Л. Голдберг [26], Т. Драч і М. Погребняк [5], М. Погребняк [13], Л. Цвєткової і А. Підлипської [16], Д. Шарикова [19] та ін. Постать О. Шлеммера, як реформатора танцю доби модернізму, розглянута О. Клековкіним [7], І. З. Пінхейро [28], О. Шабаліною [18] та ін. Інтерес до творчості митця інтенсифікується в контексті постмодерністських теорій мистецтва (див. рецензії на відновлені постановки О. Шлеммера в електронному журналі «Theater der klange» [29]). Втім, попри значний дослідницький базис залишається недостатнім розгляд знакових явищ модерного танцю з точки зору філософсько-психологічної рефлексії.

Мета статті – виявити рефлексивну складову у становленні перформативних якостей модерного танцю на прикладі творчості О. Шлеммера.

Виклад основного тексту. Рефлексія як явище і поняття розглядається різними науками і тлумачиться згідно з їх дослідницьким інструментарієм. Першість у вирізненні рефлексії як явища належить філософії. Міркування про рефлексію (без використання цього поняття) сягають часів античності. У ракурсі даного дослідження маркуємо в античних філософських поглядах розуміння самопізнання як «повернення» до першоідей, сакральних у своїй основі (Сократ). У сократівському тлумаченні, здійсненому з позиції ідеалістичної філософії, привертає увагу наголошення надпобутовості і надреальності рефлексії, що матиме особливе значення для розвитку мистецтва. Досягненням стародавнього періоду стало виявлення приналежності рефлексії до інтелектуальних дій як «звернення розуму до самого себе». Думка про те, що найвищою мірою ця дія притаманна Божественному розуму, дозволяє з сучасних позицій бачити у рефлексії сходження мислення людини до незрівнянних із нею висот абсолюту.

Виникнення поняття рефлексії пов'язується з XVII ст. і відображає актуальний для доби наукової революції інтерес до осмислення явищ об'єктивного світу і самих механізмів мислення про об'єктивний світ. Традиційно перекладається з латинської як «погляд назад». Звернемо увагу, що слово «назад» вказує не стільки на минуле, скільки на першооснови, найбільш усталені і цінні для духовного життя певної спільноти ідеальні конструкти. Отже, рефлексія постає мисленням вглиб, здатним долати межі реального буття індивіда і сходити до ідеальної духовності (у модерному мистецтві ідеальна духовність ототожнена з абстракцією). Корінь «flexio» означає також «згин», що підкреслює гнучкість, змінність рефлексивного мислення відносно об'єктів, які знаходяться у взаємодії, адже рефлексія пізнає істину, виходячи із наявного досвіду. Пролонгуючи розуміння етимології поняття рефлексії на модерне мистецтво, помічаємо значущість діалогічного, інтегративного мислення у майстрів-новаторів.

Перше визначення рефлексії запропоновано Дж. Локком: «спостереження, якому розум піддає свою діяльність і способи її прояву, внаслідок чого у розумі виникають ідеї про цю діяльність» [9; 155]. Починаючи з Дж. Локка, рефлексія стала осмислюватися переважно в індивідуально-людському вимірі, що знайшло концептуальну завершеність у філософії Г. В. Ф. Гегеля. Ширший погляд на рефлексію пропонував І. Кант, для якого рефлексія поставала станом духу, в якому уможлювлювалося «знайти суб'єктивні умови, через які може бути досягнуте розуміння» [6; 330]. Кантівське піднесення рефлексії до метапізнання знайшло розвиток у концепціях мислителів наступних століть, у тому числі – представників модернізму.

У XX ст. завдяки працям А. Буземана поняття рефлексії увійшло до наукового апарату психології. На наш час рефлексія у психології вивчається різнобічно, але окреслюється особистісним виміром. Зміст явища включає усвідомлення особистістю власного досвіду (когнітивного, емоційного, професійно-діяльнісного тощо), саморегуляцію, узгодження дій відповідно до соціальних вимог. Наявність рефлексії дозволяє людині успішно адаптуватися до конкретного соціокультурного середовища. Стосовно людини-митця адаптацію доречно розглядати у тому числі як відчуття / передбачення ідей, можливих для художньої модернізації у контексті певного історичного часу.

Діяльність А. Буземана сприяла і формуванню педагогічного трактування рефлексії. Як і психологія, педагогіка зосереджується на рефлексії як характеристиці мислення особистості. Основними ракурсами педагогічних досліджень рефлексії є комунікативні процеси і процеси самоусвідомлення особистості. Для узгодження філософського і психолого-педагогічного розуміння рефлексії у мистецтві видається перспективною точка зору педагога Р. Бернса про першовиток рефлексії як здатності людини до самоаналізу, що збагачує «Я-концепцію» і стає чинником самовдосконалення [24].

Зосереджуючись на рефлексії у хореографії, попередньо звернемо увагу на гносеологічну класифікацію видів рефлексії, зафіксовану у філософських довідникових виданнях [15; 547]. Ці види є ієрархічно вибудуваними і відображають шлях пізнання з наростанням складності. На першому щаблі знаходиться елементарна рефлексія, спрямована особистістю вглиб себе самої і виявлена в аналізі власних дій, емоцій, думок з метою ефективної включеності у соціокультурне середовище. Другий вид рефлексії – наукова. Її об'єктом стає наукове знання, його логіка, інструментарій, категоріальний апарат

тощо. У науковій рефлексії особистість не концентрується лише на власному досвіді, а осмислює наявний стан тієї наукової галузі, до якої звертається. Третій вид рефлексії – філософська. Визнання філософської рефлексії вищим видом пояснюється можливостями найширших узагальнень. У філософській рефлексії людина виходить і за межі власного досвіду, і за межі конкретної наукової сфери, уможливлюючи породження принципово нових сенсів, що веде до глибоких культурних змін.

Описана класифікація рефлексії є коректною і стосовно мистецької діяльності з тією поправкою, що на місце рефлексії наукової стає художня рефлексія. Митець критично оцінює сучасний йому стан мистецтва, тенденції його оновлення і виробляє власний «почерк» у цій сфері. Якщо брати до уваги широко вживане сьогодні поняття професійної рефлексії, то вважаємо його наближеним до виду наукової / художньої рефлексії. Професійна рефлексія спирається на дані рефлексії елементарної, але передбачає розширення особистісного досвіду в контексті завдань професійної галузі в цілому. Випереджаючи аналіз творчості О. Шлеммера, яка знаходитиметься в центрі нашої уваги, зазначимо, що шлях майстра виразно демонстрував сходження до філософської рефлексії. Розпочавши професійну діяльність як людина надзвичайно спостережлива і зацікавлена в оволодінні різними видами мистецтва (елементарна рефлексія), О. Шлеммер заглибився у дослідження руху в потенціалі його виражальних і зображальних властивостей (наукова рефлексія), у результаті чого сформував новаторський погляд на хореографію як візуально-перформативне мистецтво (філософська рефлексія).

Рефлексія виступає самосвідомістю індивіда у контексті культури, що забезпечує вихід особистості за межі фізичного у простір ідеального на основі темпоральності. У діяльності хореографа сукупна дія елементарної і художньої рефлексій закладає підвалини професійної рефлексії, яка еволюціонує впродовж творчого життя. У видатних особистостей рефлексія набуває вищого виду, що передбачає тлумачення танцю як своєрідної філософії. Велика кількість особистостей, геніальних у своїй новаційності, характеризувала епоху модерну.

Від зародження модерний танець виявився рефлексивним, адже у пошуку джерел актуальної хореографічної лексики осмислював історичні моделі східних і західних культур, рухові феномени природи і техніки. У межах статті увага звертатиметься на перформативність модерного танцю. Перформативність має театральну природу, але розуміється як явище, принципово відмінне від інформативності, наративності, притаманної класичній виставі (балетній, якщо йдеться про хореографію). Для перформативного мистецтва тема є лише способом розкрити динаміку змін. На думку сучасної хореографки-перформерки Л. Венедиктової, «перформативність – специфічний вид мистецької діяльності, який тематизує темпоральність» [22]. Перформативність невід'ємна від процесуальності, що постає перед глядачем як навмисно змодельована хореографом. У такий спосіб перформативність відкидає міметичність балету, в якому показані дії визначаються життєподібною послідовністю, у результаті чого пересічний глядач сприймає виставу як танцювальну «історію» про персонажів, не фіксуючи спеціально балетмейстерську новаційність. Перформативний танець – підкреслено штучний, він проєктує унікальні відносини між постановником, виконавцями, глядачами та самим твором мистецтва. У контексті подальшого викладу наголошуємо важливість переходу від відображення (мімезису) до конструювання. Конструктивний підхід до створення танцю – важливий крок на шляху до перформативності, тоді як сам процес конструювання являє собою рефлексію митця над сутністю хореографічного руху.

Виявлення початків перформативного мистецтва зроблене у 1970-х рр. американською мистецтвознавицею Р. Голдберг, яка пов'язала їх із маніфестами футуризму [26]. Відзначаючи неперечну значущість праці, звернемо увагу на те, що у сфері хореографії подібні експерименти народжувалися у діалоговій взаємодії між різними напрямами модернізму. Перший футуристичний маніфест, проголошений Ф. Т. Марінетті у 1909 р., не дав виходів на хореографічні звершення. Більш значущим виявився маніфест «Театру вар'єте» (1913 р.), в якому серед іншого виявлено настанови на синтез мистецтв і безсюжетність постановок. Вплив футуризму відчувся у постановці В. де Сен-Пуан «Метахорія» (1913 р.), що являла собою рефлексію на традиції давньогрецького театру. Дійство відзначалося синтетизмом танцю, поетичного слова, музики і світла, проте основою був саме танець. Танець поставав тілесно-руховою інтерпретацією поезії і мав спонукати глядачів до філософських роздумів. Симптоматично, що у В. де Сен-Пуан важливого значення набула символіка числа 3 (червоний колір костюму – чоловіче начало, синій – жіноче, помаранчевий – ірраціональність). Прихованість обличчя танцівниці (самої В. де Сен-Пуан) скасовувала передачу емоцій і зводила сприйняття тілесності до чистої форми.

Надалі перформативність у танці футуризму відбуватиметься інакше, ніж це пропонувала В. де Сен-Пуан. Висока емоційна насиченість, рух у прогресивне майбутнє, агресія очищення стануть провідними характеристиками футуристичного мистецтва, що наголошувалося у «Маніфесті футуристичної сценографії і хореографії», «Маніфесті футуристичного танцю». Сценічна дія, за спостереженням М. Гринишиної, перетвориться на стихійне «співвідношення світла, кольору, звуку та руху» [4; 118]. Тобто відбуватиметься

зближення значущості різних елементів, які у традиційному театральному мистецтві виступали як супровідні. Акцентування руху як головного об'єкту рефлексії футуристів вело до своєрідності хореографічного оформлення вистав і в цілому до піднесення ролі динамізму в мистецтві.

Головним об'єктом футуристичної хореографії, як зазначають Л. Цвєткова і А. Підлипська, стає досягнення техніки, Машина в її потенціалі благодійного впливу на суспільство: «Машина сприймається як нове божество, що просвітлює, володарює, роз-дає свої дари й карає в цей наш футуристський час, захоплений великою Релігією Нового. Але головне при цьому – розуміння того, що машина – це, насамперед, ідея і дух, а не зовнішній вигляд» [16; 183]. Проте розробка машинного, механістичного руху живить хореографічні пошуки й інших модерних напрямів: кубізму («Парад» Л. Мясіна), конструктивізму («Тріадний балет» О. Шлеммера), дадаїзму («Дада-танці» С. Тойбер). Відмінності полягають передусім в ідейних настановах: якщо футуризм бачить у Машині божественну енергію, відповідну часу майбутнього, кубістично-сюрреалістичні тілесно-рухові рефлексії сповнені іронії, а конструктивістські постають дослідженням механіки руху у її математично-геометричних закономірностях. Захоплення мистецтва досягненнями техніки, з одного боку, скасовувало природність людських проявів аж до заперечення емоцій, з іншого, – пропонувало «олюднення» і «оживлення» технічних приладів, в яких бачився величезний потенціал блага. Футурист Ф. Т. Марінетті писав: «завдяки нам прийде час, коли життя не буде більше життям хлібу і важкої праці, але і не пустим життям, – життя стане життям – твором мистецтва» [27]. Виникав парадокс між конструктивною «нежиттєвістю» і «життєдайністю» нового мистецтва, яке прагнуло стати самою реальністю (так, Г. Аполлінер вважав балет «Парад», який мав значний вплив на футуристичні пошуки, «правдивішим, ніж саме життя» [23]). Цей парадокс оригінально розв'язано у творчій діяльності колективу «Баухауз», представником якого був О. Шлеммер.

«Баухауз», сприйнявши деякі футуристичні позиції щодо художньої мови, заперечив притаманну футуризму стихійність і надав мистецьким формам математичної вивіреності. Рефлексією на футуризм (але не ототожненням з ним) постали хореграфічні постановки О. Шлеммера, передусім «Тріадний балет» (1922 р.). На відміну від футуристичних дійств, більшість з яких обходилася однією постановкою, балети О. Шлеммера увійшли у перформативну практику XX–XXI ст. «Тріадний балет» підтверджує актуальність відображення механічного, нелюдського руху. Однак порівняно з футуристами, О. Шлеммер пропонує іншу модель тілесно-рухової рефлексії – через виявлення зв'язків із фізіологією людини та зв'язків з іншими видами мистецтва. Щодо впливу інших видів мистецтва традиційно хореографія найбільше пов'язувалася з музикою. Навіть скандальний у свій час «Парад» (1917 р.) мав грунтовну музичну основу. О. Шлеммером музика не заперечувалася, але провідного значення не отримала, про що свідчить декілька варіантів звукового оформлення «Тріадного балету» і відсутність повного авторського схвалення жодного з них. Найбільш відомою стала музика П. Хіндеміта, створена для механічного органу. Професійна рефлексія О. Шлеммера, який не мав хореографічної освіти, але був фундаментально підготовленим у галузі візуальних мистецтв, вела до синтезу руху танцівника з рухом абстрактних форм у просторі. Робота з візуалізацією руху виявлялася більш значущою, ніж робота з акустичним оформленням руху. Ритмізація руху, за яку у більшості випадків відповідає музика, також здійснювалася передусім за рахунок візуальної упорядкованості.

Рішуче новаторським був підхід О. Шлеммера до розробки лексики танцю. Відмова від традицій класично-романтичної хореографії, характерна для всіх напрямів модернізму, мала на увазі віднаходження інших основ. Для О. Шлеммера натхненням стали не східні чи історично віддалені культури, і не прагнення свободи самовираження танцівника, а костюм, причому ускладнений до скульптурного вигляду. У такий спосіб тілесно-рухова рефлексія митця пішла зворотнім шляхом від традиційного хореографічного: не костюм мав забезпечити свободу руху, а навпаки, рух породжувався обмеженими умовами, які диктував костюм. Тіло танцівника «зникало» під значними об'ємами костюму, а його жорсткість і ваговитість потребували вирішення проблем механіки руху. Відповідно, рухове рішення образу персонажа у О. Шлеммера зумовлювалося специфікою його костюму – виконавська підготовка танцівника зводилася до витривалості і володіння незвичною біомеханікою. Часи владарювання солістів на балетній сцені пішли у небуття. Геометрично узагальнені і свідомо «монументальні» костюми О. Шлеммера скасовували людські якості, уможливлюючи існування хореографії як абстрактного мистецтва попри її виконавську природу. Людині відводилася функція двигуна, який працює з середини.

Позажиттєвість образів «Тріадного балету» О. Шлеммера потребувала вироблення спеціальних прийомів смислотворення. Вагома роль у цьому відводилася кольору. Як і у В. де Сен-Пуан, наголошення певного кольору мало смислове навантаження. Втім, підгрунтям для візуалізації образу через колір передусім став дизайнерський досвід роботи у «Баухаузі».

Починаючи з перших спроб створення «Тріадного балету» (1912 р.) у колаборації з подружжям

танцівників А. Бургера і Е. Гетцель, О. Шлеммер рефлексував над рухом із погляду фізичного явища у його взаємодії з простором і формою. Проявлена на різних рівнях тріадність (три виконавця, три частини, три основоположні форми, три кольори тощо) підкреслювала організаційний потенціал математичних закономірностей. Нівелювання емоційної щирості компенсувалося деталізованою вивіреністю форм руху. О. Шлеммер змінив не лише мову, але й сенс танцю. Послаблення сюжетно-змістового боку дозволило вивести на перший план метафорично-духовний. Незважаючи на механізований зовнішній прояв, танець відкривав можливості звернення до метафізичних першооснов, осягнутих за допомогою філософської рефлексії. За всієї новаційності О. Шлеммер позиціонував себе не радикалом, який відкидав культурні традиції, а консерватором, який оновлює традицію відповідно вимогам часу. Гуманістична налаштованість перформативної творчості О. Шлеммера знайшла закономірний підсумок у створенні міждисциплінарного навчального курсу «Людина» (1928 р.), який розкривав філософські, біологічні і соціальні аспекти людського буття у їх взаємозв'язках [30]. Рух як фізичний атрибут і як духовна інтенція людини – суть хореографії, а візуалізація руху – акт перформативності.

Висновки. Доба модерну окреслила ряд шляхів набуття танцем ознак перформативності, важливої для сучасного розвитку мистецтва. Однак лише поодиноким відкриттям судилося отримати пролонговану впливовість на світові художні процеси завдяки здійсненню глибокої рефлексії з виходом на філософський рівень. Одним із провідників ідеї об'єднаного твору мистецтва з опорою на хореографію був О. Шлеммер. Запропонована ним теорія і практика осмислення танцю як фізичного явища стала підгрунтям нового синтезу мистецтв на основі технологізованої візуальності. Приховані містичні сенси постановок розширювали межі тілесно-рухової рефлексії і демонстрували зв'язок з позачасовими сакральними ідеями.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в уточненні ролі методу візуального аналізу у здійсненні професійної рефлексії видатними європейськими хореографами модерну..

Список використаної літератури

1. Абрамович Т., Давидюк Н. Техніки розвитку рефлексивного мислення педагогів у системі підвищення кваліфікації. *Молодь і ринок*. 2025. № 9 (241). С. 105–111. https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.341913.

2. Антипенко Ю., Вероніка Л. Пісенна творчість українських артистів у період війни в контексті емоційної виразності мистецької рефлексії. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. 2024. Вип. 49. С. 131–138. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.847.

3. Ареф'єва А. Ю. Пострефлексія синтезу мистецтв в хореографії другої половини XX століття. *Humanities Studies*. 2023. Вип. 14 (91). С. 9–14. https://doi.org/10.32782/hst-2023-14-91-01.

4. Гринишина М. Синтетичний театр. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.

5. Драч Т., Погребняк М. Західноєвропейські хореографи – представники танцю-модерн України. *Молодий вчений*. 2022. Вип. 4 (104). С. 47–50. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-4-104-11.

6. Кант І. Рефлексії до критики чистого розуму ; пер. із нім. й латини та примітки І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2004. 464 с.

7. Клековкін О. Ю. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. 800 с.

8. Короткевич К. Є. Формування умінь навчальної самореалізації майбутніх викладачів хореографічних дисциплін у процесі фахової підготовки : дис. … д-ра філософії за спец. 011 Освітні, педагогічні науки. Кропивницький, 2023. 236 с.

9. Локк Дж. Розвідка про людське розуміння ; пер. з англ. У 4 кн. Харків : Акта, 2007. 149 с.

10. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2021. № 4. С. 68–74. https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250253.

11. Мазур Д. В. Діагностичний інструментарій розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів. *Нова педагогічна думка*. 2023. № 1 (113). С. 102–106. https://doi.org/10.37026/2520-6427-2023-113-102-106.

12. Опанасюк О. Інтенціональна рефлексія, її смисли та функція у бутті культури і мистецтва / Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. Київ : Аура-Букс, 2018. С. 216–286.

13. Погребняк М. М. Нові напрями театрального танцю XX – початку XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ТОВ «Прінтмакс», 2021. 330 с.

14. Ревенко І. В Підготовка науково-педагогічних працівників до формування емпатійно-рефлексивної культури майбутніх учителів. *Педагогічна Академія: наук. зап*. 2025. Вип. 20. URL : https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/1160/1041 https://doi.org/10.5281/zenodo.16757723.

15. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; редкол.: В. І. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

16. Цвєткова Л. Ю., Підлипська А. М. Футуристичний танець у дискурсі маніфестів італійських футуристів. *Танцювальні студії*. 2021. Вип. 4 (2). С. 176–194. https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249303

17. Черноус Т., Каламаж В. Тілесно-руховий чинник музичного впливу на рефлексивний компонент емоційного інтелекту (на прикладі майбутніх учителів початкових класів). *Вісник Львів. ун-ту*. Серія «Психологічні науки». 2022. С. 130–138. https://doi.org/ 10.30970/PS.2022.12.15.

18. Шабаліна О. М. Від універсалізму до універсальності. Тріади Баугаузу: предмет, костюм, танець. *Культура України*. 2021. № 72. С. 156–165. https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.22.

19. Шариков Д. І. Перформативні процеси в контексті сучасної художньої культури: авторський аспект сценічної режисури в балеті, театрі та цирку. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 2 (10). С. 303–314. https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.303-314.

20. Шевцова І., Старосельська Н., Коваль С. Рефлексія життєвих мотивацій через пластичне відображення поетичного твору Лесі Українки «Давня весна». *Сучасні тенденції розвитку економіки і культури в Україні та світі*. 2023. Вип. 1 (1). С. 55–58.

21. Щербаков В. В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича) у постановках А. Шекери та Р. Поклітару. *Мистецтвознавчі зап*. 2018. Вип. 33. С. 282–287.

22. Яремчишина М. Відкритий архів. Лариса Венедиктова. Tanzlaboratorium. URL : http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/

23. Apollinaire G. Selected Writings. New York: New Directions Publishing, 1971. 273 p.

24. Burns R. B. Self-concept development and education. London ; New York : Holt, Rinehart and Winston, 1982. 441 p.

25. Flavell J. H. Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry. *American Psychologist*. 1979. Vol. 34 (10). P. 906–911. https://doi.org/10.1037/0003-066X.34.10.906.

26. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd ed., Thames & Hudson, 2011. 265 p.

27. Marinetti F. T. Teoria e invenzione futurista. Milano : A. Mondadori, 1968. 1121 p.

28. Pinheiro I. Z. Dance and Architecture: Bauhaus, Oskar Schlemmer and Mirrored, me? Instituto Politécnico de Lisboa, 2017. 28 p.

29. Theater der klange. URL : https://theaterderklaenge.de/en/home-2.

30. The letters and diaries of Oskar Schlemmer. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972. 425 p.

References

1. Abramovych T., Davydiuk N. Tekhniky rozvytku refleksyvnoho myslennia pedahohiv u systemi pidvyshchennia kvalifikatsii. *Molod i rynok*. 2025. № 9 (241). S. 105–111. https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.341913

2. Antypenko Yu., Veronika L. Pisenna tvorchist ukrainskykh artystiv u period viiny v konteksti emotsiinoi vyraznosti mystetskoi refleksii. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2024. Vyp. 49. S. 131–138. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.847

3. Arefieva A. Postrefleksiia syntezu mystetstv v khoreohrafii druhoi polovyny XX stolittia. *Humanities Studies*. 2023. Vyp. 14 (91). S. 9–14. https://doi.org/10.32782/hst-2023-14-91-01

4. Hrynyshyna M. Syntetychnyi teatr. Kyiv : Feniks, 2019. 416 s.

5. Drach T., Pohrebniak M. Zakhidnoievropeiski khoreohrafy – predstavnyky tantsiu-modern Ukrainy. *Molodyi vchenyi*. 2022. Vyp. 4 (104). S. 47–50. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-4-104-11

6. Kant I. Refleksii do krytyky chystoho rozumu ; per. z nim. y latyny ta prymitky I. Burkovskoho. Kyiv : Yunivers, 2004. 464 s.

7. Klekovkin O. Mise en scène: Idei. Kontseptsiii. Napriamy. Kyiv : Vydavnytstvo «Feniks», 2017. 800 s.

8. Korotkevych K. Formuvannia umin navchalnoi samorealizatsii maibutnikh vykladachiv khoreohrafichnykh dystsyplin u protsesi fakhovoi pidhotovky : dys. … d-ra filosofii za spetsialnistiu 011 Osvitni, pedahohichni nauky. Kropyvnytskyi, 2023. 236 s.

9. Lokk Dzh. Rozvidka pro liudske rozuminnia ; per. z anhl. U 4 kn. Kharkiv : Akta, 2007. 149 s.

10. Lukasheva L. T., Sadovenko S. M. Muzychno-teatralna refleksiia tvorchoho fenomenu M. M. Synelnykova: kulturolohichnyi vymir. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* : nauk. zhurnal. 2021. № 4. S. 68–74. https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250253

11. Mazur D. Diahnostychnyi instrumentarii rozvytku profesiinoi refleksii maibutnikh kerivnykiv instrumentalnykh kolektyviv. *Nova pedahohichna dumka*. 2023. № 1 (113). S. 102–106. https://doi.org/10.37026/2520-6427-2023-113-102-106.

12. Opanasiuk O. Intentsionalna refleksiia, yii smysly ta funktsiia u butti kultury i mystetstva / Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichnyi ta filosofskyi aspekty : monohrafiia. Kyiv : Aura-Buks, 2018. S. 216–286.

13. Pohrebniak M. M. Novi napriamy teatralnoho tantsiu XX – pochatku XXI st.: istoryko-kulturni peredumovy, kros-kulturni zviazky, stylova typolohiia : monohrafiia. Poltava : TOV «Printmaks», 2021. 330 s.

14. Revenko I. V Pidhotovka naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv do formuvannia empatiino-refleksyvnoi kultury maibutnikh uchyteliv. *Pedahohichna Akademiia*: naukovi zapysky. 2025. Vyp. 20. URL : https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/1160/1041 https://doi.org/10.5281/zenodo.16757723.

15. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk / NAN Ukrainy, In-t filosofii imeni H. S. Skovorody; redkol.: V. I. Shynkaruk ta in. Kyiv : Abrys, 2002. 742 s.

16. Tsvietkova L. Yu., Pidlypska, A. M. Futurystychnyi tanets u dyskursi manifestiv italiiskykh futurystiv.

Tantsiuvalni studii. 2021. Vyp. 4 (2). S. 176–194. https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249303.

17. Chernous T., Kalamazh V. Tilesno-rukhovyi chynnyk muzychnoho vplyvu na refleksyvnyi komponent emotsiinoho intelektu (na prykladi maibutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv). *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriia «Psykholohichni nauky». 2022. S. 130–138. https://doi.org/10.30970/PS.2022.12.15.

18. Shabalina O. M. Vid universalizmu do universalnosti. Triady Bauhauzu: predmet, kostium, tanets. *Kultura Ukrainy*. 2021. № 72. S. 156–165. https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.22.

19. Sharykov D. I. Performatyvni protsesy v konteksti suchasnoi khudozhnoi kultury: avtorskyi aspekt stsenichnoi rezhysury v baleti, teatri ta tsyrku. *ART-platFORMA*. 2024. Vyp. 2 (10). S. 303–314. https://doi.org/ 10.51209/platform.2.10.2024.303-314.

20. Shevtsova I., Staroselska N., Koval S. Refleksiia zhyttievykh motyvatsii cherez plastychne vidobrazhennia poetychnoho tvoru Lesi Ukrainky «Davnia vesna». *Suchasni tendentsii rozvytku ekonomiky i kultury v Ukraini ta sviti*. 2023. Vyp. 1 (1). S. 55–58.

21. Shcherbakov V. V. Khoreohrafichni refleksii tvoriv ukrainskykh kompozytoriv (V. Hubarenka, M. Skoryka ta Ye. Stankovycha) u postanovkakh A. Shekery ta R. Poklitaru. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2018. Vyp. 33. S. 282–287.

22. Iaremchyshyna M. Vidkrytyi arkhiv. Larysa Venedyktova. Tanzlaboratorium. URL : http:// openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/ (data zvernennia 17.12.2025).

23. Apollinaire G. Selected Writings. New York: New Directions Publishing, 1971. 273 p.

24. Burns R. B. Self-concept development and education. London ; New York : Holt, Rinehart and Winston, 1982. 441 p.

25. Flavell J. H. Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry. *American Psychologist*. 1979. Vol. 34 (10). P. 906–911. https://doi.org/10.1037/0003-066X.34.10.906.

26. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd ed., Thames & Hudson, 2011. 265 p.

27. Marinetti F. T. Teoria e invenzione futurista. Milano : A. Mondadori, 1968. 1121 p.

28. Pinheiro I. Z. Dance and Architecture: Bauhaus, Oskar Schlemmer and Mirrored, me? Instituto Politécnico de Lisboa, 2017. 28 p.

29. Theater der klange. URL : https://theaterderklaenge.de/en/home-2/.

30. The letters and diaries of Oskar Schlemmer. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972. 425 p.

UDC 792.8+159.93

MODERN DANCE ON THE PATH TO PERFORMANCE : A REFLECTIVE COMPONENT

Iryna VLASENKO – Candidate of Art Criticism, Docent of the Kryvyi Rih State Pedagogical University

The role of reflection in the development of choreographic styles of the Modern Age is determined. The reflective component in the formation of the performative qualities of modern dance is highlighted from the point of view of philosophical and psychological reflection. The role of O. Schlemmer's work in the renewal of choreographic language, its subordination to the tasks of theatrical performativity is shown. The figure of O. Schlemmer is interpreted as unique in European culture and has not yet been sufficiently studied in the context of the direction of the historical progress of art towards synthetism. It is emphasized that in the work of O. Schlemmer, reflection on the nature of movement led to its separation from anthropomorphic corporeality and its projection in physical forms endowed not only with the qualities of volume, but also with color symbolism.

Analysis of the artist's biographical data proves his high reflexivity, which successively passed through the stages of elementary, scientific and philosophical. The achievement of philosophical reflection led to the systematization of O. Schlemmer's innovative interpretation of choreography as a visual and performative art. It has been observed that for the urbanized modern art of Europe, the acute problem was the correlation between the «non-vitality» and «vitality» of art based on mechanics. The solution to this problem was proposed by the creative center «Bauhaus», whose aesthetics guided the reflection of O. Schlemmer. The differences between the aesthetic positions of Bauhaus and Futurism are characterized, primarily in terms of constructive accuracy and intellectual abstraction from everyday realities. The transformation of ideas about the syntheticism of dance from musical orientation to maximum visualization of movement is specially emphasized. The rhythmic order of dance, traditionally organized by means of music, was now achieved by the coordination of color forms. An analysis of O. Schlemmer's «Triad Ballet» is presented in the context of identifying the qualities of performativity in it. It is summarized that in the work of O. Schlemmer, the practice of interpreting dance as a physical phenomenon was implemented, which strengthened the foundation of the synthesis of arts on the principles of technological visuality.

Key words: dance, performativity, reflection, bodily-motor reflection, dialogic interaction, modern, synthesis of arts, spirituality, O. Schlemmer.

Стаття отримана 3.01.2026
Стаття прийнята 15.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.8:792.01:001.8

ПРИНЦИПИ КРОС-ДИСЦИПЛІНАРНОСТІ У РЕЖИСУРІ ТАНЦЮ

Валентина ВОДЯНА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль,
https://orcid.org/0000-0001-6358-1680
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1123
vvodyana@gmail.com
Богдан ВОДЯНИЙ – кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва**,**
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
https://orcid.org/0000-0003-2723-7393
labdsto@gmail.com
Лариса МАРКЕВИЧ – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
https://orcid.org/0000-0001-7224-7756
larisa1977markevych@gmail.com

Цитування:

Водяна В., Водяний Б., Маркевич Л. Принцип крос-дисциплінарності у режисурі танцю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 100–105. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1123

Досліджено крос-дисциплінарність як методологічний підхід до режисури сучасного хореографічного мистецтва. З'ясовано специфіку крос-дисциплінарної взаємодії у хореографії крізь призму її синтетичної природи та взаємодії пластичної, музичної, театральної й візуальної мов. Розмежовано мультидисциплінарність, міждисциплінарність, крос-дисциплінарність і трансдисциплінарність, що дозволяє уточнити сутність крос-дисциплінарного підходу у режисурі танцю. Обґрунтовано принципи крос-дисциплінарності: інтеграції художніх мов, домінанти (ієрархії виразових засобів), функціональної взаємодії, смислової узгодженості та цілісності сценічного образу. Доведено, що їх реалізація сприяє підвищенню концептуальної цілісності хореографічних постановок і розширює можливості сценічної виразності.

Ключові слова: крос-дисциплінарність, сучасна хореографія, синтез мистецтв, музика, танець, театр, образотворче мистецтво, режисура танцю, художні мови, інтеграція.

Актуальність теми. Сучасне хореографічне мистецтво характеризується трансформацією художнього мислення та активним пошуком нових форм виразності, що зумовлює переосмислення традиційних засобів сценічного втілення. Танцювальна пластика набуває більшої семантичної насиченості, поєднуючи абстрактні та образно-драматичні компоненти й розширюючи смислове поле твору. Зростає роль режисерського мислення: балетмейстер виступає не лише автором руху, а організатором цілісної сценічної дії, що інтегрує різні рівні художнього висловлювання. Це зумовлює зміщення акценту з виконавської техніки на концептуальну побудову твору. Водночас посилюється синтез мистецтв – взаємодія танцю з театром, музикою, візуальними та медіа-формами, що актуалізує потребу в осмисленні механізмів інтеграції художніх систем у межах єдиного сценічного цілого.

Останні дослідження та публікації. Проблематика синтезу мистецтв і міждисциплінарної взаємодії у хореографії відображена у низці сучасних наукових праць.

Теоретичні засади синтезу мистецтв у сценічній хореографії розкрито у дослідженні Д. Бернадської [1], яка розглядає взаємодію художніх систем у сучасних хореографічних творах. Питання синтетичної природи сучасного танцю, як поєднання різних засобів виразності, висвітлено у праці О. Пастухова [3]. Взаємовплив різних мистецтв, зокрема хореографії та живопису, досліджено у роботі О. Плахотнюка [4], де підкреслено динамічний характер міжмистецької взаємодії. Особливості інтеграції музики, візуального мистецтва та хореографії у сценічному просторі проаналізовано у дослідженні Г. Фількевич [5]. Окремий аспект становить вплив новітніх технологій на хореографію, розглянутий у праці І. Герц [2], де акцентовано на розширенні виражальних можливостей сучасного танцю. Водночас у наукових розвідках переважає аналіз загальних процесів синтезу мистецтв і міждисциплінарності, тоді як специфіка крос-дисциплінарного підходу у режисурі танцю залишається недостатньо висвітленою.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та визначення принципів крос-дисциплінарності у режисурі танцю, що забезпечують цілісність і узгодженість взаємодії різних художніх мов у хореографічному творі.

© Водяна В., Водяний Б., Маркевич Л., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво характеризується активізацією інтеграційних процесів і переосмисленням меж між видами художньої діяльності. Дж. Кляйн і Т. Філіп (J.Klein, T Philipp) обґрунтовують необхідність подолання міждисциплінарних меж із метою вирішення питань, які є надто складними, щоб їх можна віднести до будь-якої однієї дисципліни або вирішити за допомогою будь-якої окремої галузі знань [8]. У цьому контексті крос-дисциплінарність постає як важливий методологічний підхід, що передбачає перенесення методів і принципів однієї дисципліни в іншу з метою розширення творчих і аналітичних можливостей.

У сценічному мистецтві її значення зростає у зв'язку з розвитком синтетичних виконавських форм. За спостереженням Е. Фішер-Ліхте (E. Fischer-Lichte), сучасна сцена тяжіє до цілісного перформативного простору, де взаємодіють різні художні мови, формуючи нову якість художнього висловлювання [7]. У цьому контексті крос-дисциплінарність виступає не лише способом поєднання елементів, а принципом організації сценічної дії. Вагомим теоретичним підґрунтям є також концепція інтермедіальності І. Раєвського (I. Rajewsky), яка пояснює механізми взаємодії різних знакових систем у межах єдиного художнього простору [9].

Крос-дисциплінарність нами трактується як ключовий методологічний підхід сучасного мистецтва, що забезпечує інтеграцію художніх мов і формує нові підходи до організації сценічного висловлювання. Хореографічне мистецтво традиційно осмислюється як синтетичний вид художньої діяльності, у якому взаємодіють кілька автономних мистецьких систем. Його природа ґрунтується на поєднанні пластичної виразності людського тіла, музичної організації часу та сценічно-театральної логіки, що забезпечує цілісність художнього образу.

Синтез у хореографії передбачає не механічне поєднання різних мистецтв, а їх органічну взаємодію, при якій сценічна хореографія постає як форма театрального синтезу, що реалізується у процесі виконання твору [1; 6].

Сучасні дослідження розглядають хореографію як відкриту художню систему, здатну до постійного розширення виражальних можливостей. Як зазначає О. Пастухов, сучасний танець характеризується синкретичною природою, що виявляється у поєднанні різних стилів, форм і засобів, забезпечуючи здатність до продукування нових художніх змістів [3; 106].

Розширення синтетичних можливостей хореографії особливо виразно проявляється у сучасних сценічних практиках, де до традиційних компонентів долучаються нові візуальні та технологічні засоби. У цьому контексті, як показує Г. Фількевич, взаємодія музики, хореографії та образотворчого мистецтва у балеті формує єдину образну систему вистави, а різноманітність художньо-виражальних засобів свідчить про активізацію міжмистецьких зв'язків [5].

Синтетична природа хореографічного мистецтва визначає його відкритість до взаємодії з різними художніми системами, що створює підґрунтя для крос-дисциплінарного підходу та потребує його подальшого теоретичного осмислення. Осмислення крос-дисциплінарності у хореографічному мистецтві потребує попереднього розмежування суміжних понять, які відображають різні рівні взаємодії мистецьких систем. У сучасному науковому дискурсі йдеться про мультидисциплінарність, міждисциплінарність (інтердисциплінарність), крос-дисциплінарність і трансдисциплінарність, що фіксують поступове ускладнення характеру інтеграції.

Мультидисциплінарність позначає паралельне співіснування різних художніх компонентів без їх глибокого взаємопроникнення. На відміну від неї, міждисциплінарність передбачає взаємодію та взаємовплив мистецьких мов, що проявляється у частковій інтеграції виражальних засобів.

Крос-дисциплінарність, у свою чергу, характеризується спрямованим перенесенням принципів і методів однієї дисципліни в іншу, що зумовлює трансформацію художньої мови хореографії. Саме цей тип взаємодії є визначальним для сучасної режисури танцю, оскільки він передбачає не лише взаємодію, а й свідоме використання іншодисциплінарного інструментарію.

Найвищим рівнем інтеграції є трансдисциплінарність, що означає вихід за межі окремих дисциплін і формування нових постжанрових художніх практик.

Таким чином, розмежування зазначених понять дозволяє уточнити сутність крос-дисциплінарності як специфічного типу взаємодії, що стане підґрунтям для подальшого обґрунтування її принципів у хореографічному мистецтві. Саме аналіз принципів крос-дисциплінарності дозволяє перейти від загального розуміння типів взаємодії до конкретизації способів їх реалізації у режисерсько-балетмейстерській практиці.

Одним із визначальних принципів крос-дисциплінарності у режисурі танцю є *принцип інтеграції художніх мов*, що передбачає органічне поєднання різних знакових систем у межах цілісного сценічного висловлювання. Йдеться не лише про співіснування пластичної, музичної, театральної та візуальної мов, а про їх взаємопроникнення, у результаті якого формується нова якість

художнього образу. Цей принцип ґрунтується на загальних закономірностях синтезу мистецтв. Як зазначає Д. Бернацька, синтетичність сценічного твору досягається за умови взаємодії кількох самостійних художніх систем, що утворюють нову цілісність за наявності інтегруючого начала [1; 6]. У хореографії таким інтегруючим чинником виступає режисерсько-хореографічний задум, який визначає характер взаємодії всіх компонентів.

У практиці сучасного хореографічного мистецтва інтеграція художніх мов реалізується на різних рівнях. Насамперед це взаємозв'язок музики і руху, де ритмічна, темпова й динамічна організація музичного матеріалу знаходить відповідність у пластичному малюнку танцю. Водночас, як підкреслює Г. Фількевич, у балетній виставі до цього синтезу долучається образотворче мистецтво через сценографію, костюм і світло, що формують візуальну складову сценічного образу та беруть участь у його смислотворенні [5; 46].

Суттєвим аспектом інтеграції є також включення театральних засобів – драматургії, акторської гри, пантоміми – які забезпечують розвиток сценічної дії. За спостереженням О. Пастухова, сучасний танець активно поєднує хореографічну і акторську виразність, що дозволяє розглядати танцювальний твір як цілісну сценічну форму [3, 109].

У контексті крос-дисциплінарності інтеграція художніх мов набуває розширеного характеру, охоплюючи також цифрові технології, відеопроєкції, світловий дизайн, що трансформують традиційні уявлення про сценічний простір. І. Герц висловлює думку, поєднання різних мистецьких і технологічних засобів сприяє виникненню нових форм художнього висловлювання, у яких межі між окремими видами мистецтва стають умовними [2; 58].

Таким чином, принцип інтеграції художніх мов визначає основу крос-дисциплінарного підходу у режисурі танцю, забезпечуючи формування багатовимірного сценічного образу, у якому різні виражальні системи функціонують як єдине смислове ціле.

Важливим принципом крос-дисциплінарності у режисурі танцю є *принцип домінанти*, або ієрархії виразних засобів, який передбачає наявність провідного художнього компонента, що організовує взаємодію інших складових сценічного твору. Його актуальність зумовлена синтетичною природою хореографії: поєднання різних мистецьких мов потребує внутрішньої впорядкованості, без якої виникає загроза еклектичності та втрати цілісності художнього образу.

За твердженням Д. Бернацької, цілісність художнього твору забезпечується за умови наявності домінанти-інтегратора, яка підпорядковує собі інші компоненти та формує якісно нову художню систему [1; 6]. У цьому контексті домінанта виступає як організаційний і смисловий центр, що визначає композиційну логіку сценічного висловлювання.

У хореографічному мистецтві домінанта є змінною і залежить від концепції постановки. Традиційно провідною виступає пластична мова танцю, однак у різних типах сценічних практик функцію домінанти можуть виконувати музика, драматургія або візуальна складова.

Як засвідчує дослідження Г. Фількевич, сучасні балетні постановки демонструють різні моделі домінування виразових засобів, що визначають характер взаємодії мистецтв у межах сценічного твору [5; 46]. Зокрема, у низці випадків домінантною виступає музика, що задає не лише ритмічну і темпову організацію, а й ідейно-образну основу постановки. Показовим є балет «Перехрестя», де музика М. Скорика визначає концепцію вистави: за свідченням сценографа О. Друганова, робота з нею відбувалася як із цілісним смисловим текстом, що породжував образи і формував художній задум [5; 45]. У цьому випадку хореографія та сценографія розгортають різні рівні інтерпретації музичного першоджерела. Водночас у сучасному хореографічному мистецтві дедалі більшого значення набуває візуальна домінанта, за якої провідну роль відіграє сценографічне рішення. У таких постановках саме простір, колористика, світловий дизайн і костюм формують образну концепцію твору, а хореографія інтегрується у задану візуальну структуру. Для прикладу, у балеті «Знаки», постановка Каролін Карлсон (Франція, 1997 р.), живописна основа сценографії визначає композиційну побудову вистави [5; 46], а у балеті «Сон у бамбуковім гаю» Лін-Хвай-Мін (Тайвань, 2002 р.) колористичні та світлові рішення виступають ключовими чинниками формування емоційно-образного простору [5; 44].

Окрім того, у сучасному танці посилюється роль драматургічної домінанти. За спостереженням О. Пастухова, синтез хореографічної та акторської виразності зумовлює орієнтацію на побудову цілісної сценічної дії, у якій танець функціонує як засіб розкриття образу в межах театральної структури [3; 109].

Можемо стверджувати, що принцип домінанти забезпечує ієрархічну організацію виразних засобів у хореографічному творі, визначаючи провідний компонент, що координує взаємодію інших художніх мов. Його реалізація є необхідною умовою цілісності сценічного образу та ефективного функціонування крос-дисциплінарного підходу у режисурі танцю.

Наступним важливим принципом крос-дисциплінарності у режисурі танцю є *принцип функціональної взаємодії*, який визначає характер співвідношення художніх компонентів у межах цілісного сценічного твору. Якщо принцип домінанти встановлює ієрархію виразових засобів, то функціональна взаємодія окреслює спосіб їхньої спільної дії, тобто розподіл ролей між різними мистецькими мовами. Сутність цього принципу полягає в тому, що кожен компонент хореографічного твору – пластичний, музичний, театральний, візуальний – виконує визначену функцію, яка є смислово та композиційно виправданою. У такій системі взаємодії художні засоби не дублюють один одного і не вступають у конкуренцію, а доповнюють, формуючи багаторівневу структуру сценічного образу. Відтак хореографічний твір постає не як сума елементів, а як функціонально організована цілісність.

У хореографії функції окремих мистецтв можуть варіюватися залежно від задуму постановника. Пластична мова здебільшого виступає носієм дії та емоційного змісту; музика організовує ритмічний і темпоральний розвиток, створює емоційне тло або виконує драматургічну функцію; театральна складова забезпечує розвиток образу й конфлікту; сценографія формує просторово-візуальне середовище та символічний контекст; світлові й медіа-засоби акцентують увагу та моделюють динаміку сценічного простору.

Показовими щодо реалізації цього принципу є сучасні балетні постановки. Зокрема, у вже згаданому вище балеті «Перехрестя», музика М. Скорика виступає концептуальною основою твору, хореографія Раду Поклітару реалізує емоційно-пластичний рівень, тоді як сценографія Олександра Друганова розгортає філософсько-візуальний вимір, а відеоряд функціонує як фоновий компонент [5; 45]. Такий розподіл функцій забезпечує багатошаровість художнього змісту без дублювання виразових засобів. Аналогічний підхід простежується у постановці «Сон у бамбуковім гаю», де музика формує медитативний стан, хореографія втілює його у пластичній формі, а колористичні та світлові рішення створюють емоційно-образне середовище [5; 44]. У цьому випадку кожен елемент функціонує у власному смисловому вимірі, що сприяє цілісності сприйняття. Можна стверджувати, що принцип функціональної взаємодії передбачає чіткий розподіл ролей між різними художніми компонентами хореографічного твору та узгодження їхньої дії відповідно до загального задуму. Його реалізація забезпечує структурну організованість сценічного висловлювання, запобігає еклектичності та сприяє формуванню цілісного художнього образу в умовах крос-дисциплінарності.

Важливим принципом крос-дисциплінарності у режисурі танцю є *принцип смислової узгодженості*, який визначає змістову єдність усіх компонентів хореографічного твору. Якщо принципи інтеграції, домінанти та функціональної взаємодії окреслюють структурні аспекти взаємодії мистецтв, то смислова узгодженість стосується рівня художнього змісту, забезпечуючи цілісність образно-ідейного висловлювання. Сутність цього принципу полягає в тому, що всі виразові засоби – пластика руху, музика, сценографія, світлове рішення, драматургія – мають бути спрямовані на розкриття єдиного художнього задуму. За відсутності такої узгодженості навіть технічно досконала постановка може набувати ознак фрагментарності або еклектичності. У цьому контексті показовою є позиція Д. Бернацької, яка наголошує, що формальне поєднання мистецьких компонентів без внутрішньої єдності призводить до втрати художньої цілісності та свідчить про недостатній рівень синтетичного мислення [1; 6].

Смислова узгодженість не передбачає одноманітності виразових засобів; навпаки, вона допускає контраст і полістилістичність, однак за умови їхньої концептуальної вмотивованості. Різні художні мови можуть вступати у взаємодію через зіставлення або протиставлення, створюючи додаткові смислові відтінки, проте всі ці прийоми мають підпорядковуватися єдиному образному вектору. На прикладі вистави «Сон у бамбуковім гаю», смислова єдність досягається через узгодження медитативної музики, пластично стриманої хореографії та символічно насиченого колористичного рішення, що спільно формують образ гармонії природи і внутрішнього стану людини [5; 44]. А у балеті «Знаки» – поєднання живописної сценографії, електронної музики та абстрактно-пластичної хореографії створює єдину поетично-образну систему, незважаючи на різнорідність використаних засобів [5; 46].

Таким чином, принцип смислової узгодженості забезпечує єдність художнього задуму в умовах багатокомпонентності хореографічного твору. Його дотримання є необхідною умовою формування цілісного сценічного образу та ефективної реалізації крос-дисциплінарного підходу у режисурі танцю.

Завершальним у системі принципів крос-дисциплінарності у режисурі танцю розглядаємо *принцип цілісності сценічного образу*, який узагальнює попередні рівні взаємодії художніх компонентів і визначає кінцевий результат мистецького продукту. Якщо принципи інтеграції,

домінанти, функціональної взаємодії та смислової узгодженості характеризують процес організації хореографічного твору, то цілісність постає як якість його художнього сприйняття.

Сутність цього принципу полягає у тому, що всі складові сценічного твору – пластична, музична, театральна, візуальна – зливаються в єдиний художній образ, який не розпадається на окремі елементи, а сприймається як цілісний естетичний феномен. Йдеться не про суму виражальних засобів, а про виникнення нової якості, що формується внаслідок їх органічної взаємодії.

Важливо підкреслити, що цілісність не тотожна смисловій узгодженості. Якщо остання передбачає єдність змісту та концепції, то цілісність є результатом їх художнього втілення, що проявляється на рівні безпосереднього глядацького сприйняття. Саме тому навіть за наявності логічної узгодженості компонентів твір може втрачати цілісність у разі порушення стилістичної єдності, темпоритмічної організації або надмірного накопичення різнорідних елементів.

Ознаками цілісного сценічного образу є стилістична єдність, відсутність випадкових компонентів, узгодженість темпоритму, єдина образно-емоційна логіка розвитку та завершеність художнього висловлювання. У протилежному випадку виникає ефект еклектизму, коли сценічний твір сприймається як сукупність фрагментів, а не як органічна художня цілісність. Отже, принцип цілісності сценічного образу є підсумковим критерієм ефективності крос-дисциплінарного підходу у хореографії. Він засвідчує, що взаємодія різних художніх мов досягла рівня органічного синтезу, результатом якого стає нова якість мистецького висловлювання – цілісний сценічний образ.

Висновки. Крос-дисциплінарний підхід у режисерсько-балетмейстерській діяльності постає важливим чинником підвищення художньої якості хореографічних постановок. Його застосування забезпечує цілісність сценічного образу завдяки узгодженій взаємодії різних виражальних систем, а також сприяє поглибленню змістового рівня твору. Інтеграція художніх мов зумовлює трансформацію композиційного мислення: хореографічний твір вибудовується як складна поліструктурна модель, у якій рух, музика, сценографія та технологічні засоби функціонують у взаємозв'язку. Це відкриває нові можливості для формотворення та інтерпретації сценічної дії.

Перспективи розвитку сучасної хореографії пов'язані з подальшим розширенням крос-дисциплінарних практик, зокрема через залучення цифрових технологій, медіамистецтва та перформативних форм. Актуальними напрямами подальших досліджень є уточнення методологічних засад крос-дисциплінарності, аналіз новітніх сценічних практик та вивчення механізмів інтеграції художніх мов у контексті сучасного хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній сценічній хореографії : автореф. дис. … канд. мистецтв. : 17.00.01 «Теорія та історія культури» Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2004. 21 с. URL: https://surl.lu/vsrnkk

2. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр*. 2023. Вип. 43. С. 58–63. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836

3. Пастухов О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. Мистецтвознавчі зап.: зб. наук. пр. 2021. Вип. 40. С. 106-110. DOI http://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250361

4. Плахотнюк О. А. Джаз-танець і живопис: взаємовплив мистецтв. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтвознавство.* 2013. Вип. 32. С. 115–120. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1068630

5. Фількевич Г. М. На перетині мистецтв: музика – живопис – хореографія. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 23. С. 42-46. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216654

6. Чепалов О. І. Хореографічна культура Західної Європи XX століття: автореф. дис. … д-ра мистецтв.: 17.00.01. Київ, 2008. 36 с. URL: https://uacademic.info/ua/document/0508U000214#!

7. Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York: Routledge. 2008. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203894989

8. Klein J. T. Philipp T. Interdisciplinarity. Handbook Transdisciplinary Learning. Higher Education: University Teaching & Research Volume, August 2023. P.195–205. DOI**:** https://doi.org/10.1515/9783839463475-021

9. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques* 6 (6):43 DOI:10.7202/1005505ar.

References

1. Bernadska D. P. Fenomen syntezu mystetstv v suchasnii stsenichnii khoreohrafii : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv : Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2004. 21 s. URL: https://surl.lu/vsrnkk

2. Herts I. I. Suchasnyi tanets i novitni tekhnolohii: hrani vzaiemodii. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2023. Vyp. 43. S. 58–63. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836

3. Pastukhov O. A. Suchasnyi tanets yak syntez zasobiv mystetskoi vyraznosti. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2021.

Vyp. 40. S. 106–110. DOI: http:// doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250361

4. Plakhotniuk O. A. Dzhaz-tanets i zhyvopys: vzaiemovplyv mystetstv. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo*. 2013. Vyp. 32. S. 115–120. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1068630

5. Filkevych H. M. Na peretyni mystetstv: muzyka – zhyvopys – khoreohrafiia. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. 2018. Vyp. 23. S. 42–46. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216654

6. Chepalov O. I. Khoreohrafichna kultura Zakhidnoi Yevropy XX stolittia : avtoref. dys. … d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.01. Kyiv, 2008. 36 s. URL: https://uacademic.info/ua/document/0508U000214#!

7. Fischer-Lichte, E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London; New York: Routledge, 2008. DOI: https://doi.org/ 10.4324/9780203894989

8. Klein J. T., Philipp T. Interdisciplinarity. *Handbook Transdisciplinary Learning. Higher Education: University Teaching & Research*. 2023. P. 195–205. DOI: https://doi.org/10.1515/9783839463475-021

9. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 2005. No. 6. P. 43–64. DOI: https:// doi.org/10.7202/1005505ar

UDC 792.8:792.01:001.8

PRINCIPLES OF CROSS-DISCIPLINARITY IN DANCE DIRECTING

Valentyna VODIANA – Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Pedagogy and Methods
of Primary and Preschool Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil
Bohdan VODYANYI – Candidate of Arts, Professor
of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Ternopil
Larysa MARKEVYCH – Candidate of Arts, Associate Professor
of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art,
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Ternopil

The aim of the paper is to substantiate the principles of cross-disciplinarity in dance directing as a methodological basis for ensuring the integrity and coherence of interaction between different artistic languages in a choreographic work. *Research methodology*. The study is based on a combination of theoretical and comparative methods, including analysis and generalization of scientific literature in the field of choreography, art studies, and interdisciplinary research. The methodological framework relies on the concepts of cross-disciplinarity, intermediality, and synthesis of arts, which allow examining choreographic art as an integrated system of interacting expressive means.

Results. The article explores cross-disciplinarity as a key methodological approach in contemporary choreographic art. The specificity of cross-disciplinary interaction in choreography is revealed through its synthetic nature and the interaction of plastic, musical, theatrical, and visual languages. The distinctions between multidisciplinarity, interdisciplinarity, cross-disciplinarity, and transdisciplinarity are clarified, which makes it possible to define the essence of the cross-disciplinary approach in dance directing. The main principles of cross-disciplinarity are substantiated, including the integration of artistic languages, dominance (hierarchy of expressive means), functional interaction, semantic coherence, and the integrity of the stage image. It is proved that the implementation of these principles contributes to the enhancement of conceptual integrity of choreographic productions and expands the expressive possibilities of stage performance. *Novelty*. The study proposes a systematic approach to understanding cross-disciplinarity in choreography and, for the first time, formulates a set of principles that determine its implementation in dance directing.

The practical significance. The results of the research can be used in choreographic practice, in the training of future choreographers and directors, as well as in further scientific studies of contemporary performing arts.

Key words: cross-disciplinarity, contemporary choreography, synthesis of arts, dance directing, artistic languages, integration, stage image.

Стаття отримана 17.01.2026
Стаття прийнята 25.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 793.91

УКРАЇНСЬКИЙ АВТЕНТИЧНИЙ ТАНЕЦЬ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ

Алла САМОХВАЛОВА – старший викладач кафедри хореографії.
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
https://orcid.org/0000-0001-9904-2806
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1124
samohva.alla@gmail.com

Цитування:

Самохвалова А. Український автентичний танець у сучасному сценічному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 106-110 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1124

Стаття присвячена дослідженню репрезентації українського автентичного танцю в сценічному просторі XXI ст. Розглянуто підходи балетмейстерів до опрацювання першоджерела української танцювальної культури у хореографічних та театральних постановках. Констатовано, що звернення до українського автентичного танцю в сучасному сценічному просторі зумовлено прагненням посилити національну ідентичність та патріотизм. Уточнено, що поширеною практикою серед сучасних балетмейстерів-постановників є перенесення побутового або обрядового українського танцю на професійну сцену зі збереженням естетики традиційної танцювальної культури, культурного коду та дотриманням вимог сценічного мистецтва. З'ясовано, що основними способами репрезентації українського автентичного танцю в сценічному просторі на сучасному етапі є реконструкція, стилізація, синтез та акцентування на локальній специфіці танцювальної лексики. Дослідження виявило, що представлені в сучасному сценічному просторі постановки репрезентують кілька основних підходів до роботи з українським автентичним танцем, що сформувалися в процесі розвитку народно-сценічної хореографії і варіюються від відтворення експедиційних записів танцювальної лексики з максимальною точністю, синтезу автентичних танцювальних елементів з лексикою класичного бального танцю, танцю модерн, контемпорарі та ін., до акцентування постановником на певному пластичному моменті, образі або ідеї автентичного танцю. На основі компаративного аналізу виявлено, що у постановках народно-сценічної хореографії найпоширенішим підходом до інтерпретації українського автентичного танцю є стилізація; хореографія для супроводу музичних виступів (концертні номери, музичні відеоролики та ін.) передбачає використання запозичення, імітації, наслідування та фасонування; у театральних постановках здійснено вдалі спроби органічного інтегрування автентичного танцю в сценічну дію як частину певного ритуалу, посилення атмосфери вистави або для виявлення глибинного підтексту чи розкриття психології героїв.

Ключові слова: український автентичний танець, народно-сценічна хореографія, лексика, театральна вистава, сценічний простір, національна ідентичність.

Постановка проблеми. Протягом останніх років тенденція звернення до автентичних елементів української культури в прагненні збереження національної ідентичності, посилення відчуття національної гідності та патріотичних почуттів є однією з основних у вітчизняному соціокультурному просторі. Український автентичний танець являє собою унікальний та багатовимірний феномен, в якому закодовано філософсько-світоглядні основи народної культури, відображено географічні, етнографічні, соціально-економічні та історичні умови. У цьому контексті практика використання українського автентичного танцю, як потужного акумулятора національного самопізнання та розвитку нових форм хореографічного мистецтва у сучасному сценічному просторі розкриває перед постановниками широкі можливості. Значущість українського автентичного танцю в контексті збереження національного культурного коду та особливості його репрезентації в сучасному сценічному просторі визначають актуальність теми дослідження: варіативність використання та балетмейстерські підходи до опрацювання фольклорного танцювального першоджерела вимагають глибокого наукового осмислення. Зокрема одним із важливих аспектів є відображення основоположних принципів роботи з українським автентичним танцем, закладених провідними балетмейстерами XX ст. у сучасних сценічних постановках, що забезпечує спадковість у розвитку вітчизняного народного хореографічного мистецтва.

Мета статті – виявити особливості репрезентації українського автентичного танцю в сценічному просторі XXI ст. на основі мистецтвознавчого аналізу композицій народно-сценічного танцю та хореографічної складової театральних вистав.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Огляд публікацій, в яких так чи інакше розглядаються питання, пов'язані з українським автентичним танцем засвідчує зростання інтересу вітчизняних мистецтвознавців до означеної проблематики. Так, наприклад, автентичний танець, як основне джерело створення хореографічної постановки, досліджує О. Квецко [7], аспект синтезу народного українського танцю з сучасними напрямами хореографічного мистецтва розглядає А. Квецко [6], особливості авторських

© Самохвалова А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

підходів балетмейстерів-постановників народно-сценічної хореографії до інтерпретації автентичного танцювального першоджерела розглядає О. Бойко [3], концепцію інтеграції автентичної хореографії етнографічних груп Прикарпатського краю з музично-пісенним матеріалом у процесі створення сценічних композицій у творчості М. Ляшкевич, Г. Железняка, В. Петрика та ін. аналізує Я. Сапего [10], спробу дослідити український автентичний танець, як одного з репрезентантів «аксіологічних вимірів нації, що транслює в сучасне середовище культурно-історичну самобутність та унікальність народу» [10; 183] здійснюють К. Калієвський, В. Синєок та Р. Берест [5], традиційну танцювальну культуру ополян, крізь призму календарної обрядовості та основні характерні особливості автентичних танців цієї північно-західної етнографічної групи, які мешкають на території західної частини Поділля, аналізують А. Тимчула та О. Яценко [12]. Дослідженню деяких аспектів автентичного танцю українців Закарпаття присвячено наукову публікацію Р. Береста та Р. Кундис [2] та ін. Отже, роблячи висновок про наявність у вітчизняному академічному вимірі значного обсягу публікацій, присвячених дослідженню окремих аспектів українського автентичного танцю, можна констатувати недостатнє висвітлення питань, пов'язаних із репрезентацією даного феномену в сучасному сценічному просторі.

Виклад матеріалу дослідження. Перша чверть XXI ст. в Україні ознаменувалася рядом складних політики-економічних та соціокультурних перетворень, зумовивши новий етап розвитку сценічної творчості, появу нових форм та інтерпретації елементів традиційної культури. Цей період характерний рядом перетворень у хореографічному мистецтві, значущу роль в яких відіграє автентичний фольклор.

Термін «автентичний» (від грец. αὐθεντικός – істинний) у гуманітарних науках зазвичай трактується як «самототожність, оригінальність, неподібність культурних феноменів, що мають давнє походження та відтворюються в часі в незмінному вигляді» [1]. Звідси його використання для означення певних елементів традиційної етнічної культури, що протягом історичного розвитку етносу і донині лишаються актуальними та характеризуються рядом засадничих рис. Автентичний танець – невід'ємна складова автентичного фольклору – «усної народної колективної творчості, що пов'язана з конкретним середовищем виникнення та побутування» [4], календарної та родинної обрядовості, що характеризується виразними етнічними характеристиками та місцевими особливостями, зберігає національні риси танцювальної культури та локальну танцювальну лексику. Український автентичний танець можна розглядати як «танець, що виник і розвивається в українському мистецькому побуті» [6; 106] і, разом із народно-сценічним танцем, є одним із шляхів розвитку українського народного танцю. В. Нечитайло розглядає автентичний танець як різновид традиційного українського народного танцю (разом із фольклорним та непрофесійним), «який виникає на первісному етапі формування українського етносу та розвивається донині» [9; 89].

Український автентичний танець – первісна форма народної танцювальної культури, сформована у межах певного регіонального побутування або ритуалу, носій національної історії та культури, має виразні етнічні та регіональні характеристики, що являють собою художнє вираження культурного тла певного історичного періоду, економічного та соціального розвитку. Незважаючи на схожі естетичні орієнтації та основні характеристики, різне територіальне районування та, відповідно, умови проживання сформували унікальні танцювальні кроки і рухи. Український автентичний танець у сучасному сценічному просторі репрезентовано в адаптованій для глядацького сприйняття формі з максимальним збереженням глибинної етнічної основи, а його варіативність зумовлена авторським підходом до переосмислення першоджерела балетмейстером-постановником.

Сценічна адаптація українського автентичного танцю, який в умовах природного побутування, зазвичай, вирізняється тривалим хронометражем, одноманітністю малюнка та орієнтацією на партнера, передбачає модифікацію на рівні таймінгу (скорочення танцю відбувається за рахунок виокремлення найбільш характерних та емоційно насичених елементів), композиційної будови (чіткість малюнку танцю досягається використанням напрацьованих хореографічних прийомів) та ракурсу (орієнтація на глядача).

У народно-сценічній хореографії на сучасному етапі найпоширенішим підходом до інтерпретації українського автентичного танцю є стилізація – матеріал оброблюється згідно з вимогами сценічного мистецтва та сучасного стану культури. При цьому локальна танцювальна автентика, зазвичай, стає «візитівкою» регіональних ансамблів. Наприклад, основою репертуару ансамблю «Волинянка» (Луцьк, художній керівник О. Козачук) є авторська стилізація українського автентичного танцю Волинського краю («Буянський скакунець», «Гупали», «Волинська кадриль», «Фрагменти весілля західного полісся в танцях та забавах»). У вокально-хореографічних композиціях Заслуженого академічного закарпатського народного хору (художній керівник Н. Петій-Потапчук) представлено авторську обробку автентичної закарпатської танцювальної лексики (наприклад, «Бал у старому селі», балетмейстер М. Шютєв; «Сухий танець» балетмейстер М. Сачко та ін.) [11; 153]. Автентичний хореографічний фольклор лемків майстерно репрезентовано в постановках танцювальної групи народного ансамблю пісні і танцю

«Лемковина» («Киваний», «Обертан», «Чардаш», балетмейстер О. Копильчак та А. Кіях [13; 95] та ін.

Водночас, доцільно розрізняти різновиди роботи зі стилем, до яких звертаються сучасні балетмейстери. Так, наприклад, специфіка постановок хореографії для супроводу музичних виступів (концертні номери, музичні відеоролики та ін.) передбачає використання:

– запозичення: цілеспрямоване використання уривків, композиції, засобів виразності, аксесуарів, музичного оформлення та костюмів українського автентичного танцю без зміни; балетмейстером-постановником можуть бути використані елементи іншого українського автентичного танцю, танців інших народів, класичного танцю або танцю контемпорарі з метою посилення яскравості та видовищності постановки;

– імітація: постановка, що спирається на спрощену художньо-образну та матеріальну складову українського автентичного танцю передає характер, але не є вираженням української танцювальної культури;

– наслідування (копіювання окремих ознак стилю українського автентичного танцю з обов'язковою творчою інтерпретацією технології танцю та цільовими змінами прийомів першоджерела: ускладнення комбінації рухів, техніки, завершеність композиції імпровізованого танцю, прискорення ритму, додавання обертань та ін.);

– фасонування: максимально яскраве та видовищне зовнішнє оформлення постановки, що відповідає вимогам сучасної масової культури.

Одним із показових прикладів використання українського автентичного танцю в постановках для супроводу музичних виступів є хореографія номеру до пісні співачки Руслани «Дикі танці», побудована на основі гуцульських ритмів і танцювальних традицій, зокрема використано елементи традиційного чоловічого танцю Аркан, зроблено акцент на імітуванні енергії жителів Карпатського регіону за рахунок посилення характерних рухів руками та інтенсивному тупотінні. Характерна лексика автентичного танцю українців Закарпаття (невисокі підйоми ніг та дрібні кроки, «вихиляси», «гайдук», «мережка», «підківки», «присядка-гайдук», «тропітка», «трясунка» та ін.) у поєднані з елементами хіп-хопу використовуються у хореографії до виступів співачки Alina Pash. Поширеним серед балетмейстерів є звернення до стилізації танців весняної обрядовості, зокрема хороводів, які в традиційній українській культурі виконувалися як частина ритуалу заклику весни, символізуючи процес пробудження природи від сну та циклічності буття. Так, до прикладу, авторську стилізацію хороводів репрезентовано у хореографії до виступів українських етнофолк гуртів Onuka (пісня «Vidlik»), Go_A (пісня «Shum») та ін.

На сучасному етапі розвитку соціокультурного простору, український автентичний танець широко репрезентовано в сценічному просторі не лише в хореографічних, але й театральних постановках. На противагу сформованій за радянських часів традиції використання українського танцювального фольклору для посилення розважальної складової вистави, постановки з репертуару провідних сучасних українських драматичних театрів засвідчують тенденцію до осмислення автентичного танцю як своєрідного інструменту актуалізації національних традицій для сучасного покоління глядачів. Так, у виставі «Конотопська відьма» (Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, режисер І. Уривський, балетмейстер О. Семьошкіна, 2023 р.) [8] звернення до українського автентичного танцю зумовлена специфікою режисерської концепції – його елементи органічно інтегровані в драматургію вистави. Основоположну роль відведено українському автентичному танцю календарної обрядовості у постановці режисера Р. Держипільського «Коляда та й плєс ...ізпрежди віка». Балетмейстером Д. Лекою відтворено давній гуцульський танець із с. Криворівня (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Основними тенденціями звернення до українського автентичного танцю на театральній сцені станом на середину 2020-х рр. є: зміщення акценту з академізації на енергію, закладену в самій природі танцю; посилення автентики танцювальної лексики музичними інструментами та костюмами, що сприяє історичній достовірності; використання танцю для посилення ритуальності сценічної дії (автентичні пластичні мотиви використовуються в сценах ініціації персонажа), відтворення обрядовості та ін.

На думку Я. Сапего, важливим аспектом, на який варто звернути увагу сучасним молодим балетмейстерам-постановникам, є архаїчний зміст, типологія, будова та ритм автентичних танцювальних рухів – науковець зазначає, що наразі багато з них втратили свою унікальність та змістовність саме через відсутність достатнього рівня відображення ідейно-тематичної значущості танцю, «розкриття національної самоідентифікації, філософії, художнього образу та естетики» [10; 180]. Цілком погоджуючись із дослідником, доцільним вбачається підкреслити важливість формування основ роботи з українським автентичним танцем ще на етапі професійної підготовки майбутнього балетмейстера-постановника. Оскільки, на нашу думку, розкриття автентичної

танцювальної лексики на глибинному рівні передбачає опанування широкого кола дотичних питань, зокрема з етнографії, фольклористики, історії культури та ін.

Висновки. Звернення до українського автентичного танцю в сучасному сценічному просторі зумовлено прагненням посилити національну ідентичність та патріотизм. Поширеною практикою серед сучасних балетмейстерів-постановників є перенесення побутового або обрядового українського танцю на професійну сцену зі збереженням естетики традиційної танцювальної культури, культурного коду та дотриманням вимог сценічного мистецтва. Основними способами репрезентації українського автентичного танцю в сценічному просторі на сучасному етапі є реконструкція, стилізація, синтез та акцентування на локальній специфіці танцювальної лексики. Представлені в сучасному сценічному просторі постановки репрезентують кілька основних підходів до роботи з українським автентичним танцем, що сформувалися в процесі розвитку народно-сценічної хореографії і варіюються від відтворення експедиційних записів танцювальної лексики з максимальною точністю, синтезу автентичних танцювальних елементів з лексикою класичного бального танцю, танцю модерн, контемпорарі та ін., до акцентування постановником на певному пластичному моменті, образі або ідеї автентичного танцю. На основі компаративного аналізу виявлено, що у постановках народно-сценічної хореографії найпоширенішим підходом до інтерпретації українського автентичного танцю є стилізація; хореографія для супроводу музичних виступів (концертні номери, музичні відеоролики та ін.) передбачає використання запозичення, імітації, наслідування та фасонування; у театральних постановках здійснено вдалі спроби органічного інтегрування автентичного танцю в сценічну дію як частину певного ритуалу, посилення атмосфери вистави або для виявлення глибинного підтексту чи розкриття психології героїв.

Список використаної літератури

1. Автентичність. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Автентичність.
2. Берест Р., Кундис Р. Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини. *Танцювальні студії*. 2023. Вип. 2. Т. 6. С. 116–126.
3. Бойко О. С. Інтегративні дослідження народно-сценічного танцю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку / за ред. проф. В.Виткалова*. 2018. Вип. 28. С. 227–233. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.102
4. Грица С. Й. Автентичний фольклор. Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2001.URL : https://esu.com.ua/article-42412.
5. Калієвський К., Синєок В., Берест Р. Українське хореографічне мистецтво-канонічна парадигма національної самобутності. Chicago, USA. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*. 2023. P. 183–184.
6. Квецко А. Р. Синтез народного українського танцю з сучасними напрямами хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*. 2021. № 1 (89). С. 106–109.
7. Квецко О. Автентичний танець як основне джерело створення хореографічної постановки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. С. 43–49.
8. Конотопська відьма. Театр Франка. 2023. URL : https://ft.org.ua/performances/konotopska-vidma.
9. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 2. С. 88–93.
10. Сапего Я. Аналіз танцювальних традицій в доробку відомих балетмейстерів Прикарпаття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82. С. 176–182. https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-25
11. Тимчула А. В. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття : дис….. канд. миств. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. 197 с.
12. Тимчула А. В., Яценко О. Л. Народні танці ополян у календарній обрядовості. *Танцювальні студії*. 2022. Вип. 5. №. 2. С. 119–128. https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269338
13. Фабрика-Процька О. Р. Виконавська діяльність народної хорової капели «Лемковина» у контексті розвитку українського народнопісенного мистецтва. *Вісник Прикарпат. ун-ту:* серія «Мистецтвознавство». 2007. Вип. 10–11. С. 93–100.

References

1. Avtentychnist. Velyka ukrainska entsyklopediia. URL: https://vue.gov.ua/Автентичність.
2. Berest R., Kundys R. Starodavnia ta suchasna narodna khoreohrafiia Hutsulshchyny. Tantsiuvalni studii. 2023. Vyp. 2. T. 6. S. 116–126.
3. Boiko O. S. Intehratyvni doslidzhennia narodno-stsenichnoho tantsiu. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku / za red. prof. V.Vytkalova. 2018. Vyp. 28. S. 227–233. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.102
4. Hrytsa S. Y. Avtentychnyi folklor. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / redkol. : I.M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, M. H. Zhelezniak [ta in.] ; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2001.URL : https://esu.com.ua/article-42412.

5. Kaliievskyi K., Synieok V., Berest R. Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo-kanonichna paradyhma natsionalnoi samobutnosti. Chicago, USA. Collection of scientific papers «SCIENTIA». 2023. R. 183–184.

6. Kvetsko A. R. Syntez narodnoho ukrainskoho tantsiu z suchasnymy napriamamy khoreohrafichnoho mystetstva. Molodyi vchenyi. 2021. № 1 (89). S. 106–109.

7. Kvetsko O. Avtentychnyi tanets yak osnovne dzherelo stvorennia khoreohrafichnoi postanovky. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2021. Vyp. 35. S. 43–49.

8. Konotopska vidma. Teatr Franka. 2023. URL : https://ft.org.ua/performances/konotopska-vidma.

9. Nechytailo V. S. Narodne khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u sotsiokulturnykh umovakh sohodennia. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2017. № 2. S. 88–93.

10. Sapeho Ya. Analiz tantsiuvalnykh tradytsii v dorobku vidomykh baletmeisteriv Prykarpattia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2024. Vyp. 82. S. 176–182. https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-25

11. Tymchula A. V. Narodne khoreohrafichne mystetstvo ukraintsiv Zakarpattia druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia : dys. kand. mystv. : 26.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2021. 197 s.

12. Tymchula A. V., Yatsenko O. L. Narodni tantsi opolian u kalendarnii obriadovosti. Tantsiuvalni studii. 2022. Vyp. 5. №. 2. S. 119–128. https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269338

13. Fabryka-Protska O. R. Vykonavska diialnist narodnoi khorovoi kapely «Lemkovyna» u konteksti rozvytku ukrainskoho narodnopisennoho mystetstva. Visnyk Prykarpat. un-u: seriia «Mystetstvoznavstvo». 2007. Vyp. 10–11. S. 93–100.

UDC 793.31

UKRAINIAN AUTHENTIC DANCE IN THE MODERN STAGE SPACE

Alla SAMOKHVALOVA – Senior Lecturer of the Department of Choreography,
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The purpose of the article is to identify the features of the representation of Ukrainian authentic dance in the stage space of the 21st century based on an art historical analysis of folk stage dance compositions and the choreographic component of theatrical performances. *Research methodology.* The method of terminological analysis, theoretical method, method of analysis and synthesis, method of comparative analysis, method of art historical analysis, method of observation and descriptive method were applied.

Scientific novelty. The approaches of ballet masters to the elaboration of the primary source of Ukrainian dance culture in choreographic and theatrical productions are considered. It is stated that the appeal to Ukrainian authentic dance in the modern stage space is due to the desire to strengthen national identity and patriotism. It is specified that a common practice among modern ballet masters-directors is the transfer of everyday or ceremonial Ukrainian dance to the professional stage while preserving the aesthetics of traditional dance culture, cultural code and compliance with the requirements of stage art. It is found that the main ways of representing Ukrainian authentic dance in the stage space at the present stage are reconstruction, stylization, synthesis and emphasis on the local specificity of dance vocabulary. The study found that the productions presented in the modern stage space represent several basic approaches to working with Ukrainian authentic dance, which were formed in the process of developing folk stage choreography and vary from reproducing expedition recordings of dance vocabulary with maximum accuracy, synthesizing authentic dance elements with the vocabulary of classical ballroom dance, modern dance, contemporary dance, etc., to the director's emphasis on a certain plastic moment, image or idea of authentic dance. Based on the comparative analysis, it was found that in the productions of folk stage choreography, the most common approach to interpreting Ukrainian authentic dance is stylization; choreography to accompany musical performances (concert numbers, music videos, etc.) involves the use of borrowing, imitation, imitation and shaping; In theatrical productions, successful attempts have been made to organically integrate authentic dance into the stage action as part of a certain ritual, to enhance the atmosphere of the performance, or to reveal a deep subtext or reveal the psychology of the characters.

Practical significance. Certain aspects and conclusions of the study can be used in further scientific development of the issues of representations of Ukrainian authentic dance in the social space of the 21st century.

Key words: Ukrainian authentic dance, folk-stage choreography, vocabulary, theatrical performance, stage space, national identity.

Стаття отримана 28.12.2025
Стаття прийнята 2.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 793.3.03

ОСОБЛИВОСТІ МОДИФІКАЦІЇ ІРЛАНДСЬКОГО СТЕП-ДАНСУ : ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО ГЛОБАЛЬНОГО ШОУ

Ольга ШЕВЧУК – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне,
https://orcid.org/0009-0008-2392-9572
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1125
gordeeva_olga@ukr.net
Ілона ЛЕГКА – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне,
https://orcid.org/0000-00002-9674-5386
ilonalegka2@gmail.com

Цитування:

Шевчук О., Легка І. Особливості модифікації ірландського степ-дансу : від фольклору до глобального шоу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 111–115. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1125

Стаття присвячена дослідженню трансформації ірландського народного танцю в сценічному мистецтві. Розглянуто шлях розвитку ірландського танцю від мандрівних майстрів XVIII ст. до комерціалізованих шоу першої чверті XXI ст. Простежено трансформацію від ірландського степу до екстравагантного театралізованого танцювального шоу Ріверданс (Riverdance). Уточнено роль танців у формуванні ірландської ідентичності в умовах європейської модернізації і з'ясовано як танець став частиною глобалізованої ірландської культури та інструментом брендування нації. Констатовано, що на сучасному етапі ірландський народно-сценічний танець являє собою складний синтез хореографії, спортивної атлетики та світлового шоу. На основі мистецтвознавчого аналізу виявлено особливості техніки виконання ірландського танцю на сучасній сцені. Технічні модифікації, що відбулися протягом кінця XX – першої чверті XXI ст., зокрема робота корпусу, рухи руками (широкі, запозичені з джаз-танцю та фламенко рухи є дієвим інструментом посилення експресії, що сприяє динамізації та емоційному насиченню постановки), посилення видовищності за рахунок ускладнення техніки виконання та віртуозності виконання (високі стрибки, великі переміщення сценою, складні «кліки» на нетиповій висоті), синхронність виконання, синтез лексики ірландського народного танцю з іншими хореографічними мовами (елементи класичного танцю і танцю модерн) та ін. засвідчують специфіку еволюції хореографічної лексики під впливом запитів сучасного глобального культурного ринку.

Ключові слова: народно-сценічний танець, ірландський танець, Riverdance, техніка виконання, видовищність, експресія, синтез танцювальної лексики.

Постановка проблеми. Ірландський народно-сценічний танець, що набув наприкінці XX – першій чверті XXI ст. значної популяризації завдяки шоу «Riverdance» та «Lord of Dance» – один із феноменів сучасного соціокультурного простору, який репрезентує вплив глобальних сценічних тенденцій та західних трендів на танцювальний фольклор. Протягом останніх сорока років традиційний ірландський танець зазнав разючих змін, ставши показовим прикладом успішного культурного експорту та успішної адаптації традиційної культури в сучасному суспільстві. Актуальність статті полягає у важливості дослідження процесу адаптування автентичного фольклору до вимог сучасної сцени без втрати своєї ідентичності в контексті проблематики становлення національного хореографічного мистецтва як частини світової масової культури.

Мета статті – простежити еволюцію ірландського танцю і виявити вплив танцювальних шоу на його професіоналізацію.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Один із напрямів, що активно розробляється в сучасній теорії хореографічного мистецтва, безпосередньо пов'язаний з дослідженням трансформаційних процесів ,що характерні для перетворення автентичного танцю на народно-сценічний. Так, наприклад, висвітленню особливостей просторової композиції народно-сценічних танців українців Закарпаття присвячена стаття А. Тимчули та О. Яценко [6]. Питання взаємозв'язку народного танцю з професійним (сценічним) мистецтвом на різних етапах розвитку художньої культури досліджують П. Фриз та О. Мартинів [7]. Аспект використання цифрових технологій в народно-сценічному танці крізь призу проблематику діалогу традицій та інновацій в хореографії проаналізовано у статті І. Герц, О. Мікулінської та Н. Лісовської [2]. Спробу виявити вплив народно-сценічної хореографії на сучасні танцювальні жанри здійснює Т. Бєлінська [1]. Варто наголосити, що здебільшого предметом дослідження вітчизняних науковців є український народно-сценічний танець. Питання взаємодії українського народно-сценічного танцю з танцями інших європейських країн аналізують В. Волчукова та О. Тищенко [16]. Натомість бракує окремих наукових праць, присвячених розгляду особливостей європейського, зокрема ірландського народно-сценічного

© Шевчук О., Легка І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

танцю. Отже, можна констатувати, що в українському науковому вимірі предметом самостійного мистецтвознавчого дослідження сценічні форми ірландського танцю не ставали. Натомість представники західної академічної школи – Х. Бренан [9], Дж. Каллінан [10], Дж. Конг [13], Б. О'Кеннеді [15], Ф. Голл [9], А. Масеро [14] та ін. активно розробляють різноманітні аспекти означеної проблематики.

Виклад матеріалу дослідження. Перші згадки про народні танці в Ірландії зустрічаються в ранніх записах англійських мандрівників кінця XVII ст. [8; 18]. Більш ранні відомості, які б сприяли уточненню історії розвитку традиційних ірландських танців відсутні, оскільки в XVI ст. за правління королеви Єлизавети I будь-які згадки про них було заборонено. Окремі згадки про їх існування зустрічаються в англійській поезії XIV ст. [15; 22], але особливості їх практики лишаються невідомими. Ірландський історик танцю Дж. Каллінан визначає три моменти, що змінили ірландські танці: поява мандрівних танцмейстерів на початку 1700-х рр., заснування Гельської ліги в 1893 р. та виступ Riverdance на антрактному концерті конкурсу пісні Євробачення в 1994 р. [10; 133].

Сучасна форма традиційного ірландського степ-дансу походить із виступів мандрівних танцмейстрів початку XVIII ст., які подорожували містами країни, з навчальним курсом (до нього входили джига, ріл та хорнпайп) [3], що тривав до 6 тижнів. Майстри танців зосереджувалися на навчанні кареті (правильне утримання тулуба під час танцю) та поведінці (подібно до карети, але із збереженням загальної правильної фіксації танцю). Танцюристи, що досягли успіху, тримали руки прямо вздовж тіла, а тулуб – твердо [10; 24]. У XIX ст. більшість європейських країни використовували принципи націоналізму для визначення своєї політичної та культурної ідентичності. Акт про унію, після якого Ірландія опинилася під владою Британської імперії, активізував рух за збереження національної культури, що призвело до створення Гельської ліги – Conradh na Gaeilge у 1893 р. У спробі переосмислити традиційну культуру члени ліги стандартизували ірландський степ-танець завдяки контролю та вибору традиційних танцювальних рухів. Не маючи досвіду в ірландських танцях, вони покладалися на вибір відомих танцмейстерів, які походили переважно з Мюнстера (як наслідок, обрані рухи зазнали значного впливу мюнстерського стилю, який мав ширший репертуар танців) [15; 30]. Це ще більше розділило традиційні танці на регіони та стилі. Ірландський степ-данс отримав подальший контроль завдяки призначенню Гельською лігою An Coimisiún le Rincí Gaelacha (Ірландської танцювальної комісії) у 1929 р., яка регулювала ірландські танці і слідкувала за тим, щоб всі вчителі степ-дансу мали сертифікат Teagascóir Choimisiúin le Rinci Gaelacha (TCRG). Із 1932 р. An Coimisiún Le Rincí Gaelacha популяризує ірландський танець по всьому світу, проводячи серію іспитів та чемпіонатів. У 1939 р. комісією опубліковано перший детальний опис кодифікованих танців, а в 1969 р. засновано Чемпіонат світу, що дозволило ірландському степ-дансу розвиватися та залишатися популярним.

На початку 1990-х рр., зі зростанням економіки ірландський традиційний степ-танець отримав новий рівень репрезентації завдяки повномасштабному гастрольному шоу Riverdance, яке стало спробою позиціонувати Ірландію глобально та культурно, представляючи сучасну ірландську ідентичність як для самих ірландців, так і для світу. Ірландський степ-данс, завдяки Рівердансу, допоміг побудувати ірландську національну ідентичність, що перетворилася на ікону популярної культури. Ірландський танець став настільки впізнаваним, що його пародіюють та зображують в американській поп-культурі з моменту першої прем'єри Рівердансу в театрі Пойнт у Дубліні в 1995 р. На сучасному етапі основними регіональними стилями ірландського танцю є: мюнстерський стиль, північний стиль та стиль Шона-Носа з Коннемари. Мюнстерський стиль вважається «сучасним» стилем ірландського танцю, оскільки саме його репрезентовано в Riverdance та інших сценічних постановках [9; 64]. Протягом усієї історії ірландського танцю стиль танцю докорінно змінювався. На відміну від інших популярних танцювальних форм, ірландський танець – це традиційна танцювальна форма, що процвітає завдяки введенню нових кроків та закріпленню традиційних танцювальних норм. Наприкінці XX – початку XXI ст. народно-сценічний ірландський танець зазнав найбільших трансформацій, ставши більш повітряним, атлетичним та акробатичним. Основними компонентами, що сприяли розвитку ірландського танцювального стилю, на думку дослідників, є: створення нових рухів; збереження традиційних рухів; вплив інших жанрів [14; 24]. Ірландський степ-танець включає традиційні танцювальні аспекти, такі як руки, що тримаються жорстко вздовж тіла, з новішими розробками для збереження схожості та привабливості ірландського танцю [4]. Тіло тримається вертикально, і танцюрист танцює на подушечках стопи. Танцюристи виконують крок у вісім тактів на правій нозі, а потім завершують танець, повторюючи рухи на лівій нозі ще вісім тактів [9; 57]. Ірландський степ-данс характеризується «точним ритмом, прямою поставою, точністю виконання танцювальних кроків та грамотним використанням фактичного простору для виконання» [11; 37]. Перед початком танцю танцюрист стає у «п'яту позицію» (ноги розвернуті назовні, а

права нога розміщена перед лівою ногою), а тулуб тримається високо та гордо. Ця позиція еволюціонувала до своєї сучасної форми, яка являє собою екстремальне перехрещення п'ятої позиції з ромбоподібною формою. У жорсткому взутті танцюристи досі танцюють, відриваючи п'яти від землі, якщо тільки це не використовується в певному русі, а «ритмічна спритність та ритм» залишаються фундаментальними характеристиками [11; 37]. Кінчик стопи, зокрема великий палець, торкається підлоги, витягуючись назовні, створюючи перший такт, і торкається назад для другого такту. Однак виконання стилю змінилося. Сьогодні більше уваги приділяється виходу на перший план – танцюристи повинні бути голоснішими та чіткішими (п'яти мають відриватися високо від землі на понад два дюйми, а ноги повинні бути зафіксовані). Рухи м'якого взуття, що підкреслюють «граціозні та повітряні якості», залишаються такими ж невід'ємними та ендемічними в ірландському степ-дансі [9; 66].

Оскільки інновації є невід'ємною частиною розвитку ірландського танцю, важливу роль відіграють рухи з інших жанрів. Залишаючись вірним основам (коліна зігнуті, ноги вивернуті назовні та схрещені), ірландський танець також спирається на рухи, які колись були зарезервовані для балету, степу та джазу, а також фігурного катання. Зокрема мова йде про рухи, що мають вертикальність та спрямованість вгору, стійку на пальцях ніг, введена наприкінці 1980-х р. (у жорсткому взутті танцюрист стоїть на пальцях ніг, подібно до того, як він стоїть на пуантах у балеті [12; 105], аксель-обертання з фігурного катання адаптовані до форми ірландського танцю (танцюрист відштовхується від землі однією ногою, схрещує ноги в повітрі та робить оберт, приземляючись або на ногу, якою відштовхнувся, спереду, або ззаду).

Ключовими елементами ірландського танцю є вертикальна постава (тулуб залишається піднятим і нерухомим, тоді як ноги артикулюють складні ритми – відмінна риса змагально-орієнтованого степ-дансу, що сягає корінням у традиції його майстрів та кодифікації початку XX ст.), точна робота ніг (зовнішнє обертання, схрещування та підняття пальців ніг практикуються з самого початку; ріли та ковзаючі джиги у м'якому взутті демонструють витягнуті лінії та швидкі переміщення); ритми у твердому взутті (високі частоти, штампи та клацання п'ятами утворюють ударний шар, який супроводжує хорнпайпи та ріли), підйом та стрибки (змагальна хореографія зазвичай включає високі стрибки та компактні приземлення, які проєктують силу, не втрачаючи вирівнювання; сценічні виступи розвивають цей атлетизм далі для візуального ефекту), техніка сейлі та техніка степу (футворк сейлі зазвичай описують як «балет вгору», з підйомом на пальцях ніг, тоді як степ-данс, як правило, «пласко вниз», ближче до землі та з плавнішим рухом; обидва підкреслюють командну роботу та фігури); шон-нос (імпровізований, близько до підлоги, з розслабленими руками та особистою рівновагою) та стародавній крок (зберігає ранні сольні форми, яких навчали майстри, з компактними просторами та ритмічними нюансами). Взуття є центральним елементом постановки. М'яке взуття підкреслює лінію стопи та ноги, тоді як тверде взуття перетворює хореографію на чутну перкусію. Професійні сцени оснащені мікрофонами, щоб передати деталі. У громадських залах дерев'яні підлоги забезпечують природний резонанс.

Масштабні постановки поєднують освітлення, живу або записану музику та інтервал між ансамблями. Навіть у такому масштабі хореографи зберігають основні ритмічні взаємозв'язки з рілами, джигами та хорнпайпами, щоб танець залишався розбірливим як ірландський. Завдяки швидкому успіху Riverdance ірландський степ-данс став трендом [5], а тепер і невід'ємною частиною національної ідентичності Ірландії. Водночас варто зазначити, що Riverdance не чистий ірландський степ-данс, гібрид стилів, натхненний традиційним ірландським степ-дансом. Вплив західної театральної манери на Riverdance – поєднання танцю, музики, освітлення, костюмів та технологій на «великій сцені – дозволив ірландському танцю стати прийнятним для широкої аудиторії.

Висновки. На сучасному етапі ірландський народно-сценічний танець являє собою складний синтез хореографії, спортивної атлетики та світлового шоу. Технічні модифікації, що відбулися протягом кінця XX – першої чверті XXI ст., зокрема робота корпусу, рухи руками (широкі, запозичені з джаз-танцю та фламенко рухи є дієвим інструментом посилення експресії, що сприяє динамізації та емоційному насиченню постановки), посилення видовищності за рахунок ускладнення техніки та віртуозності виконання (високі стрибки, великі переміщення сценою, складні «кліки» на нетиповій висоті), синхронність виконання, синтез лексики ірландського народного танцю з іншими хореографічними мовами (елементи класичного танцю і танцю модерн) та ін. засвідчують специфіку еволюції хореографічної лексики під впливом запитів сучасного глобального культурного ринку.

Список використаної літератури

1. Бєлінська Т .В. Вплив народно-сценічної хореографії на сучасні танцювальні жанри. *Наук. альм. мистецтва та освіти*. 2025. Вип. 1. С. 160-162. https://doi.org/10.31652/3041-1017-SAAE-2025.1.46

2. Герц І. І., Мікулінська О. С., Лісовська Н. Ю. Сучасні виміри народно-сценічної хореографії: діалог

культурних традицій і цифрових інновацій. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн*., 2025. № 3. С. 212–217. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344416

3. Крат М. О., Горголь П. С. Історія становлення та розвитку ірландських танців. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів: зб. наук. пр. І Всеукр. наук.-практ. конф., 23-25 трав. 2024 р. Полтава : Нац. ун-т «Полтавська політехніка ім. Юрія Кондратюка», 2024. С. 34-36. URL : http://reposit.nupp.edu.ua/files/original/77/15130/7cc48e83607d957a4a67bb50ad23e780e5962ad5.pdf

4. Кутузов М. Ю., Корнієнко А. М. Ірландська джига: історія походження та основні різновиди. *Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference «Innovative Development in the Global Science»* (January 26-28, 2024). Boston, USA. С. 216-217. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/26154.

5. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. *Вісник нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 159-163.

6. Тимчула А. В., Яценко О. Л. Особливості просторової композиції народно-сценічних танців українців Закарпаття. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4. № 2. С. 126-134. https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249288

7. Фриз П., Мартинів О. Народний танець в контексті культурних трансформацій XX-XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. С. 98-103. https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-14

8. Якобчук О. В. Формування й динаміка танцювальних шоу-програм у Європі. *Культура України*. 2018. Вип. 59. С. 185-193.

9. Brennan H. The Story of Irish Dance. Kerry, Ireland: Mount Eagle Publications Ltd., 1999. 204 p.

10. Cullinane J. An Coimisiún le Rincí Gaelacha (Irish Dancing Commission). Its origins and evolution. Dublin, Ireland : The Central Remedial Clinic, 2003. 133 p.

11. Foley C. Perceptions of Irish Step Dance: National, Global, and Local. Dance Research Journal. 2001. Vol. 33/1. P. 34-35.

12. Hall F. Competitive Irish Dance: Art, Sport, Duty. Madison, Wisconsin: Macater Press, 2008. 176 p.

13. Kong D. Artistic Style and Cultural Representation of Irish Step Dance – Take Riverdance as an Example. *Journal of Education and Culture Studies*. 2021.Vol. 5. P. 19. 10.22158/jecs.v5n4p19.

14. Masero A. The Changes in Irish Dance Since Riverdance. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. 2010. URL : http:// digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/234.

15. Ó Cinnéide B. Riverdance: The Phenomenon. Dublin : Blackhall Publishing, 2002. 254 p.

16. Volchukova V., Tishchenko O. Intercultural interaction of folk-stage dance of ukraine and european countries. The Modern Higher Education Review. 2023. Vol. (8). P. 33–42. https://doi.org/10.28925/2617-5266.2023.81.

References

1. Bielinska T .V. Vplyv narodno-stsenichnoi khoreohrafii na suchasni tantsiuvalni zhanry. Nauk. alm. mystetstva ta osvity. 2025. Vyp. 1. S. 160-162. https://doi.org/10.31652/3041-1017-SAAE-2025.1.46

2. Herts I. I., Mikulinska O. S., Lisovska N. Yu. Suchasni vymiry narodno-stsenichnoi khoreohrafii: dialoh kulturnykh tradytsii i tsyfrovykh innovatsii. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurn. 2025. № 3. S. 212–217. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344416

3. Krat M. O., Horhol P. S. Istoriia stanovlennia ta rozvytku irlandskykh tantsiv. Tendentsii i perspektyvy rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva u konteksti kulturno-osvitnikh protsesiv: zb. nauk. pr. I Vseukr. nauk.-prakt. konf., 23-25 trav. 2024 r. Poltava : Nats. un-t «Poltavska politekhnika im. Yuriia Kondratiuka», 2024. S. 34-36. URL : http://reposit.nupp.edu.ua/files/original/77/15130/7cc48e83607d957a4a67bb50ad23e780e5962ad5.pdf

4. Kutuzov M. Yu., Korniienko A. M. Irlandska dzhyha: istoriia pokhodzhennia ta osnovni riznovydy. Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference «Innovative Development in the Global Science» (January 26-28, 2024). Boston, USA. S. 216-217. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/26154.

5. Nakonechna O. V. Problemy ta perspektyvy tantsiuvalnykh shou-prohram v Ukraini. Visnyk nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2017. № 2. S. 159-163.

6. Tymchula A. V., Yatsenko O. L. Osoblyvosti prostorovoi kompozytsii narodno-stsenichnykh tantsiv ukraintsiv Zakarpattia. Tantsiuvalni studii. 2021. T. 4. № 2. S. 126-134. https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249288

7. Fryz P., Martyniv O. Narodnyi tanets v konteksti kulturnykh transformatsii XX-XXI stolittia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2023. Vyp. 69. S. 98-103. https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-14

8. Yakobchuk O. V. Formuvannia y dynamika tantsiuvalnykh shou-prohram u Yevropi. Kultura Ukrainy. 2018. Vyp. 59. S. 185-193.

9. Brennan H. The Story of Irish Dance. Kerry, Ireland: Mount Eagle Publications Ltd., 1999. 204 r.

10. Sullinane J. An Coimisiún le Rincí Gaelacha (Irish Dancing Commission). Its origins and evolution. Dublin, Ireland : The Central Remedial Clinic, 2003. 133 r.

11. Foley C. Perceptions of Irish Step Dance: National, Global, and Local. Dance Research Journal. 2001. Vol. 33/1. R. 34-35.

12. Hall F. Competitive Irish Dance: Art, Sport, Duty. Madison, Wisconsin: Macater Press, 2008. 176 r.

13. Kong D. Artistic Style and Cultural Representation of Irish Step Dance – Take Riverdance as an Example. Journal of Education and Culture Studies. 2021.Vol. 5. P. 19. 10.22158/jecs.v5n4p19.

14. Masero A. The Changes in Irish Dance Since Riverdance. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. 2010. URL : http:// digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/234.

15. Ó Cinnéide B. Riverdance: The Phenomenon. Dublin : Blackhall Publishing, 2002. 254 r.

16. Volchukova V., Tishchenko O. Intercultural interaction of folk-stage dance of ukraine and european countries. The Modern Higher Education Review. 2023. Vol. (8). R. 33–42. https://doi.org/10.28925/2617-5266.2023.81.

UDC 793.3.03

FEATURES OF IRISH STEP DANCE MODIFICATION : FROM FOLKLORE TO GLOBAL SHOW

Olga SHEVCHUK – Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University, Rivne,
Ilona LEGKA – Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University, Rivne,

The purpose of the article is to trace the evolution of Irish dance and identify the influence of dance shows on its professionalization, as well as to investigate the transformations of Irish folk dance in the performing arts.

Research methodology. Research methodology. The method of analysis and synthesis, the cultural-historical method (to consider the development of Irish dance in historical retrospect), the typological method (to identify choreographic vocabulary typical of Irish dance), the method of comparative analysis (to identify common and distinctive features between authentic and folk-stage forms of Irish dance), the method of theoretical generalization, etc. were applied.

Scientific novelty. The path of development of Irish dance from traveling masters of the 18th century to commercialized shows of the first quarter of the 21st century is considered. The transformation from Irish steppe to the extravagant theatrical dance show Riverdance is traced. The role of dance in the formation of Irish identity in the conditions of European modernization is specified and it is found out how dance became a part of globalized Irish culture and a tool for branding the nation. It is stated that at the present stage Irish folk stage dance is a complex synthesis of choreography, athletics and light show. On the basis of art historical analysis, the features of the technique of performing Irish dance on the modern stage are revealed. Technical modifications that took place during the late 20th and first quarter of the 21 st centuries, in particular, body work, hand movements (broad movements borrowed from jazz dance and flamenco are an effective tool for enhancing expression, which contributes to the dynamization and emotional saturation of the performance), increased spectacle due to the complication of the performance technique and virtuosity of the performance (high jumps, large movements around the stage, complex «clicks» at an atypical height), synchronicity of performance, synthesis of the vocabulary of Irish folk dance with other choreographic languages (elements of classical dance and modern dance), etc. testify to the specifics of the evolution of choreographic vocabulary under the influence of the demands of the modern global cultural market.

Practical significance. Certain aspects and conclusions of the study can be used in further scientific development of the issues of related to various aspects of Irish folk stage dance.

Key words: folk stage dance, Irish dance, Riverdance, performance technique, spectacle, expression, synthesis of dance vocabulary.

Стаття отримана 10.01.2026
Стаття прийнята 24.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК: 7.036 (477)

МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ : МОДЕРНІЗМ І АВАНГАРД

Надія КОПИЛОВА – кандидат культурології,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, м. Одеса,
https://orcid.org/0000-0002-0407-8185
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1126
nadiya.kopylova02@gmail.com

Цитування:

Копилова Н. Міський пейзаж в українському мистецтві початку ХХ століття : модернізм і авангард. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 116–121. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1126

Досліджується жанр міського пейзажу в українському мистецтві першої третини ХХ століття у контексті художніх стратегій модернізму та авангарду. Розглянуто особливості художнього образу міста як простору для формування нового соціокультурного досвіду та інструменту культурної пам'яті. Проаналізовано міські пейзажі у творчості О. Богомазова, О. Екстер, А. Маневича, О. Новаківського та ін. Підкреслено важливість міжкультурних зв'язків: українські митці активно засвоювали європейський мистецький досвід. Встановлено, що модерністський міський пейзаж постає маркером соціокультурних змін, національного духовного піднесення та втіленням складного внутрішнього світу автора. Авангард зосереджується на структурі, швидкому ритмі та динаміці міського простору. Обґрунтовано значення міського пейзажу як чинника формування національної ідентичності українського мистецтва.

Ключові слова: художній образ міста, жанр міського пейзажу, українське мистецтво, модернізм, авангард, культурний код, ідентичність.

Постановка проблеми. В умовах сучасного переосмислення культурної ролі великих міст вивчення жанру міського пейзажу в мистецтві ХХ століття набуває особливої актуальності. Сучасне місто постає як простір інтенсивних трансформацій – соціально-політичних, економічних, культурно-символічних. Це робить актуальним звернення до історичних моделей художнього осмислення урбаністичного простору. Український модернізм і авангард формувалися у період радикальної модернізації культури та кризи традиційних ідентичностей, що резонує з сучасним досвідом соціокультурних трансформацій (зростання національної свідомості, євроінтеграція, цифровізація тощо). Аналіз мистецьких стратегій початку ХХ століття дозволяє простежити джерела візуальних кодів, що використовуються для репрезентації сучасного міського простору.

Набуття Україною незалежності сприяло процесам деколонізації історії мистецтва, в межах якої український модернізм і авангард стали об'єктом міждисциплінарних наукових досліджень. Вивчення міського пейзажу як жанру дає змогу проаналізувати внесок українських художників у формування візуальної мови міста та подолати редукцію їхньої творчості до «регіонального варіанту» радянського авангарду. Зростання суспільного інтересу до творчості О. Богомазова, О. Екстер, О. Мурашка, А. Маневича та ін. митців у міжнародному виставковому й науковому просторі зумовлює потребу у глибшому теоретичному осмисленні культурно-мистецьких процесів минулого. У цьому контексті жанр міського пейзажу дозволяє простежити взаємодію художніх експериментів з реальним соціальним середовищем, у якому формувалися ці практики.

З іншого боку, у контексті сучасних змін міського простору (технологізація, перебудова історичних центрів міст, втрата архітектурної спадщини через руйнування) міські пейзажі минулого століття виступають візуальними архівами образів українських міст. Такі твори функціонують не лише як об'єкти мистецтва, а й як документи культурної пам'яті [11].

Ступінь розробленості проблеми. Семіотичні та символічні аспекти міського простору ще у ХХ столітті досліджували науковці Р. Барт, А. Лефевр, К. Лінч та ін. Вони дійшли висновків, що місто функціонує як система знаків і символів, яку можна інтерпретувати подібно до тексту культури. К. Лінч підкреслював, що образ міста у свідомості його мешканці насичений спогадами і смислами [10]. Серед вітчизняних дослідників до означеної проблематики зверталися І. Боголюбова, М. Курушина, Н. Міхно, М. Отрішко та ін. Робота В. Середи на прикладі аналізу культурних практик Львова демонструє, що сучасне місто може бути носієм різних за змістом і навіть конфліктних історичних наративів, що формують локальні ідентичності [7]. У сучасних культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях міський пейзаж розглядається не лише як жанр образотворчого мистецтва, а й як культурний код –

© Копилова Н., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

інструмент візуального кодування культурної пам'яті та ідентичності міського простору. Вітчизняні дослідники А. Блудов, Г. Заїка, В. Михальчук аналізують міський пейзаж як поле концептуальних пошуків українських художників, зокрема у контексті соціокультурних трансформацій.

У контексті ХХ століття розуміння міського пейзажу як культурного коду пов'язане з процесами модерністського і авангардного мистецтва, у межах яких відбувається переосмислення образу міста та ролі мистецтва у суспільстві. Проблематика модернізму та авангарду як культурно-мистецьких явищ широко висвітлена у вітчизняній теоретичній думці, зокрема у працях науковців О. Авраменко, Н. Асєєвої, Ю. Бабунич, Д. Горбачова, Я. Демиденко, О. Кашуби-Вольвач, Т. Павлової, Г. Скляренко, О. Федорука та ін. Ґрунтовний аналіз «теоретичних підходів до авангарду й модернізму та співвідношення цих понять у мистецтвознавчих дослідженнях, присвячених українському мистецтву першої половини ХХ ст.» [8; 4], викладено у статті Д. Скринник-Миської. Значну теоретичну цінність становить дослідження В. Личковаха, присвячене осмисленню авангардного мистецтва в українському та польському культурних контекстах [4]. Це дозволяє встановити міжкультурні зв'язки українського мистецтва.

У контексті дослідження варто виділити роботу М. Осадци, метою якої стало вивчення «тенденцій розвитку міського пейзажу у творчості художників Станиславівщини 1920–30-х рр. у ракурсі осмислення митцями авангардних течій у регіональному мистецькому процесі» [6; 168]. При цьому можна зазначити, що вітчизняній гуманітаристиці бракує комплексних досліджень, які б розглядали міський пейзаж як самостійний і цілісний жанровий феномен в українському мистецтві початку ХХ ст. Також поза увагою дослідників залишається порівняльний аналіз різних художніх стратегій в осмисленні образу міста – модерністської та авангардної.

Метою статті є комплексний аналіз жанру міського пейзажу в мистецтві українського модернізму та авангарду. Серед *завдань*: визначення його естетичної і семантичної специфіки, а також виявлення ролі образу міста у формуванні національної мистецької ідентичності першої третини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Український модернізм встановив нову художню парадигму початку ХХ століття, його представники прагнули реформувати мову мистецтва, зокрема поєднавши європейські новаторські напрями й течії з українською духовністю й традиціями народного мистецтва. Здобуття освіти в європейських академіях мистецтва сприяло збагаченню національної художньої школи новим баченням і виразними прийомами. До головних рис модернізму в мистецтві слід віднести «метафоричність побудови образу й відповідність форми характеру настроїв, переживань та світовідчуття» [1; 124]. Авангард постає наступним етапом розвитку світового та українського мистецтва. Митці авангарду відрізнялися більш радикальними поглядами на культуру та мистецтво, прагнули «докорінно оновити художню практику, шукали нових, незвичних засобів вираження форми і змісту творів. Загалом авангардизм розуміється як найактивніша тенденція, граничний вираз модернізму» [9; 134]. Важливими кроком стала відмова від наслідування реальності. «Головна мета авангардистів – створення суб'єктивної моделі світу, своєрідної «другої реальності» [1; 15], що знайшло особливий прояв у переосмисленні міського середовища. Зазначимо, що межа між художніми явищами модернізму та авангарду в українському мистецтві може бути доволі розмитою, особливо у творчості певних митців.

Початок ХХ століття в українському мистецтві припав на час глибоких змін у соціально-політичному та культурному житті суспільства. Це період росту національної самосвідомості, період індустріалізації, урбанізації та політичних подій, що кардинально вплинули на хід історії України. Митці шукали нові шляхи національної самоідентифікації, їхня творчість ставала відгуком на складні культурні процеси сучасності. Міський пейзаж у цьому контексті не лише відображав зовнішні зміни в архітектурі та інфраструктурі, а став потужним символом модерної епохи, її динаміки, нових ідей, соціальних трансформацій і культурних орієнтирів. Митці прагнули зафіксувати нове бачення реальності, вузлові моменти переходу від старого світу до нового.

Художнє освоєння міського простору в українському живописі останніх десятиліть XIX – початку ХХ століття здійснювалося у межах реалістичної та імпресіоністичної традиції. Міські мотиви з'являлися на полотнах В. Орловського («Місто на березі моря», 1875; «В Італії», 1876), А. Куїнджі («Дахи. Зима», 1876), І. Айвазовського («Палац дожів у Венеції у сяйві місяця», 1878), М. Пимоненка («Київська квіткарка», 1897; «Зустріч», 1904; «Бесіда», 1912) та ін. Пізніше імпресіоністичну лінію міського пейзажу продовжили М. Беркос («Вуличка Умані», 1895; серія італійських пейзажів), М. Бурачек (Церква Сент-Етьєн у Парижі», 1911; «Вечір у сквері», 1913; «Київський музей», 1913), П. Левченко («Вулиця в Парижі», 1900-ті; «Зима. Київ. Вид із вікна», 1900-ті), І. Труш («Венеція», 1910-ті) та ін. Художники фіксували мальовничість міського середовища

(архітектурні ансамблі, вуличні сцени, передмістя), передавали стан природи й атмосфери у різні пори року та емоційний настрій. Але справжнє художнє осмислення міста як проблеми, а не лише мотиву, відбулося лише з приходом нової візуальної мови українського модернізму та авангарду у 1910-х роках.

У художній системі модернізму місто постає як символічний конструкт, пов'язаний з новим соціокультурним досвідом людини. Урбаністичне середовище сприймалося як простір динаміки і внутрішніх змін особистості. Саме в місті людина стикалася з новим способом життя, новими соціальними ролями та можливостями реалізації, але водночас з відчуттям відчуження та самотності. Інтерес до міста в мистецтві модернізму зумовлений увагою до внутрішнього світу людини, її переживань у нових умовах. Місто було не лише місцем, де розгортається дія, а й важливим чинником формування свідомості героя, його ідентичності та життєвої стратегії. Зазначимо, що цей підхід отримав більш повне та яскраве втілення у літературі, ніж в образотворчому мистецтві. Прикладом є роман В. Підмогильного «Місто» (1928), в якому міський простір виступає як середовище становлення особистості. Головний герой проходить шлях адаптації до міста, що супроводжується внутрішніми конфліктами, зміною цінностей та пошуком власної ідентичності. Таким чином, місто у творі функціонує як складна соціокультурна структура, що впливає на формування індивідуального досвіду людини.

Український художник О. Мурашко досліджував новий досвід людини початку ХХ століття, помістивши персонажів своїх робіт у простір міста. Твори «Біля кафе» (1902), «Парижанки у кав'ярні» (1902), «Парижанки. У сутінках» (1902-1903) не є міськими пейзажами в прямому сенсі, але об'єднанні єдиною темою міського дозвілля. Урбаністичні мотиви з'являються на картинах митця у вигляді жанрових сцен або середовища існування людини, що відображає модерністське розуміння міста як простору життя і соціокультурного досвіду. Звернення О. Мурашка до тематики європейського міста підкреслює міжкультурні зв'язки українського модернізму.

У живописі А. Маневича міський пейзаж набув самодостатності. При цьому творча манера художника не тільки відійшла від традицій реалізму, а й відкинула імпресіоністичну «концепцію» передачі миттєвих вражень. Замість фіксації зорового враження А. Маневич прагнув до внутрішнього осмислення міського простору. Він зосередився на узагальненні форм, більш декоративному трактуванні простору та на ролі кольору як основного засобу виразності. Особливістю полотен «Весняне сонце», (1913), «Міський пейзаж. Осінь» (1914), «Весна на Куренівці. Київ» (915) стало поєднання впізнаваного архітектурного середовища з експресивною загостреністю художніх прийомів, що ріднить творчість художника з постімпресіонізмом (Поль Сезанн, Вінсент ван Ґог) та німецьким експресіонізмом. А. Маневич не прагнув до реалістичного відтворення навколишньої дійсності, його твори передусім виражають внутрішній стан митця.

Перші десятиліття ХХ ст. для української культури характеризуються зростанням національної самосвідомості, що проявилося, зокрема, у посиленні інтересу до національної історії та духовної спадщини народу. Ці процеси знайшли вираження і в мистецтві міського пейзажу Образи сакральної архітектури у творчості українських митців набули особливого значення як інструменти культурної пам'яті та символи духовної традиції. Софійський собор у Києві – це не лише архітектурна пам'ятка, а один із головних символів української культури. У творчості художника П. Левченка образ Софії Київської (1900) постає органічно вписаним у камерний пейзаж повсякденного життя міста, де архітектурна споруда виступає носієм певного настрою. У живописі І. Труша («Вид на Софію Київську» 1900-ті) сакральна архітектура набуває більш узагальненого характеру, особлива увага приділяється світлу, кольору та інтеграції у природне середовище.

У серії малюнків Г. Лукомського «Брама Михайлівського Золотоверхого монастиря» (1910-ті) міський пейзаж виступає візуальним документом культурної пам'яті. Малюнки демонструють ознаки модерністського мислення. Поєднання документальної точності з декоративною узагальненістю форм дозволяє розглядати твори як перехідне явище між традиціями реалізму й академізму, з одного боку, та інтерпретацією образу міста у модернізмі, з іншого.

Вельми значущим для української культури постає образ Собору Святого Юра у Львові. Творчість художника О. Новаківського містить цикл картин, присвячених святоюрській тематиці. Нерідко художник зображав собор на задньому тлі символічних портретів відомих діячів української культури (наприклад, митрополита Андрія Шептицького або історика О. Барвінського). Картина «Юр. Поема Світової війни» (1924) є визначним твором українського модернізму. Алегоричний пейзаж містить алюзії на трагедію Першої світової війни, образ набуває експресії, динаміки та великої внутрішньої напруги, що відповідає модерністському прагненню до емоційного осмислення форми. Композиція побудована на різких контрастах форми й кольору, що підсилює драматизм.

Через композиційне рішення і символізм художник дає зрозуміти, що війна – це катастрофа, що руйнує не лише фізичний світ, а й духовний стан людини. Цю картину можна розглядати у ширшому контексті – як тривожне передчуття трагічних подій 1930-х років, коли будуть зруйновані не лише церкви як духовні святині, але й долі митців українського модернізму та авангарду.

У другому десятиріччі ХХ століття на зміну ранньому українському модернізму прийшли «течії, що ставили перед собою завдання зруйнувати старі норми та змінити не лише мистецтво, а й увесь навколишній світ. Цей лівий спектр модерністських художніх явищ згодом буде об'єднано рамковим терміном «авангард» [5; 37]. У межах цих процесів зазнає суттєвої трансформації жанр міського пейзажу, який стає одним із ключових засобів художнього осмислення нової реальності. Образ міста в мистецтві авангарду – це не просто зображення архітектури, вулиць, бульварів, а новаторський спосіб передачі динаміки міського середовища. Авангардні художники далеко відійшли від традиційного реалістичного зображення, вони експериментували з формою, кольором і композицією, щоб передати швидкість сучасного життя, шалений ритм міста, його технологічний прогрес. Яскравим прикладом нового підходу є робота харківського графіка Миколи Міщенка «Від'їзд» (1918) – художній образ сучасного футуристичного міста, «де, здається, рухається все: будинки, сходи, дороги, шари повітря» [3; 85].

Одним із лідерів українського авангарду став О. Богомазов – засновник кубофутуризму, теоретик мистецтва і педагог. Творчість художника вказує на вплив європейського мистецтва, водночас «утверджуючи свою унікальну культурну та національну ідентичність» [2; 44] Його авторству належать твори «Міський пейзаж. Київ» (1913), «Трамвай» (1914), «Сінний ринок. Київ» (1914), «Локомотив» (1915), «Пожежа в Києві» (1916) та ін. Звернення О. Богомазова до образу Києва є принципово важливим, оскільки саме через репрезентацію цього міста виявляється процес формування національної ідентичності в мистецтві початку ХХ століття.

У творчості митця образ міста набув новаторського трактування. О. Богомазов розробив власну концепцію ритму як основи образотворчого мислення: місто для нього – насамперед система динамічних ритмів. Це ритми вулиць, архітектурних фасадів, міського транспорту, натовпу, що накладалися один на одного та утворювали складну поліфонічну структуру. Серії київських трамвайних зупинок, вуличних сцен і промислових мотивів демонструють характерні для кубофутуризму прийоми: фігури і предмети розкладаються на геометричні компоненти, гострі кути і діагоналі передають відчуття руху й натиску. Митець накладав фарбу швидкими пастозними мазками, що також несло в собі ритмічний заряд. Також майстер створив серію жанрових сцен міського життя, що підкреслює технологічність великого міста та звертає увагу на щоденну працю людей («Електрик», 1915; «Пилярі», 1925; «Тирсоноси», 1929). Місто О. Богомазова не є безликою механічною структурою – це живий організм, сповнений внутрішньої напруги та енергії.

Попри певну спорідненість творчих методів з французьким кубізмом та італійським футуризмом, авторський підхід О. Богомазова відрізняється самобутністю. В. Личковах підкреслює «життєстверджуючий пафос українського авангарду» [4; 143], який «протиставляється модним тоді декадентним мотивам смерті і занепаду Європи, моральної й психологічної деградації людини» [4; 143]. Місто О. Богомазова не ламає, а радше формує та загартовує людську особистість.

Трактування міського простору як життєствердного середовища яскраво простежується у бунтівній творчості Д. Бурлюка («Пейзаж з чотирьох точок зору», 1911; «Дахи», 1920). Місто постає джерелом енергії, руху і творчої активності. На певному етапі творчого розвитку художник відмовився від прагнення точно відтворити архітектурне середовище. Натомість зосередився на передачі загального враження від міста. Урбаністичний простір у його живописних роботах подається через яскраві кольори й різкі контрасти, ритмічну організацію композиції та узагальнені форми. Це створює ефект динаміки й напруги, що відповідає емоційній, навіть агресивній сутності футуризму. Деякі твори за своєю структурою наближаються до абстрактного мистецтва («Час», 1918). Поєднання естетики авангарду з елементами народного декоративного мистецтва надає міським образам особливої виразності. Зазначимо, що на відміну від О. Богомазова, Д. Бурлюк мислив мистецтво поза національними межами, тож його міські пейзажі мають радше «космополітичний» характер.

Інтерпретація образу міста у творчості «амазонки українського авангарду» О. Екстер («Вид на Париж», 1912; «Міст. Севр», 1914; «Флоренція», 1914; «Венеція», 1918; «Нічне місто», 1919) увібрала в себе риси європейських художніх напрямів та народного мистецтва. Геометризація форм, площинність композиції та активне використання яскравих, контрастних кольорів перегукуються з естетикою традиційної української вишивки та декоративного розпису. Архітектура, вулиці та інші елементи міського середовища втрачають свою предметну визначеність і підпорядковуються

загальній логіці композиції. О. Екстер використовувала принцип симультанності: замість традиційної перспективи – взаємодія багатьох елементів, що існують одночасно. Ритм, який формується через повторення та варіацію форм і колірних мас, створює ефект багатовимірності. Таке рішення художниці пов'язано з прагненням передати динаміку сучасного міста. Адже міський простір – це середовище, де одночасно відбуваються різні процеси: рух транспорту, зміна ракурсів архітектури, взаємодія людей.

Висновки. Отже, звернення до жанру міського пейзажу в українському мистецтві перших десятиліть XX століття виступає не лише історико-мистецьким завданням, а й важливим інструментом осмислення культурних процесів, становлення національної ідентичності та ролі мистецтва у створенні образу міста як простору соціокультурного досвіду людини. У межах українського модернізму образ міста зберігає зв'язок із реальністю, проте набуває символізму, загостреного сприйняття реальності та суб'єктивізму. Мистецтво авангарду робить наступний крок і радикально переосмислює міський простір. Місто втрачає предметну визначеність і постає як динамічна структура, що передає технічний прогрес, швидкий ритм і життєствердну енергію сучасного життя. Художники стають резонаторами соціокультурних трансформацій, кодують їх у формі й кольорі. Місто перетворюється на текст культури, який акумулює суспільний досвід і стає носієм культурної пам'яті.

Художні стратегії початку XX століття отримали переосмислення у сучасному мистецтві. Аналіз мистецької спадщини модернізму та авангарду, а також вивчення нових способів репрезентації образу міста в умовах XXI століття відкривають широкі перспективи для подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.

2. Карпов В. В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 3. С. 43–53. https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6

3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX ст.: монографія. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.: іл.

4. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ : НАКККіМ, 2021. 288 с.

5. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.

6. Осадца М. Тенденції розвитку урбаністичного пейзажу в творчості митців Станиславівщини 1920–30-х рр.: ремінісценції авангардних стильових течій. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3. Вип. 1. С. 168–180.

7. Середа В. В. Місто як lieu de memoire: спільна чи поділена пам'ять? Приклад Львова. *Вісник Львів. ун-ту*. Серія соціологічна. 2008. Вип. 2. С. 73–99.

8. Скринник-Миська Д. «Модернізм», «аванґард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 4–20.

9. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант. *Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. Філософські науки. Луцьк, 2014. № 18. С. 134–140.

10. Lynch K. The Image of the City. The MIT Press. 1960. 208 pp.

11. Mikhno N. Semantics of «Soviet /Post-Soviet /Ukrainian» in Space of Modern Ukrainian City: Experience of Mental Mapping. *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University*. Series Sociological Studies of Contemporary Society: Methodology, Theory, Methods. 2018. № 39. P. 188–193.

References

1. Herchanivska P. E. Kulturolohiia: terminolohichnyi slovnyk. Kyiv : Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2015. 439 s.

2. Karpov V. V. Teoriia ukrainskoho avanhardnoho mystetstva Oleksandra Bohomazova. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs. 2024. № 3. S. 43–53. https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6

3. Lahutenko O. Ukrainska hrafika pershoi tretyny KhKh st.: monohrafiia. Kyiv : Hrani-T, 2006. 240 c.: il.

4. Lychkovakh V. A. Estetyka ukrainskoho ta polskoho avanhardu: Monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2021. 288 s.

5. Lozhkina A. Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy KhKh – pochatku KhKhI stolittia. Kyiv : ArtHuss, 2019. 544 c.

6. Osadtsa M. Tendentsii rozvytku urbanistychnoho peizazhu v tvorchosti myttsiv Stanyslavivshchyny 1920–30-kh rr.: reministsentsii avanhardnykh stylovykh techii. Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu. 2020. T. 3. Vyp. 1. S. 168–180.

7. Sereda V. V. Misto yak lieu de memoire: spilna chy podilena pamiat? Pryklad Lvova. Visnyk Lviv. un-tu. Seriia sotsiolohichna. 2008. Vyp. 2. S. 73–99.

8. Skrynnyk-Myska D. «Modernizm», «avangard» i yikh spivvidnoshennia v ukrainskykh mystetstvoznavchykh doslidzhenniakh. Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv. 2018. Vyp. 37. S. 4–20.

9. Stoliarchuk N. Ukrainskyi kubofuturyzm: eksterivskyi variant. Nauk. visnyk Skhidnoievrop. nats. un-tu im. Lesi Ukrainky. Filosofski nauky. Lutsk, 2014. № 18. S. 134–140.

10. Lynch K. The Image of the City. The MIT Press. 1960. 208 pp.

11. Mikhno N. Semantics of «Soviet /Post-Soviet /Ukrainian» in Space of Modern Ukrainian City: Experience of Mental Mapping. Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series Sociological Studies of Contemporary Society: Methodology, Theory, Methods. 2018. № 39. P. 188–193.

UDC 7.036 (477)

THE CITYSCAPE IN UKRAINIAN ART OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY : MODERNISM AND AVANT-GARDE

Nadiia KOPYLOVA– Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer of the Department of Fine Arts, Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

The aim of the research is to analyze the cityscape genre in Ukrainian art of the early 20 th century through the lens of modernist and avant-garde artistic strategies, to identify the features of the image of the city, and to determine its role in reflecting socio-cultural transformations and the formation of national identity. *Methodology of the research.* The study relies on an interdisciplinary approach, combining cultural studies with formal-stylistic analysis of the artworks, semiotics analysis, and comparative analysis. The works of Ukrainian artists are examined through the lens of modernist and avant-garde artistic strategies, with attention to the transformation of the image of the city and its socio-cultural meanings.

Results. The article examines the cityscape genre across a spectrum of artistic and cultural transformations: from modernist reinterpretations of reality to avant-garde deconstructions of traditional representation. It highlights the role of urban imagery in articulating socio-cultural processes and shaping national identity. The study revealed that Ukrainian artists developed distinctive artistic responses to European modernism, synthesizing innovations with national cultural traditions.

The novelty of the research lies in the interpretation of the image of the city as a cultural code and a means of constructing national identity within the context of Ukrainian modernism and avant-garde. The article also identifies the transformation of the artistic and ideological dimensions of the cityscape genre from early modernism to the avant-garde of the 1920 s. *The practical value.* The results of this study contribute to ongoing research on Ukrainian modernism and the avant-garde and may inform teaching in art history, cultural studies, and urban studies. Furthermore, the study provides a foundation for the development of educational materials and curricula focused on modernist and avant-garde visual practices.

Key words: image of the city, cityscape genre, Ukrainian art, modernism, avant-garde, cultural code, identity.

Стаття отримана 8.12.2025
Стаття прийнята 21.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК : 75.041:355.48(477) «20»

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ : ХУДОЖНИК-ВОЇН СЕРГІЙ ГЕРАСИМЕНКО

Анатолій ЗОРКО – доцент кафедри живопису і композиції,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-9786-7003
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1127
dekanat.fomir@naoma.edu.ua
Марина СОЧЕНКО – старша викладачка кафедри живопису і композиції,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-7128-5099
dekanat.fomir@naoma.edu.ua

Цитування:

Зорко А., Соченко М. Візуальні образи війни в сучасному українському живописі : художник – воїн Сергій Герасименко. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 122–126. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1128

Досліджуються особливості візуалізації війни в сучасному українському живописі в умовах воєнного конфлікту. Проаналізовано трансформацію художньої мови під впливом травматичного досвіду, зокрема зміщення від його реалістичної репрезентації до символічних, експресивних і метафоричних форм. Розглянуто ключові образи війни – руїни, узагальнену людську постать, темряву, сакральні мотиви тощо – як засоби відображення емоційного та екзистенційного виміру воєнної реальності. Особливу увагу приділено творчості С. Герасименка як прикладу поєднання художньої практики з безпосереднім досвідом війни. Висвітлено специфіку формування образу «художника-воїна», проаналізовано концепцію «сакральності серед руїн» як новий тип візуальної репрезентації війни. Обґрунтовано, що сучасний український живопис виконує не меморіальну, терапевтичну та ідентифікаційну, комунікаційну функції, виступаючи важливим інструментом формування культурної пам'яті та національної свідомості.

Ключові слова: сучасний український живопис, війна, візуальні образи, художник-воїн, культурна пам'ять, ідентичність, символіка, травматичний досвід.

Постановка проблеми. Російсько-українська війна стала одним із ключових чинників трансформації українського культурного простору. Починаючи з 2014 р., а особливо після повномасштабного вторгнення 2022 р., українське мистецтво переживає якісні зміни, які проявляються у переосмисленні традиційних художніх форм, сюжетів і засобів виразності. При цьому сучасний живопис не лише фіксує події війни, а й інтерпретує їх, створюючи багаторівневі образи, які відображають індивідуальний і колективний досвід травми, втрати, спротиву та надії. У творах українських митців спостерігається: посилення фрагментарності композиції, використання грубих фактур і матеріальності, поєднання документального і символічного, активне використання колажності та нашарувань. Ці зміни відображають не лише естетичний вибір, а й спробу передати розірваність досвіду війни. Відтак актуальність дослідження зумовлена глибокими соціокультурними трансформаціями, детермінованими повномасштабною війною в Україні, що суттєво вплинули на розвиток сучасного образотворчого мистецтва. Особливого значення набуває дослідження творчості митців, які безпосередньо беруть участь у війні, поєднуючи художню практику з військовим досвідом. У цьому контексті творчість С. Герасименко постає як репрезентативний приклад нового типу художника-воїна, чия діяльність відображає синтез мистецького та екзистенційного вимірів війни.

*Аналіз досліджень і публікацій***.** Проблема візуальних образів війни в сучасному українському мистецтві перебуває у стані активного наукового осмислення. С. Стоян вивчає метаморфози із трансформацією образу війни в образотворчому мистецтві. Авторка показує перехід від реалістичного зображення воєнних подій до символічних, метафоричних та міфологізованих форм. Наголошується на ролі мистецтва як інструменту формування культурної пам'яті та осмислення травматичного досвіду війни [4]. А. Павловська та ін. розглядають мистецтво як екзистенційний спосіб переживання та осмислення трагедії війни. Автори аналізують мистецькі практики, що виникають у контексті російсько-української війни, акцентуючи увагу на їхній терапевтичній та рефлексивній функціях [11]. С. Кот та ін. вивчають вплив цифрового мистецтва на формування образу війни у медіапросторі. Розглядаються меми, візуальні наративи та соціальні мережі як інструменти емоційної та ідеологічної комунікації [10]. М. Протас та ін. досліджують трансформацію українського мистецтва під впливом війни. Автори аналізують зміну художньої мови, посилення символізму та формування нової візуальної ідентичності сучасного українського мистецтва [12].

© Зорко А., Соченко М., 2025 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Сучасне українське мистецтво К. Яковленко розглядається як форма свідчення про війну та колективну травму. Підкреслюється його роль у збереженні культурної пам'яті та формуванні історичного наративу [8].

Відтак дослідники переважно зосереджуються на трансформації художньої мови під впливом війни, зміні образної системи від реалістичної до символічної та метафоричної, на функціях мистецтва як інструменту травматичного переживання, культурної пам'яті та ідентифікації. Водночас аналіз творчості конкретних художників-учасників бойових дій, формування нових типів художніх практик («художник-воїн»), а також комплексне осмислення сучасного українського живопису як цілісної системи візуальних наративів війни, залишаються недостатньо розробленими.

Мета статті – виявити специфіку візуальних образів війни в сучасному українському живописі та уточнення особливостей їх художнього втілення на прикладі творчості С. Герасименка.

Виклад основного матеріалу. Візуальні образи війни в сучасному українському мистецтві формуються як складний художній і соціокультурний феномен, що відображає глибокі трансформації суспільної свідомості під впливом тривалого воєнного конфлікту. Образотворче мистецтво, зокрема живопис, також стало чутливим інструментом фіксації колективного досвіду травми, втрат і спротиву. Живопис стає не лише способом естетичного осмислення реальності, а й інструментом фіксації історичного досвіду, емоційної рефлексії та формування національної ідентичності. Він функціонує як простір свідчення, в якому образ війни постає не лише як репрезентація подій, а й як емоційно-етичне висловлювання.

Важливим є розуміння того, що сучасний живопис відходить від виключно ілюстративної функції, натомість формує складні багаторівневі образи, що поєднують документальність і метафору. Акцент у зображенні сутності війни зміщується від фіксації конкретних подій до створення метафоричних образів [4]. Війна постає не як героїзований сюжет у класичному розумінні, а травматичний досвід, що потребує складної художньої інтерпретації. Це зумовлює відхід від академічного реалізму до експресивних, символічних і часто абстрактних форм. Художники вдаються до деформації фігур, розриву композиції, використання контрастних кольорів і фактур, що дозволяє передати психологічну напругу, хаос і нестабільність буття. Такі підходи відповідають загальносвітовим тенденціям осмислення війни у мистецтві, коли акцент зміщується з подієвості на переживання.

Одним із ключових мотивів є образ руйнування, що проявляється у зображеннях знищених міських просторів, покинутих будівель, інфраструктури і спустошених ландшафтів. Ці візуальні рішення виходять за межі документальності, набуваючи символічного значення – вони репрезентують не лише фізичну деструкцію, а й руйнування звичного життєвого світу. Сучасне мистецтво дедалі частіше працює з образом «порожнечі» як метафорою втрати та екзистенційної кризи. Руїна постає як символ втрати стабільності та одночасно як свідчення опору. У цьому контексті руїна набуває меморіального значення.

Важливе місце посідає образ людини у війні, який у сучасному живописі набуває узагальненого характеру і трансформується: від героїзованого воїна до вразливого, часто анонімного суб'єкта. Художники зосереджуються на емоційних станах – страху, втраті, очікуванні, надії. Постать часто позбавлена індивідуалізованих рис, що підкреслює універсальність досвіду страждання і боротьби. Зображення військових, цивільних, переселенців або жертв насильства акцентують увагу не стільки на конкретній історії, скільки на внутрішньому стані людини. Після 2022 р. важливим мотивом стає темрява як досвід блекауту. Контраст світла і темряви набуває не лише композиційного, а й екзистенційного значення. Через колір, позу, композицію художники передають емоції страху, самотності, виснаження або внутрішньої стійкості. Це відповідає концепції «афективного повороту» в мистецтві, за якого головним стає передача емоційного досвіду [7].

Суттєвим аспектом є також візуалізація колективної пам'яті та травми. «Сучасні соціокультурні процеси в Україні перебувають під впливом воєнного стану, що підкреслює важливість збереження національної культурної пам'яті та документування актуального досвіду» [1; 11], – констатують українські дослідниці. Українське мистецтво воєнного часу стає простором свідчення і водночас простором майбутнього, у якому травма перетворюється на форму осмислення і культурного спротиву. Не менш значущим є образ спротиву та надії, який, попри домінування драматичних мотивів, також присутній у сучасному українському живописі. Він проявляється через використання світлих кольорових акцентів, символів відродження, образів світла або природи. Ці елементи виконують функцію емоційної компенсації, створюючи баланс між травмою і вірою у майбутнє. Так мистецтво не лише відображає реальність, а й формує перспективу її подолання. Живопис у цьому контексті виконує функцію своєрідного «мнемонічного простору», в межах якого фіксуються й переосмислюються події війни. Так візуальне мистецтво виконує функцію вираження емоцій, передачі травматичного досвіду та впливу на суспільну думку [10].

За теорією Я. Ассмана, культурна пам'ять формується через символічні репрезентації, що

забезпечують передачу досвіду між поколіннями [6]. У цьому сенсі живопис стає важливим інструментом конструювання національного наративу. Митці використовують символічні образи, алюзії та метафори, звертаючись як до сучасних подій, так і до історичних травм українського народу.

Символіка відіграє ключову роль у створенні візуальних образів війни. Активно використовуються національні символи (прапор, тризуб, архетипічні образи дому, землі, неба), які набувають нових значень у воєнному контексті. Вони функціонують як маркери колективної ідентичності та спротиву. Часто використовуються універсальні архетипи – птах як символ свободи, дорога як метафора пошуку, вода як очищення, світло як надія. Водночас з'являються нові символи, пов'язані безпосередньо з українським контекстом війни. Така символічна мова дозволяє художникам говорити про складні явища опосередковано, уникаючи прямолінійності та зберігаючи багатозначність образу. Загалом сучасний український живопис виконує низку функцій: документальну – фіксація подій та досвіду; меморіальну – збереження пам'яті про втрати; терапевтичну – опрацювання травми; комунікативну – створення міжнародного дискурсу про війну; ідентифікаційну – формування образу «ми» в умовах загрози.

Важливу роль у формуванні візуальної мови війни відіграють сучасні українські митці, що формує високий рівень її індивідуалізації. Якщо раніше митці часто зверталися до універсальних або постмодерних тем, то нині провідним стає воєнний наратив, що визначає зміст і форму художніх практик. «Сучасні події змушують митців інтегруватися у світовий культурний контекст, відходячи від постмодерністських практик. Образ героя в мистецтві тепер презентує реальну людину, яка через свої дії й жертви рятує світ від руйнування» [3; 9]. Тим більше, що багато митців працюють із власним досвідом війни – перебуванням у зоні бойових дій, вимушеним переселенням, втратою близьких. Це надає творам особливої емоційної насиченості та автентичності. У цьому контексті мистецтво виступає як форма особистої терапії, а також як спосіб комунікації із глядачем на рівні співпереживання.

Як зазначає В. Хижинський, повномасштабна війна спричинила глибокі зміни в культурному середовищі, активізувала мистецьку спільноту та змінила формат художньої освіти [9]. У цьому контексті творчість С. Герасименка як художника-воїна відображає нову модель мистецької практики, у якій мистецтво виступає як форма колективної пам'яті та інструмент осмислення травматичного досвіду. Він є випускником Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, навчався у майстерні М. Стороженка, що значною мірою визначило його звернення до глибинних пластів української сакральної та живописної традиції. З початком повномасштабного вторгнення художник долучився до лав територіальної оборони як доброволець і водночас продовжив мистецьку діяльність, створюючи роботи безпосередньо в умовах війни. Така подвійна ідентичність художника і військового формує особливий тип художнього мислення, у якому війна постає не лише як тема, а як екзистенційно пережитий досвід [5]. Цей досвід знайшов відображення у виставкових проєктах митця, зокрема у виставці «Художник/солдат. Солдат/художник», на якій представлено живописні роботи, створені в умовах воєнного часу. Уже сама назва виставки підкреслює нерозривність двох ролей і вказує на принципову неможливість відокремлення творчості від життєвої реальності війни. У цьому випадку мистецтво не є рефлексією post factum, а виникає паралельно з подіями, стаючи їх безпосереднім свідченням та осмисленням [5].

Особливої уваги заслуговує концептуальний напрям його творчості, який окреслюється через образну формулу «святі на уламках війни». Цей підхід передбачає поєднання сакрального виміру з візуальними маркерами руйнування – уламками архітектури, спустошеними просторами, фрагментованими структурами і под. Так художник виходить за межі реалістичного зображення війни, формуючи метафізичний рівень її осмислення. Війна у його роботах постає як катастрофа звичного життєвого світу, яка руйнує усталені сенсові структури, однак водночас відкриває простір для пошуку духовної опори та переосмислення цінностей.

У ширшому контексті сучасного українського живопису такий підхід є репрезентативним. Для багатьох митців характерним є відхід від батального жанру як домінантної форми репрезентації війни. Натомість переважає символічна та емоційно насичена мова, орієнтована на передачу внутрішнього переживання.

Перший період війни супроводжувався для С. Герасименко творчою паузою, зумовленою глибоким психологічним потрясінням. Переломним моментом стала загибель близької людини, пам'яті якого він присвятив свої перші воєнні роботи. Саме через цей особистий досвід втрати відбулося повернення до мистецької практики, яка стала для нього формою емоційного відновлення. Мистецтво стало справжнім каналом сублімації психологічних переживань художника [4].

У подальшій творчості С. Герасименко звертається до переосмислення іконописної традиції: зберігаючи канонічну основу, він намагається адаптувати її до сучасного контексту, надаючи образам індивідуального звучання. Особливого значення набуває матеріал, на якому створюються роботи: художник використовує фрагменти війни: уламки ракет і снарядів, елементи військових конструкцій, дерев'яні ящики

від боєприпасів. Предмети, які асоціюються зі знищенням, трансформуються у носії сакрального змісту.

У цьому сенсі творчість С. Герасименка демонструє поєднання іконописної традиції, успадкованої через академічну школу, із сучасною травматичною реальністю. Це поєднання формує новий тип художнього образу, який можна визначити як «сакральність, що виживає серед руїн». Такий тип візуальності має важливе культурне значення, оскільки дозволяє не лише фіксувати досвід війни, а й інтерпретувати його у ширшому духовному та філософському вимірі. Через синтез традиції та сучасності, особистого досвіду та колективної травми тощо живопис стає простором формування нових сенсів, які відповідають викликам часу. Створені митцем військові ікони вирізняються своєю символічністю та виразною фактурою. Вони поєднують у собі риси давніх сакральних артефактів і водночас відображають сучасну воєнну реальність. Через образи святих художник передає ідею духовної стійкості та незламності українського народу в умовах війни. Колористичні рішення його робіт часто будуються на контрастах, що підсилює протиставлення життя і смерті, руйнування і відродження. «Війна зруйнувала уявлення про мистецтво як «естетичне» заняття. Художник більше не споглядач, а активний учасник боротьби – інтелектуальної, емоційної, культурної. Сучасний український митець фіксує правду, передає досвід покоління, підтримує морально, формує «культурний фронт» [9; 47].

Отже, візуальні образи війни в сучасному українському живописі є складною багаторівневою системою художніх засобів і символів, яка відображає досвід війни, поєднує документальність і метафоричність, індивідуальне і колективне, травму і надію, символізм і емоційну експресію. Вони відображають не лише події війни, а й глибокі процеси трансформації ідентичності та культурної пам'яті. Так український живопис демонструє зміщення від класичної реалістичної традиції до умовно-метафоричних і експресивних форм. Живопис стає не лише формою художнього висловлювання, а й важливим інструментом культурної пам'яті, соціального діалогу, національної самоідентифікації, спротиву і солідарності.

Висновки. Отже, візуальні образи війни в сучасному українському живописі засвідчують глибоку трансформацію художнього мислення та функцій мистецтва в умовах екзистенційної кризи суспільства. Вони виходять за межі суто репрезентативної або ілюстративної функції, перетворюючись на складний інструмент осмислення реальності, в якому поєднуються емоційне переживання, символічна мова та культурна пам'ять. Характерною рисою є зміщення акценту з зовнішньої подієвості на внутрішній стан людини, що зумовлює активне використання експресивних, метафоричних і символічних засобів. Важливу роль відіграє також звернення до архетипів і сакральних образів, які забезпечують глибший, метафізичний рівень осмислення війни.

Особливого значення набуває індивідуалізація художнього висловлювання, коли мистецтво постає як форма особистого свідчення і водночас як засіб колективної комунікації. У цьому контексті показовим є творчий досвід С. Герасименка, який поєднує мистецьку практику з безпосередньою участю у війні. Його подвійна ідентичність художника і військового зумовлює особливу глибину художнього бачення, у якому війна постає як пережитий екзистенційний досвід. Через звернення до образної формули «святі на уламках війни» митець поєднує сакральну традицію з візуальними маркерами руйнування, створюючи новий тип художнього образу – сакральність, яка виживає серед руїн. Такий підхід репрезентує загальну тенденцію сучасного українського живопису до метафоризації воєнного досвіду та його духовного осмислення.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні кола аналізованих митців та художніх практик, пов'язаних із воєнним досвідом, аналізі виставкових практик воєнного часу і ін

Список використаної літератури

1. Вільчинська І., Святненко А. «Мистецький арсенал» та видавнича діяльність як інструмент культурної пам'яті в контексті воєнного стану. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 4. С. 10–16.

2. Мистецтво в обороні: Колект. моногр. НАМ України / О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина-Губаренко; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2024. 1024 с.

3. Сидоренко В. Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI ст.: світоглядні зміни воєнної доби. *Сучасне мистецтво.* 2024. № 20. С. 9–20.

4. Стоян С. Тема війни в образотворчому мистецтві: специфіка історико-культурних трансформацій. *Українські культурологічні студії.* 2023. *№* 1 (12). С. 15–17.

5. Художник Сергій Герасименко. Святі на уламках війни. URL: https://inkyiv.com.ua/2024/10/khudozhnik-sergiy-gerasimenko-svyati-na/

6. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization. URL: https:// monoskop.org/images/6/68/Assmann

7. Clough P. The Affective Turn: Theorizing the Social. Duke University Press, 2007. 328 p.

8. Iakovlenko K. Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts. *Sociologica*. 2022. № 16 (2). P. 227–238.

9. Khyzhynskyi V. The impact of war on the creative practices of contemporary ukrainian artists and students in higher arts education. *Contemporary art*. 2025. P. 41–52.

10. Kot S., Mozolevska A., Polishchuk O., Stodolinska Y. The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War: Re/Shaping Visual Narratives. *Arts.* 2024. № 13. P. 38.

11. Pawłowska A. et al. *Art as an Existential Means of Perception and Experience of the Tragedy of War*. Art Inquiry. 2025.

12. Protas M., Bulavina N., Isychenko I. Between Aesthetics and Imagination: The Ongoing Transformations of Ukrainian Art in the Times of the War. *American Journal of Art and Design*. 2023. № 8 (2). P. 37–45.

References

1. Vilchynska I., Sviatnenko A. «Mystetskyi arsenal» ta vydavnycha diialnist yak instrument kulturnoi pamiati v konteksti voiennoho stanu. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2025. № 4. S. 10–16.

2. Mystetstvo v oboroni: Kolekt. monohr. NAM Ukrainy / O. Klekovkin, I. Kuznietsova, M. Cherkashyna-Hubarenko; In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy; In-t kulturolohii NAM Ukrainy. Kyiv, 2024. 1024 s.

3. Sydorenko V. Ukrainske vizualne mystetstvo u paradyhmakh KhKhI st.: svitohliadni zminy voiennoi doby. Suchasne mystetstvo. 2024. № 20. S. 9–20.

4. Stoian S. Tema viiny v obrazotvorchomu mystetstvi: spetsyfika istoryko-kulturnykh transformatsii. Ukrainski kulturolohichni studii. 2023. № 1 (12). S. 15–17.

5. Khudozhnyk Serhii Herasymenko. Sviati na ulamkakh viiny. URL: https://inkyiv.com.ua/2024/10/khudozhnik-sergiy-gerasimenko-svyati-na/

6. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization. URL: https:// monoskop.org/images/6/68/Assmann

7. Clough P. The Affective Turn: Theorizing the Social. Duke University Press, 2007. 328 r.

8. Iakovlenko K. Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts. Sociologica. 2022. № 16 (2). R. 227–238.

9. Khyzhynskyi V. The impact of war on the creative practices of contemporary ukrainian artists and students in higher arts education. Contemporary art. 2025. P. 41–52.

10. Kot S., Mozolevska A., Polishchuk O., Stodolinska Y. The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War: Re/Shaping Visual Narratives. Arts. 2024. № 13. R. 38.

11. Pawłowska A. et al. Art as an Existential Means of Perception and Experience of the Tragedy of War. Art Inquiry. 2025.

12. Protas M., Bulavina N., Isychenko I. Between Aesthetics and Imagination: The Ongoing Transformations of Ukrainian Art in the Times of the War. American Journal of Art and Design. 2023. № 8 (2). R. 37–45.

UDC 75.041:355.48(477) «20»

VISUAL IMAGES OF WAR IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PAINTING: WARRIOR ARTIST SERHIY HERASYMENKO

Anatolii ZORKO – Associate Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture
Marina SOCHENKO – Senior Lecturer, National Academy of Fine Arts and Architecture

The purpose of the article is to analyze the specifics of visual images of war in modern Ukrainian painting and identify the features of their artistic embodiment using the example of the work of S. Gerasimenko.

Research methodology. In the study of visual images of war, it is advisable to apply an interdisciplinary approach that combines art history, cultural studies and visual studies. War in art is considered as: a form of collective memory, a mechanism for symbolic representation of violence and resistance, a tool for constructing national identity, a way of emotionally processing traumatic experience. *The scientific novelty* lies in the comprehensive analysis of visual images of war in modern Ukrainian painting through the prism of a combination of artistic practice and the artist's direct military experience.

Practical significance. The results obtained can be used in exhibition activities (during the preparation of expositions dedicated to the theme of war in contemporary art), in museum and curatorial practice for the interpretation of works of war art, as well as in the educational process of higher art education institutions when teaching courses on contemporary Ukrainian art, visual culture and art practices of wartime.

Conclusions. Visual images of war in contemporary Ukrainian painting go beyond the limits of a purely representative function, turning into a complex tool for understanding reality, which combines emotional experience, symbolic language and cultural memory. A characteristic feature is the shift in emphasis from external events to the internal state of a person, which determines the active use of expressive, metaphorical and symbolic means. The individualization of artistic expression becomes particularly important when art appears as a form of personal testimony. In this context, the creative experience of S. Gerasimenko, who combines artistic practice with direct participation in the war, is indicative. His dual identity as an artist and a soldier determines the special depth of the artistic vision, in which the war appears as an experienced existential experience. By appealing to the figurative formula of «saints on the ruins of war», the artist combines sacred tradition with visual markers of destruction, creating a new type of artistic image – sacredness that survives among the ruins.

Key words: modern Ukrainian painting, war, visual images, artist-warrior, cultural memory, identity, symbolism, traumatic experience.

Стаття отримана 21.03.2026
Стаття прийнята 30.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК·7.76(045)

VISUAL NARRATIVES OF RESISTENCE : GRAPHIC ART AS A FORM OF PROTEST IN THE CONTEXT OF THE RUSSO-UKRAINIAN WAR

Oleksandr HREKOV – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv
https://orcid.org/0009-0006-8320-3824
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1129
grekoving@gmail.com

Цитування:

Греков О. Війни наративи спротиву : графіка як форма протесту митця в реаліях російсько-української війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 127–132. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1129

The russo-Ukrainian war following the full-scale invasion in 2022, has fundamentally reshaped Ukraine's cultural landscape and catalyzed an intense evolution of artistic expression. This article examines Ukrainian graphic art as a potent medium of protest and cultural resistance. Due to its inherent mobility and flexibility, graphic art has emerged as a primary tool for documenting traumatic experiences, exploring national identity, and reclaiming historical memory in the face of aggression.

The research analyzes various visual narratives of resistance through several thematic lenses: the reinterpretation of historical paradigms to counter imperial propaganda, the motif of the search for lost homes and reclaiming identity among displaced Ukrainians, and archiving trauma, which serves as an act of defiance. By exploring the works of artists P. Makov, M. Vaisberh, N. Kadan, M. Polovinko, and more, the author highlights how contemporary graphics bridge the gap between tradition and modern visual codes. Furthermore, the study addresses the philosophical tension between universal pacifism and the pursuit of a just peace, arguing that art grounded in truth becomes a vital force in the struggle for justice. The article demonstrates that the Ukrainian graphic art archives reality and actively forges new symbols, becoming a crucial frontier in the defense of cultural resilience and the nation's future.

Key words: Ukrainian art, graphic art, protest, russo-Ukrainian war, cultural resistance, national identity, art and politics.

Problem statement. In the face of contemporary existential challenges, the transformation of Ukraine's cultural landscape has assumed an accelerated pace, reflecting the definitive consolidation of the Ukrainian political nation. Graphic art, as the most mobile and reflexive medium of visual expression, has emerged as a pivotal tool for articulating a renewed national visual code. Utilizing a specific arsenal of artistic techniques, contemporary artists do not merely retransmit prevailing social sentiments but act as active agents of meaning-making, modeling new ideological and aesthetic paradigms.

The rapid proliferation of novel visual forms, which are arising at the intersection of classical techniques and digital technologies, currently outpaces their theoretical comprehension, resulting in a conceptual lacuna within art historical classification. Consequently, there is an urgent need for a rigorous attribution of contemporary narratives and the development of a cluster of artistic trends. The systematisation of both emerging and reinterpreted traditional practices will facilitate the categorization of the current output of Ukrainian graphic artists while identifying developmental vectors for domestic art within the broader context of the pan-European cultural discourse.

The methodological framework of the research is based on a comprehensive interdisciplinary approach, which allows for the examination of graphic art during the Russo-Ukrainian War as an aesthetic object and as an active instrument of sociocultural resistance. At the core of the study is the historical-typological method, employed to identify the continuity between contemporary artistic strategies and historical paradigms of Ukrainian defiance in an anti-colonial discourse. Semiotic analysis and the method of iconological interpretation are utilized to study the new visual codes and symbols integrated into artists' works, though to reveal the underlying meanings behind the transformation of classical imagery and sacred iconography under the conditions of martial law.

The comparative analysis facilitates a juxtaposition of traditional graphic techniques with innovative practices necessitated by extreme living conditions, while the formal-stylistic analysis aids in investigating the nuances of graphic language as a means of archiving collective trauma and constructing a visual archive of the war. Attention is paid to the axiological approach, which serves as the foundation for analyzing the ethical dimension of the works, especially within the context of the philosophical debate between universal pacifism and the pursuit of a just peace. This synthesis of methods ensures a holistic understanding of graphic art as a mobile medium that document reality and acts as a proactive force in the process of reinterpreting national identity.

Literature review. The theoretical foundation for the study is formed at the intersection of art historical analysis, philosophical reflection, and documentary studies of contemporary wartime experience.

© Hrekov A. 2026 p.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

General trends in the transformation of culture under martial law are highlighted in the works of N. Bondarenko, who identifies three incarnations of Ukrainian art during this period, as well as in studies by O. Mosendz and colleagues, which focus on the problems and prospects of cultural development in the realities of war. The existential and aesthetic reimagining of war as a traumatic experience is revealed in the works of K. Shevchuk, while M. Polyakova provides a detailed analysis of Ukrainian artistic reflections specifically within the chronological boundaries of 2022-2023.

The outside view on Ukrainian graphic art is the main theme of M. El Mesallamy and R. Housny's article, where the Ukrainian experience serves as a model for studying the impact of war on the strategies of graphic artists. Issues regarding the national context and the identification of Ukrainian art at the turn of the century are raised by O. Kashshay, while the theoretical aspects of relativism as a methodology for contemporary practices are explored by O. Holub.

The main body is composed of various interviews of practicing artists. Of particular importance for understanding axiological contradictions are the reflections of K. Yakovlenko, who analyzes the dichotomy between pacifism and justice in contemporary Ukrainian society, as well as the classic works of S. Sontag regarding the visual perception of war. Collectively, these sources allow for the examination of Ukrainian graphics as a complex system of trauma archiving, where the artist's personal reflection merges with the collective memory of the struggle for the future and resistance.

Presentation of the main material. Historical paradigms of Ukrainian resistance. The use of historical perspectives has been an essential tool in artists' narratives to counter Russian propaganda's aggressive attempts to distort national memory as well as global perceptions of Ukraine. Against the backdrop of a new stage in the formation of Ukraine's political nation, artists draw upon both heroic past and traumatic experiences, resuscitating images that became symbols of resistance. Historical events and figures inspire contemporary creators but also serve as powerful tools in constructing an anti-colonial discourse, countering the enemy's imperial ambitions with a distinct national identity.

In the context of forced migration caused by Russian aggression, artist M. Vaisberh turns to graphic art, as seen in his series 'Road Diary'. As the artist notes, while observing works by European masters in museums, he «sought echoes of Ukraine» (Suspil'ne Kul'tura 2024), thus creating a dialogue. This approach, combining traditional redrawing practices with contemporary wartime experience, can be viewed as a form of involuntary artistic residency. Vaisberh reinterprets classical imagery through the prism of trauma, where landscapes of old masters acquire new meaning considering Ukrainian cities' destruction, and dramatic genre paintings almost photographically reproduce current events. Such artistic strategy aims to document individual displacement, simultaneously bridging Ukrainian culture and European artistic tradition, emphasizing their historical cognition.

A similar approach is employed by N. Kravtsov. Echoing E. Delacroix's masterpiece 'Liberty Leading the People', he presents a striking example of artistic appropriation in the context of Ukrainian resistance. A marker-on-paper sketch, which became the basis for a Parisian mural, performs a semiotic substitution of key compositional elements, the French tricolour yields to the Ukrainian flag, while at the feet of the allegorical Liberty, Kravtsov depicts a caricatured Russian bear. Preserving the original's ideological core - devotion to ideals of freedom and equality, now resonating anew in the Russo-Ukrainian War, the artist inscribes Ukrainian resistance into Europe's tradition of struggle for freedom. This transformation of a classical motif becomes an effective tool of visual communication, merging international cultural memory with current geopolitical realities.

K. Zorkin's works explore symbolic resistance to colonial presence. Exposing the violent dynamics of Russification in public life as part of a hostile drive to homogenize a subjugated people. His art intertwines the grim irony of cities that, since Ukraine's 2015 th decommunization laws, have been painfully shedding markers of the Russian world with the biographies of repressed Ukrainian artists of so-called 'Executed Renaissance', crafting a multilayered narrative of historical trauma. The artist employs contrasting compositional solutions, visually echoing the recurring need for decolonization and emphasizing tensions between past and present. Zorkin's works highlight forced assimilation while serving as a means to restore historical memory. In his series 'Motanka', D. Krishovs'kyi depicts his subjects in traditional Ukrainian garments situated within the context of the ongoing war events, creating a stark visual contrast between past and present. These images, clad in folk costumes, emerge not merely as symbols of cultural identity but as reminders of historical trauma. Visually, they resonate with archival photographs from the Holodomor - the genocide perpetrated by the Soviet totalitarian regime. This artistic juxtaposition underscores the cyclical nature of violence aimed at the physical and cultural erasure of Ukrainians. Through these images, Krishovs'kyy foregrounds the discourse of enemy aggression, demonstrating how tactics of identity obliteration persist in Russia's contemporary rapacious military strategy.

A compelling example of symbolic continuity manifests in the appliance of Orthodox Christian iconography as an embedded narrative of mercy and sacrifice. However, as K. Yakovlenko notes, – «Contemporary Ukrainian art features many crosses, but this does not mean these works glorify Orthodox or Catholic traditions. The crosses are portraits of people who were among us just yesterday» (Yakovlenko 2023). M. Skop, the son of an iconographer, innovatively reworks sacred imagery in his art, merging classical iconographic techniques with modern themes of war and resistance. This reinterpretation engages a visual paradigm where religious canon becomes a vessel for the urgent narrative of Ukraine's national struggle. This approach expands the semantic boundaries of icon painting while imbuing it with new sociopolitical weight as a manifesto of Ukrainian wartime resistance.

These examples illustrate how artists actively employ historical contexts to frame their protest arratives in wartime art. *Search: narratives of lost home and identity reclamation.* In the graphic art of the Russo-Ukrainian War, the motif of search has evolved from an individual experience into a collective artistic narrative reflecting society's traumatic ordeal. While in 2014, the search for a lost home was primarily a localized phenomenon related to Crimea's annexation and occupation of certain districts of Donetsk and Luhansk regions, after February 24, 2022, it became universal, overcoming all of Ukraine. Artists displaced or living in constant uncertainty reinterpret this experience through visual imagery, where the pursuit for physical shelter intertwines with existential self-searching in a new reality.

Etchings by P. Makov, who encountered news of war far from his hometown Kharkiv, exemplify an artistic exploration of lost urban identity. His installation artwork 'The Fountain of Exhaustion. High Water', presented at the 2022 Venice Biennale, which was mirrored on paper, lays bare the absurdity of a city's deconstruction as a social and cultural organism. Revisiting the fountain motif first explored in 1994, Makov reinvents his narrative, emphasizing grim indifference as a symbol of exhaustion not only of infrastructure but also of the human psyche. Yet, in his graphic works, the artist does not merely document destruction but constructs an alternative reality where Kharkiv persists as a site of memory, filled with symbols of resilience.

For V. Tkachenko, who lost his native Mariupol to Russian occupation forces, the search takes the form of reconstruction of personal and collective memory. Drawing on fragmented recollections and family archives, the artist rebuilds the lost city, embracing such mundane details as streets, courtyards, and interiors. This is neither nostalgia in the classical sense nor an act of defiance against deliberate cultural erasure. Tkachenko literally reassembles Mariupol from fragments, transforming each artwork into a stand against cultural genocide.

D. Chechushkova's series 'A Guide Before Confession' explores another facet of search – reintegration as a path to rebirth. The artist, who lost her home and social ties, redefines her identity through relentless experimentation with techniques and materials. Her intentionally fragmented, seemingly unfinished graphics become a manifesto of eternal return, a process in which the search for new forms of expression mirrors the search for oneself amid total instability.

O. Dzhurayeva's woodcuts document the possibilities of rebuilding war-torn cities via physical record of acts of gathering and preserving what was lost. Using soil collected from missile strike sites as her medium, her works acquire unique patterns, each telling its own story.

Escape from reality becomes another important narrative in the artistic search during wartime. A vivid example is Y. Bolsa's series, 'Ivanova L.K. worker's notebook', created while absconding in a bomb shelter. Using abstract forms and surreal imagery, the artist constructs an alternative space where the reality of war temporarily gives way to the world of imagination. Whimsical images, inspired by the surrounding horrors and uncertainty of the outside world, become a visual equivalent of psychological defence, kind of an attempt to find peace amidst quotidian wartime chaos. This practice helped the artist to maintain personal resilience by opening new dimensions in the studies of traumatic experience.

These examples illustrate the evolution of the search motif in resistance narratives. From concrete loss of physical homes to abstract fragmentation of identity and memory, artists articulate their protest through graphic art. What unites them is the transformation of personal trauma into a universal communal code. Together, they forge a new artistic paradigm where search ceases to be a passive reaction to loss and becomes an active strategy for Ukrainian culture's survival. *The archive of trauma and the act of resistance.* Ukrainian graphic artists reinterpret the function of documentary art, transforming it from a passive chronicle of events into an active tool for processing collective trauma. Moving beyond traditional illustration, they experiment with techniques that visualize the rupture between pre-war normality and wartime reality. Such works do not merely archive events but create new modes of perception, offering viewers emotional and intellectual access to experiences that underscore the power of resistance. A key feature of these works is their communicative potential. Visual narratives amplify the shared experiences in which individual artists' stories merge with collective consciousness. In the graphic series 'Double Exposure', I. Levi overlays

documentary war footage, viewed through her smartphone screen, onto idyllic Carpathian landscapes seen through bus windows. This technique creates a duality effect, accentuating the contradictions of presence. Such works function as artistic commentary and a study of media's role in shaping traumatic memory.

Of particular interest are works that combine physical and symbolic resistance. The art of M. Polovinko, tragically killed in action on April 5, 2025, embodies resistance to death itself and the war's total devastation. Using her own blood as a medium, the artist transforms creation into a symbolic act of physical and spiritual survival. Each drawing serves as a testament to existence amid chaos, transcending traditional aesthetics. Every drop of blood on paper metaphorizes sacrifices made in the fight for freedom.

With a ballpoint pen, Y. Korshunov documents the stories of ordinary soldiers – comrades he met in combat training camp. Each portrait is a unique account of individuals whose lives were upended by war. Through this expressive method, the artist highlights the resistance of ordinary people amid the horrors of war, emphasising the social universality of trauma. T. Kovach's etchings document the artist's exploration of Kyiv's urban environment. His works capture the transformation undergone by disparate, often chaotic fortification structures that serve not only as physical and symbolic protection but also as an obstacle for enemy forces, thus for residents of the bustling metropolis itself. In Kovach's works, the barricades are persistently overgrown with weeds, serving as a visible indicator of the city's and its inhabitants' ongoing motion despite the active phase of lingering warfare.

The late eighteen-year-old artist V. Kozhushko, whose works were created under relentless shelling in Kharkiv, left behind a visual manifesto of resilience. Her graphics transformed personal protest into a symbol of cultural revival. Illustrations for contemporary poets' works exemplify conscious resistance to the city's Russified narratives. Thus, Ukrainian graphic art's resistance narratives do not merely archive trauma but actively construct its interpretations, blending documentation with metaphor. They become instruments of cultural memory, resisting simplified perceptions of war and proving that art can remain a vanguard of resistance even when its creators can no longer speak.

Pacifism or justice. Amid prevailing patriotic discourse advocating unwavering resistance, Ukrainian graphic art also presents an alternative narrative rooted in pacifism and the pursuit of peace. However, in a society confronting daily consequences of russian aggression, such a position is often met with criticism, particularly when they involve humanizing the enemy or seeking compromise.

As Yakovlenko notes, «Peace does not mean laying down one's arms - peace demands justice» (Yakovlenko 2023). This statement encapsulates the central tension in debates about pacifism during war. Can peace exist without holding the aggressor accountable and restoring historical truth? In Ukrainian graphic art's protest narratives, this dilemma manifests in two opposing approaches.

On one hand, some artists adopt universalist rhetoric, emphasizing shared human suffering regardless of conflict sides. Such works often employ abstract symbols of destruction, deindividualized victim imagery, or metaphors of cyclical violence. This approach risks reducing the Russo-Ukrainian War's specificity to generalized humanist platitudes, ignoring its historical roots.

On the other hand, artists insist on clear moral demarcation, where peace is achievable only through the aggressor's punishment and Ukraine's territorial integrity. In their works, pacifism is not synonymous with surrender but is reimagined as an active struggle for existence, with artistic practice as a form of resistance.

This contradiction reflects a broader philosophical conflict between universal human values and historical justice. While classical pacifism calls for unconditional nonviolence, in a hybrid war encompassing armed clashes with cultural annihilation, such a stance may be perceived as moral relativism.

N. Kadan's graphic works address the international community with minimalist pencil-drawn aesthetics to depict the devastation of war. His laconic style visualizes traumatic experience, transforming individual suffering into a universal anti-war manifesto. Notably, his artistic expression serves a dual function - as personal protest and as participation in a global dialogue for peace. Unlike abstract pacifism, Kadan avoids moral relativism, maintaining a clear stance on the necessity of just peace. Free of overt propaganda, his works remain politically potent, demonstrating that art can simultaneously advocate pacifism and fight for truth.

Thus, Ukrainian wartime art illustrates that the pursuit of peace cannot exist outside justice. Pacifism devoid of accountability risks becoming a tool of manipulation, whereas art grounded in truth and justice becomes a reason for fighting for genuine peace.

Conclusion. The visual narratives of resistance in Ukrainian graphic art amid the Russo-Ukrainian War employ tools of documentation, defiance, and national identity formation without shying from pacifist ideas. This study demonstrates that through historical paradigms, motifs of search and the dialogue between pacifism and justice, artists create powerful works that archive trauma, consolidate society, and defend

cultural memory. Graphic art has proven to be not merely a reaction to war but an active force in its interpretation, merging artistic expression with ideological stance. Artists do not simply record reality but forge new symbols of protest, becoming a crucial front in the struggle for Ukraine's future and that of the civilized world.

Список використаної літератури

1. Бондаренко Н. Три іпостасі українського мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2022. № 1-2. С. 14-17.
2. Голуб О. Релятивізм як методологія сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво.* 2009. № 6 С. 104-109.
3. Качковська Я. Одна нескінченна розповідь: Даша Чечушкова про цензуру в НАОМА, мистецтво, та художню спільноту «СРЗ-2» [електрон. ресурс]. 2024. Режим доступу: https://goo.su/UTizlCw
4. Качковська Я. Живопис як спроба створити ілюзію присутності: як за допомогою мистецтва Василь Ткаченко повертається у Маріуполь [електрон. ресурс]. 2025. Режим доступу: https:// goo.su/47LrR
5. Полякова М. Українське мистецтво 2022-2023 років: рефлексії російсько-української війни. *Мистецтво в обороні.* 2024. Київ : Фенікс. С. 61-84.
6. Суспільне Культура. «Живопис – послання майбутнім», – художник Матвій Вайсберг. [електрон. ресурс]. 2024. Режим доступу: https://clck.ru/3T2Zxn
7. Суспільне. культура. «Це і є кров»: художниця Маргарита Половінко про біль на папері, Кривий Ріг і автоматичне малювання [електронний ресурс]. 2025. Режим доступу: https://clck.ru/3T2ZxZ
8. Шевчук К. Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. *Наук. журн. «Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія», серія «Філософія».* 2023. № 25. С. 3-8. https://doi.org/10.25264/2312-7112-2023-25-3- 8
9. Яковленко К. Життя в епоху мистецтва: Катерина Яковленко про пацифізм і справедливість. [електронний ресурс]. 2023. Режим доступу: https://goo.su/6e0Myp
10. El Mesallamy M.R.E.S, Housny R. The impact of history and events on the work of graphic artists «Ukraine as a model». *Journal of Arts & Architecture Research Studies*. 2024. № 5 (9). С. 169-194.
11. Kashshay O. The Ukrainian Art of the 20 – early 21st centuries: an attempt to identify the national context. *Ukrainian Academy of Art.* 2024. №35 С. 76-84. https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-8
12. Mandalaparthy A.M. Artists in times of war-an analysis. *Lex Is Us Law Journal.* 2023. № 1 (1). С. 6-12.
13. Mosendz O., Filimonova-Zlatohurs`ka Y., Pankiv H., Bannikova K., Vlasiuk O. Problems and prospects of the development of Ukrainian art (realities of martial law). *Revista Amazonia Investiga.* 2022. №11 (58) С. 74-83. https://doi.org/10.34069/AI/2022.58.10.8
14. Obrist H.U., Clark S. Welcome to our ruins. [електронний ресурс]. 2022. Режим доступу: https:// goo.su/n18dMS
15. 15. Sontag S. Looking at war. *New Yorker.* 2002. 9 Dec. С. 82-98.
16. Thenakedroom.art. Documentation of a Happening. [електрон. ресрс]. 2023. Режим доступу: https://goo.su/UNCchz

References

1. Bondarenko N. Try ipostasi ukrainskoho mystetstva. Obrazotvorche mystetstvo. 2022. № 1-2. S. 14-17.
2. Holub O. Reliatyvizm yak metodolohiia suchasnoho mystetstva. Suchasne mystetstvo. 2009. № 6 S. 104-109.
3. Kachkovska Ya. Odna neskinchenna rozpovid: Dasha Chechushkova pro tsenzuru v NAOMA, mystetstvo, ta khudozhniu spilnotu «SRZ-2» [elektron. resurs]. 2024. Rezhym dostupu: https://goo.su/UTizlCw
4. Kachkovska Ya. Zhyvopys yak sproba stvoryty iliuziiu prysutnosti: yak za dopomohoiu mystetstva Vasyl Tkachenko povertaietsia u Mariupol [elektron. resurs]. 2025. Rezhym dostupu: https:// goo.su/47LrR
5. Poliakova M. Ukrainske mystetstvo 2022-2023 rokiv: refleksii rosiisko-ukrainskoi viiny. Mystetstvo v oboroni. 2024. Kyiv : Feniks. S. 61-84.
6. Suspilne Kultura. «Zhyvopys – poslannia maibutnim», – khudozhnyk Matvii Vaisberh. [elektron. resurs]. 2024. Rezhym dostupu: https://clck.ru/3T2Zxn
7. Suspilne. kultura. «Tse i ye krov»: khudozhnytsia Marharyta Polovinko pro bil na paperi, Kryvyi Rih i avtomatychne maliuvannia [elektronnyi resurs]. 2025. Rezhym dostupu: https://clck.ru/3T2ZxZ
8. Shevchuk K. Viina yak perezhyvannia: ukrainske mystetstvo ta estetychnyi dosvid v chasy rosiisko-ukrainskoi viiny. Nauk. zhurn. «Nauk. zap. Nats. un-tu «Ostrozka akademiia», seriia «Filosofiia». 2023. № 25. S. 3-8. https://doi.org/10.25264/2312-7112-2023-25-3- 8
9. Yakovlenko K. Zhyttia v epokhu mystetstva: Kateryna Yakovlenko pro patsyfizm i spravedlyvist. [elektronnyi resurs]. 2023. Rezhym dostupu: https://goo.su/6e0Myp
10. El Mesallamy M.R.E.S, Housny R. The impact of history and events on the work of graphic artists «Ukraine as a model». Journal of Arts & Architecture Research Studies. 2024. № 5 (9). S. 169-194.
11. Kashshay O. The Ukrainian Art of the 20 – early 21st centuries: an attempt to identify the national context. Ukrainian Academy of Art. 2024. №35 S. 76-84. https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-8
12. Mandalaparthy A.M. Artists in times of war - an analysis. Lex Is Us Law Journal. 2023. № 1 (1). S. 6-12.
13. Mosendz O., Filimonova-Zlatohurs`ka Y., Pankiv H., Bannikova K., Vlasiuk O. Problems and prospects of the development of Ukrainian art (realities of martial law). Revista Amazonia Investiga. 2022. №11 (58) S. 74-83. https://doi.org/10.34069/AI/2022.58.10.8

14. Obrist H.U., Clark S. Welcome to our ruins. [elektronnyi resurs]. 2022. Rezhym dostupu: https://goo.su/n18dMS

15. 15. Sontag S. Looking at war. New Yorker. 2002. 9 Dec. S. 82-98.

16. Thenakedroom.art. Documentation of a Happening. [elektron. resrs]. 2023. Rezhym dostupu: https://goo.su/UNCchz

УДК 7.76(045)

ВІЗУАЛЬНІ НАРАТИВИ СПРОТИВУ : ГРАФІКА ЯК ФОРМА ПРОТЕСТУ МИТЦЯ В РЕАЛІЯХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Олександр ГРЕКОВ – здобувач освітньо-професійного ступеню «Магістр», спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво. Реставрація»,
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ

Стаття присвячена дослідженню трансформації наративів в українському графічному мистецтві як дієвому інструменту культурного спротиву в умовах повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну. Констатується використання чотирьох панівних кластерів, що їх використовують митці в мові своєї художньої експресії. Актуальність дослідження зумовлена радикальними змінами в культурному ландшафті країни, що призводять до формування політичної нації. Розвиток нових візуальних форм, що виникли на перетині сталих технічних засобів і інноваційних технологічних рішень випереджає теоретичне опрацювання і осмислення цього напрямку, що створює потребу в класифікації та систематизації задля подальшого вивчення. У дослідженні використано комплексний міждисциплінарний підхід. Автор використовує історико-типологічний метод для виявлення зв'язків між творами, семіотичний та іконологічний метод задля вивчення нових і перегляд трансформації сталого символізму, порівняльний та формально-стилістичний метод для виявлення нюансів художньої мови як засобу архівації, а також аксіологічний метод в дослідженні дискусії в філософській площині екзистенційних питань пацифізму і справедливості. *Наукова новизна* полягає у теоретичному осмисленні та систематизації наративів в у графіці даного періоду. Автор стверджує появу нових підходів у документації травматичного досвіду і актуальності графічного мистецтва як сучасної форми протесту, водночас відкриваючи дискусію в царині аксіологічної дихотомії і морального релятивізму. *Практичне значення даного дослідження* характеризується подальшим розвитком систематичного дослідження графіки даного періоду, створення архівів і тематичних експозицій і використання в ширших дослідженнях соціокультурного спрямування.

*Ключові слова***:** українське мистецтво, графічне мистецтво, протест, російсько-українська війна, культурний спротив, національна ідентичність, мистецтво і політика**.**

Стаття отримана 22.12.2025
Стаття прийнята 1.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2025

УДК 745/749(477) «18/19»:7.012

ОРНАМЕНТ МОДЕРНУ В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ

Анна СВЯТНЕНКО – кандидат історичних наук, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-5337-5656
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1130
a.sviatnenko@dakkkim.edu.ua
Олена ЛЕОНТЬЄВА – доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцент кафедри,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, м. Київ, Україн
https://orcid.org/0000-0002-9612-4053
leontieva_o@kdidpmid.edu.ua

Цитування:

Святненко А., Леонтьєва О. Орнаамент модерну в декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. художньо-стильові особливості та принципи формотворення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 133–149. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1130

Досліджено художньо-стильові особливості орнаменту модерну в декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX століть. Проаналізовано основні принципи формотворення орнаментальної композиції, зокрема органічну стилізацію природних форм, ритмічну організацію мотивів та лінеарну пластику. Визначено роль народної орнаментики у формуванні національної стилістики українського модерну та простежено особливості використання орнаменту в різних видах декоративного мистецтва.

Ключові слова: орнамент, модерн, декоративне мистецтво, український модерн, орнаментальна композиція, формотворення, народна орнаментика.

Постановка проблеми. Кінець XIX – початок XX ст. став періодом інтенсивних трансформацій у художній культурі Європи, пов'язаних із формуванням нової естетичної парадигми модернізму. Одним із найвиразніших проявів цих процесів був стиль модерн, який охопив архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво, графіку, книжковий дизайн, інтер'єр та інші сфери художньої діяльності. В його естетиці особливого значення набув орнамент, що перестав сприйматися лише як допоміжний декоративний елемент і перетворився на важливий чинник формотворення художнього образу. У мистецтві модерну орнамент виступає засобом декоративного оздоблення, принципом організації композиції, що визначає ритміку, пластику та структурну цілісність художнього об'єкта. Активне використання стилізованих природних форм, плавної лінійної пластики та ритмічної організації композиції формує новий тип художнього мислення, у якому декор і конструкція взаємодіють як елементи єдиного естетичного цілого.

Для українського мистецтва той період мав особливе значення, оскільки розвиток модерну відбувався у тісному зв'язку з процесами національно-культурного відродження. Українські митці активно зверталися до народної декоративної традиції, переосмислюючи її в контексті європейських художніх тенденцій. У результаті сформувалася своєрідна орнаментальна стилістика, яка поєднувала універсальні принципи модерну з етнокультурними особливостями української традиції.

Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного аналізу орнаменту модерну як важливого елементу декоративного мистецтва України кінця XIX – початку XX ст. У теорії мистецтва орнамент розглядається як особлива форма художньої мови, яка підпорядковується законам повтору, симетрії, ритму, стилізації та трансформації природних форм. Саме тому його дослідження є важливим для розуміння специфіки декоративного мислення та еволюції художніх стилів, сприяє глибшому розумінню процесів формування національного стилю та взаємодії професійного мистецтва з народною декоративною культурою.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових публікацій із проблематики орнаменту модерну в Україні показує, що дослідження охоплюють як теоретичні, так і прикладні прояви цього явища у різних видах декоративного мистецтва. Колективна монографія «Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення» [1] висвітлює синтез народної орнаментики та європейських стилістичних тенденцій у формуванні національної стилістики. У семантичному та символічному аспектах дослідження цієї теми представлені працями О. Кацевич [4] та С. Оборської [9], які розглядають орнамент як систему знаків та художню мову, в якій органічна стилізація природних форм

© Святненко А., Леонтьєва О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

поєднується з ритмічною організацією композиції. Значну увагу національному виміру орнаменту приділяє А. Дяченко [2], показуючи як народні мотиви інтегруються у графіку та декоративні композиції модерну. І. Фелькер [10] аналізує декоративний модерн у графіці та прикладному мистецтві. О. Марущак аналізує орнамент як особливий феномен художньої культури, що поєднує естетичні, символічні та функціональні аспекти. Особливу увагу приділено структурі орнаменту, його ритмічній організації, символіці та зв'язку з матеріалом і технікою виконання [6]. Хоча сучасних праць із цієї теми чимало, проблема дослідження українського орнаменту модерну ще не достатньо розкрита: бракує системного аналізу принципів формотворення і національно-стилістичних особливостей орнаментальної мови.

Мета статті – виявити художньо-стильових особливостей орнаменту модерну в декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст., визначити основні принципи його формотворення у різних видах художньо-декоративної практики.

Виклад основного матеріалу. Орнамент є одним із фундаментальних структурних компонентів декоративного мистецтва, що виконує естетичну, композиційну, символічну та комунікативну функції. Сучасні теоретичні підходи розглядають орнамент не як механічне прикрашання, а як складний семантичний і художній комплекс. Його структура формується з мотивів і знаків, поєднаних системою композиційних взаємозв'язків, що створюють цілісну декоративну структуру. Зміст орнаменту визначається не лише характером окремих елементів, а й способом їх поєднання, ритмічною організацією, масштабом і композиційною логікою.

Недарма Ю. Нікішенко орнамент трактує як систему повторюваних або варійованих мотивів, організованих за певними закономірностями та спрямованих на формування декоративної поверхні предмета чи архітектурної форми [8]. О. Марущак вважає орнаментальне мистецтво автономною галуззю, яка має власну систему образотворчих засобів, принципів композиції та семантичних кодів [6]. Відтак орнамент функціонує як своєрідна знакова система, здатна передавати культурні, символічні та естетичні значення. У декоративному мистецтві він виступає водночас засобом художнього оформлення, способом структуризації поверхні та формою візуального кодування культурного досвіду [4].

Історично орнамент виконував роль універсального засобу організації декоративної поверхні, забезпечуючи її ритмічну впорядкованість і художню цілісність. Його функції охоплюють заповнення площини чи об'єму, композиційне обрамлення, візуальне поєднання частин предмета, створення ритмічної структури та символічне позначення змісту або статусу об'єкта [6].

Наприкінці XIX – початку XX ст. роль орнаменту в мистецтві зазнала суттєвих змін: він перестав бути лише декоративним доповненням і став ключовим чинником формування художнього стилю. Найповніше ця тенденція проявилася у модерні, який охопив архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво, графіку, інтер'єр і дизайн. Модерн виник як реакція на еклектику попередніх стилів і прагнув створити цілісну художню систему, в якій усі елементи середовища утворювали єдину стилістичну цілісність.

Естетика модерну базувалася на синтезі мистецтв, органічних формах і лінійній пластичності. Орнамент у цьому стилі «виростав» із конструкції предмета, формуючи його контури та об'єми, і водночас задавав ритм, композиційну логіку та просторову організацію. Хвилясті, текучі лінії, стилізовані природні мотиви й плавні контури створювали відчуття руху, безперервності та єдності форми й декору. Орнамент перестав бути окремим декоративним шаром і перетворився на принцип організації художньої форми. Важливим джерелом орнаментальної мови модерну стала жива природа. Рослинні, зооморфні й біоморфні форми стилізувалися та узагальнювалися, підкреслюючи органічний ріст і циклічність життя. Символістська традиція надавала мотивам додаткового значення: рослини символізували життєву силу, хвилясті лінії – енергію руху, а зооморфні мотиви – трансформацію та оновлення. Народна орнаментика, адаптована модерністами, формувала національні варіанти стилю, а історичні та східні мотиви інтегрувалися через стилізацію й творчу трансформацію.

Формування нової концепції орнаменту в модерні було тісно пов'язане з переосмисленням його ролі у структурі художнього твору. Орнамент модерну постає як складна художня система, у якій поєднуються декоративна функція, символічний зміст і формотворча роль, утворюючи цілісну мову художнього вираження, інтегровану в конструкцію та образ предмета.

Український модерн розвивався в умовах загальноєвропейського процесу: стиль ар-нуво прагнув подолати історизм і створити універсальну художню мову, засновану на органічних формах, ритмічній лінії та декоративності. У Європі існували численні національні варіанти модерну, кожен з яких адаптувався до місцевих культурних традицій. Українські митці активно засвоювали формальні принципи цього стилю, одночасно надаючи їм етнокультурного змісту.

Важливим джерелом для українських модерністів стало народне мистецтво, яке розглядалося як носій національної ідентичності. Народна орнаментика піддавалася художній інтерпретації, стилізації та

композиційному переосмисленню відповідно до естетики модерну. Національно-культурне відродження сприяло систематичному вивченню фольклору, декоративно-ужиткового мистецтва та традиційного орнаменту, що надало йому статусу важливого символу національної культури. Він почав відігравати важливу роль у формуванні національної ідентичності та художнього мислення, став універсальною мовою візуальної комунікації, здатною передавати глибинні світоглядні уявлення суспільства [6]. Активна взаємодія професійного мистецтва з народними традиціями забезпечила модерну багатий орнаментальний матеріал. Професійні митці застосовували принципи композиційної цілісності, ритмічної організації та стилізації, інтегруючи орнамент у архітектуру, інтер'єр, книжкову графіку та декоративно-ужиткове мистецтво. Такий підхід відповідав європейській концепції гармонійного художнього середовища, де декоративність стає одним із принципів формотворення. У результаті взаємодії народної традиції та професійної культури сформувалася оригінальна орнаментальна система українського модерну, яка поєднувала органічність європейського стилю з етнокультурною символікою. Цей синтез визначив специфіку українського модерну і відокремив його від інших національних варіантів стилю. Характерною рисою цього процесу була стилізація природних форм, поєднана з ритмічною організацією композиції та декоративною узагальненістю мотивів. У результаті сформувалася своєрідна пластична мова, у якій органічність модерну поєднувалася зі структурною чіткістю традиційної орнаментики українського народного мистецтва [7].

Відтак історико-культурні передумови розвитку орнаменту модерну в Україні включали соціокультурну модернізацію, поширення європейських художніх тенденцій, національно-культурне відродження та активну взаємодію професійного мистецтва з народною декоративною спадщиною.

Однією з провідних ознак орнаменту модерну є домінування флоральних мотивів, які становлять основу декоративної композиції. Рослинні форми – стебла, листя, бутони, квіти – зазнають значної стилізації та подаються у вигляді плавних текучих ліній, які формують ритмічну структуру орнаменту. Така лінеарна пластика відповідає загальноєвропейській тенденції модерну, заснованій на принципі «живої лінії», що імітує природний рух органічних форм [9].

У декоративному мистецтві України флоральні мотиви модерну часто поєднувалися з традиційними елементами народної орнаментики. Зокрема, у кераміці Опішні та Косова кінця XIX – початку XX ст. простежується трансформація традиційних рослинних мотивів у більш динамічні хвилясті композиції, характерні для естетики модерну. Водночас стилізовані квіти, листя та гілки зберігали притаманну народному мистецтву символічну образність, набуваючи нової декоративної інтерпретації [11]. Важливою ознакою орнаменту модерну є ритмічна організація композиції, що ґрунтується на повторенні та варіюванні мотивів. Ритм може будуватися як на симетричних, так і на асиметричних принципах, створюючи відчуття безперервного руху. Значну роль у цьому відіграє характерна для Art Nouveau «батогова лінія» (whiplash line), яка формує хвилясті контури й об'єднує елементи орнаменту в цілісну пластичну систему [2].

У творах декоративно-ужиткового мистецтва ця лінія нерідко визначає не лише характер орнаменту, а й силует предмета. У художньому металі початку XX століття – декоративних решітках, світильниках, елементах інтер'єру – орнаментальні лінії переходять у конструктивні елементи виробу, створюючи єдність форми та декору. Подібний принцип спостерігається і в меблевому мистецтві модерну, де контури спинок і ніжок повторюють хвилясті орнаментальні мотиви.

Ще однією характерною рисою орнаменту модерну є площинно-декоративний характер композиції. Незважаючи на органічну природу мотивів, він підпорядковується принципу декоративної узагальненості: форми спрощуються, контури підкреслюються, а деталі стилізуються. Це сприяє створенню цілісної декоративної поверхні, у якій усі елементи підпорядковані загальному ритму та композиційній логіці [10].

У текстильному мистецтві, зокрема у вишивці та ткацтві початку XX ст., модерн проявився у трансформації традиційних орнаментальних схем. Геометричні мотиви народної вишивки поєднувалися з новими рослинними композиціями, що вирізнялися більшою пластичністю та динамікою. У результаті формувалися складні орнаментальні структури, у яких традиційні мотиви інтегрувалися в модерністичну систему декоративної організації [3].

Важливу роль у формуванні орнаментальної стилістики українського модерну відіграла книжкова та декоративна графіка початку XX ст. Стилізовані рослинні орнаменти використовувалися для оформлення титульних аркушів, сторінкових рамок та ілюстрацій, виконуючи декоративну та композиційну функцію організації сторінки [5].

Одним із провідних принципів формотворення орнаменту модерну є органічність, що виявляється у зверненні до природних форм та їх художній стилізації. Митці прагнули передати закономірності розвитку природних структур – рослинних пагонів, квітів, листя, гілок – трансформуючи їх у декоративні композиції, підпорядковані ритму та площинній організації. У наукових дослідженнях підкреслюється, що стилізація природних мотивів у модерні передбачає не буквальне відтворення форми, а її узагальнення, ритмізацію та

декоративну трансформацію відповідно до композиційних завдань [9]. У контексті українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. цей принцип поєднувався з традиціями народної орнаментики. Як зазначає І. Мельник, звернення до народних мотивів стало одним із шляхів формування національного стилю: «способом самоідентифікації митців із національною мистецькою традицією» [7].

Прикладом органічної стилізації природних форм є декоративне оздоблення будівлі Полтавського губернського земства у творчості В. Кричевського, коли мотиви рослинної орнаментики та народної вишивки трансформовано в модерністську декоративну систему.

Важливою конструктивною основою орнаменту модерну є ритмічна організація композиції. Ритм у декоративному мистецтві реалізується через повтор і варіювання мотивів, забезпечуючи цілісність орнаментальної структури. Закономірне чергування елементів створює відчуття руху та безперервності композиції – принцип, характерний як для народного мистецтва, так і для модерністської декоративної системи [10]. У творчості українських митців модерну ритмічна організація часто ґрунтується на чергуванні стилізованих рослинних або геометризованих мотивів. Подібний принцип простежується у графіці Г. Нарбута, коли орнамент виконує структурну функцію у композиції книжкової сторінки, поєднуючи текст, шрифт і декоративні елементи.

Формотворення орнаменту модерну ґрунтується також на поєднанні декоративності та конструктивності. Орнамент у цьому стилі органічно пов’язаний зі структурою предмета або архітектурної форми, підкреслюючи її композиційну логіку. Недарма дослідники українського модерну зазначають, що декоративні елементи нерідко виконують структурну функцію, організовуючи архітектурну композицію [11]. Саме тому орнамент інтегрується в конструктивні частини будівлі – фризи, карнизи, портали та віконні обрамлення. Подібний синтез декоративності й конструктивності простежується у творчості О. Сластіона, в якій орнаментальні мотиви виконують естетичну й структурну роль у формуванні фасадів та інтер’єрів.

Важливим чинником формотворення орнаменту є матеріал і техніка виконання. Художники модерну враховували властивості дерева, кераміки, металу й текстилю, підпорядковуючи орнаментальні форми їхній пластичній природі. У декоративно-прикладному мистецтві України це проявлялося у використанні традиційних технік – різьблення по дереву, художньої кераміки, вишивки та ткацтва. Орнаментальна форма в таких випадках визначається можливостями матеріалу і технології виконання [2]. Зокрема, у керамічному мистецтві осередків Полтавщини та Галичини початку XX ст. орнамент модерну набував специфічної пластичності, зумовленої технологією гончарства та особливостями глазурованої поверхні.

У мистецтві модерну орнамент виступає не лише декоративним елементом, а важливою складовою художньої системи твору, формуючи цілісну візуальну структуру, що поєднує архітектуру, інтер’єр та предметне середовище. Орнамент повторюється в різних елементах інтер’єру – меблях, текстилі, настінному розписі, кераміці – утворюючи єдиний художній ансамбль. У практиці українського модерну цей принцип реалізувався у творчості митців кола В. Кричевського, які прагнули створити синтетичне мистецьке середовище, в якому архітектура, декоративні елементи та предметний дизайн формували гармонійну композиційну систему.

Оскільки декоративне мистецтво охоплює широкий спектр художніх практик, орнамент модерну реалізується у різних видах мистецької діяльності. Його композиційні принципи та образні мотиви набувають специфічних форм залежно від функціонального призначення предмета, властивостей матеріалу й технології виконання.

У художній кераміці орнамент відіграє важливу роль у формуванні декоративної структури предмета, підкреслюючи його пластичну форму та функціональне призначення. Орнаментальні мотиви поєднують стилізовані рослинні, геометричні та зооморфні елементи, які розміщуються відповідно до конструкції посудини або декоративного об’єкта. У традиційних осередках українського гончарства, зокрема в Опішні, Дибинцях і Барі, орнамент формувався на основі поєднання народних декоративних мотивів із технологічними можливостями матеріалу. Дослідники наголошують, що розвиток української художньої кераміки відбувався у синтезі народної традиції та професійного мистецтва, а орнаментація відігравала важливу роль у формуванні національної стилістики керамічних виробів [1].

Текстиль і вишивка належать до найдавніших видів декоративного мистецтва, у яких орнамент є основним засобом формування композиції. Українська вишивка характеризується широким використанням геометричних, рослинних і символічних мотивів, що мають семантичне значення. Орнаментальні структури вибудовуються за принципами симетрії, ритмічного повтору та варіативності елементів, утворюючи цілісну декоративну систему. У наукових дослідженнях підкреслюється, що орнамент українського текстилю є носієм культурної пам’яті та символічної традиції, у якій відображено світоглядні уявлення народу й особливості регіональної культури.

У виробах художнього металу та ювелірного мистецтва орнамент поєднує декоративну та

конструктивну функції. Орнаментальні мотиви часто інтегруються у форму предмета (прикрас, побутових чи культових речей) підкреслюючи їхню пластичну структуру. Для українського ювелірного мистецтва характерні рослинні та геометризовані мотиви, виконані у техніках гравіювання, карбування, філіграні або емалі. Подібні орнаментальні системи формувалися під впливом народної орнаментики та водночас відображали стильові тенденції різних історичних епох декоративного мистецтва [3].

У меблевому мистецтві та оформленні інтер'єру орнамент виконує важливу композиційну роль, організовуючи декоративну структуру предметного середовища. Орнаментальні мотиви застосовуються у різьбленні по дереву, інкрустації, розписі або текстильному оздобленні інтер'єру. У традиційному українському житлі орнамент використовувався для прикрашання меблів, сволоків, скринь та інших предметів побуту, формуючи єдину декоративну систему інтер'єру. Дослідники зазначають, що такі елементи створювали цілісний художній ансамбль житлового простору та підкреслювали естетичну виразність предметного середовища [1].

У графічному та прикладному дизайні орнамент виконує не лише декоративну, а й комунікативну функцію, формуючи візуальну ідентичність художнього твору. Наприкінці XIX – початку XX ст. українські художники активно інтегрували мотиви народної орнаментики у книжкову графіку, плакат, декоративну графіку та прикладний дизайн. У наукових дослідженнях підкреслюється, що звернення до народних орнаментальних мотивів стало важливим чинником формування так званого «українського стилю» та засобом культурної самоідентифікації митців [7].

Висновки. Орнамент у декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. набуває принципово нового значення, трансформуючись із допоміжного декоративного елемента у важливий чинник формотворення художнього образу. Характерною особливістю українського модерну є поєднання загальноєвропейських художніх тенденцій із національною декоративною традицією. Народна орнаментика стала важливим джерелом формування орнаментальної стилістики, що проявилося у творчому переосмисленні традиційних рослинних і геометричних мотивів відповідно до принципів модерністської стилізації. Тому орнамент модерну в декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. постає як цілісна художня система, що поєднує естетичні, символічні та конструктивні функції. Така трансформація безпосередньо пов'язана з естетикою модерну, для якої характерне прагнення до органічного синтезу форми й декору. Орнаментальна система модерну ґрунтується на поєднанні кількох ключових художніх принципів: органічної стилізації природних форм, лінеарної пластики, ритмічної організації композиції та декоративної узагальненості мотивів. Важливу роль у формуванні орнаментальної мови відіграє так звана «жива», або «батогова», лінія, що створює динаміку декоративної композиції та забезпечує її пластичну цілісність. Формотворення орнаменту модерну відбувається через взаємодію декоративності та конструктивності. Орнамент органічно інтегрується у структуру предмета або архітектурної форми, підкреслюючи її пластичні особливості та водночас організовуючи композиційну логіку об'єкта. У зв'язку з цим орнаментальна система тісно пов'язана з матеріалом і технікою виконання, що особливо виразно проявляється у кераміці, текстилі, художньому металі, меблевому мистецтві та графічному дизайні.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням дослідженням рецепції модерну в сучасному дизайні та візуальній культурі.

Список використаної літератури

1. Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення: моногр. /голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2025. 238 с.
2. Дяченко А. Естетичні складники українського національного стилю формотворення та декорування. Українська акад. мистецтв. 2023. № 34. С. 85–91.
3. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ, 2021. 216 с.
4. Кацевич О. В. Орнамент як символічна форма культури. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С.115–119.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ, 2006. 240 с.
6. Марущак О. В. Орнаментальне мистецтво як самостійна складна галузь художньої творчості. *Проєктування змісту і технологій художньо-графічної підготовки та художньо-творчої діяльності здобувачів вищої освіти (студентів) і молодих учених*. Вінниця, 2024. Вип. 3. С. 67–70.
7. Мельник І. Роль українського народного орнаменту в графіці модерну: теоретичний і прикладний аспекти. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв.* 2019. Вип. 41. С. 11–18.
8. Нікішенко Ю. І. Структура орнаменту в його семантиці. *Наук. зап. НаУКМА.* 2006. Т. 49. С. 15–20.
9. Оборська С. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020 № 1. С.85–89.
10. Фелькер І. Декоративний модерн в Україні: проблеми стилю, символіки та художньої інтерпретації орнаменту. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С.239–244.

11. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. Vol. 6. P. 137–148.

References

1. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy: narodne i profesiine, istoriia i suchasnist, teoretychne osmyslennia: monohr. /holov. red. H. Skrypnyk. Kyiv, 2025. 238 s.
2. Diachenko A. Estetychni skladnyky ukrainskoho natsionalnoho styliu formotvorennia ta dekoruvannia. Ukrainska akad. mystetstv. 2023. № 34. S. 85–91.
3. Kara-Vasylieva T. Styl modern v Ukraini. Kyiv, 2021. 216 s.
4. Katsevych O. V. Ornament yak symvolichna forma kultury. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2023. № 1. S.115–119.
5. Lahutenko O. Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia. Kyiv, 2006. 240 s.
6. Marushchak O. V. Ornamentalne mystetstvo yak samostiina skladna haluz khudozhnoi tvorchosti. Proiektuvannia zmistu i tekhnolohii khudozhno-hrafichnoi pidhotovky ta khudozhno-tvorchoi diialnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity (studentiv) i molodykh uchenykh. Vinnytsia, 2024. Vyp. 3. S. 67–70.
7. Melnyk I. Rol ukrainskoho narodnoho ornamentu v hrafitsi modernu: teoretychnyi i prykladnyi aspekty. *Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv*. 2019. Vyp. 41. S. 11–18.
8. Nikishenko Yu. I. Struktura ornamentu v yoho semantytsi. Nauk. zap. NaUKMA. 2006. T. 49. S. 15–20.
9. Oborska S. Spetsyfika ornamentalnoi stylizatsii dekoru styliu modern. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2020 № 1. S.85–89.
10. Felker I. Dekoratyvnyi modern v Ukraini: problemy styliu, symvoliky ta khudozhnoi interpretatsii ornamentu. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2025. № 4. S.239–244.
11. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. Kyiv-Mohyla Humanities Journal. 2019. Vol. 6. P. 137–148.

UDC 745/749(477) «18/19»:7.012

ORNAMENT OF ART NOUVEAU IN THE DECORATIVE ART OF UKRAINE AT THE END OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY : ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES AND PRINCIPLES OF FORM-MAKING

Anna SVIATNENKO – PhD in Historical Sciences, Associate Professor,
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv;
Olena LEONTIEVA – Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design (Kyiv, Ukraine)

The purpose of the article is to identify the artistic and stylistic features of the Art Nouveau ornament in the decorative art of Ukraine of the late 19 th – early 20 th centuries, to determine the main principles of its formation in various types of artistic and decorative practice. *The scientific novelty* of the study lies in the clarification of the principles of formation of ornamental compositions, among which the leading ones are linearity, dynamic rhythm, asymmetry, stylization of natural forms and symbolic saturation of images. The study also expands the understanding of the regional features of the development of Art Nouveau in Ukraine and their interaction with pan-European trends.

The methodological basis of the study is an interdisciplinary approach that combines methods of art history, culturology and historical analysis, in particular: historical – to study the evolution of the Art Nouveau ornament in the context of cultural processes of the late 19 th – early 20 th centuries; formal and stylistic analysis – to determine the artistic features of the ornament, compositional principles and means of expression; systemic – for considering the ornament as a complex integral structure. *Conclusions.* Ornament in the decorative art of Ukraine of the late 19th – early 20th centuries. acquires a fundamentally new meaning, transforming from an auxiliary decorative element into an important factor in the formation of an artistic image. The ornamental system of modernism is based on a combination of several key artistic principles: organic stylization of natural forms, linear plasticity, rhythmic organization of composition and decorative generalization of motifs. The formation of the ornament of modernism occurs through the interaction of decorativeness and constructivity. The ornament is organically integrated into the structure of an object or architectural form, emphasizing its plastic features and at the same time organizing the compositional logic of the object. In this regard, the ornamental system is closely related to the material and technique of execution, which is especially clearly manifested in ceramics, textiles, artistic metal, furniture art and graphic design. A characteristic feature of Ukrainian modernism is the combination of pan-European artistic trends with national decorative tradition. Folk ornamentation became an important source of ornamental stylistics, which was manifested in the creative rethinking of traditional floral and geometric motifs in accordance with the principles of modernist stylization. *The practical significance* of the results obtained lies in the possibility of their use in restoration activities and the preservation of cultural heritage, and will also contribute to the actualization of national ornamental traditions in the modern visual environment.

Key words: ornament, modern, decorative art, Ukrainian modern, ornamental composition, form formation, folk ornamentation.

Стаття отримана 15.01.2026
Стаття прийнята 26.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 739.2(575.1):069.5

ТИПОЛОГІЯ ЖІНОЧИХ ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС ІЗ КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УЗБЕКИСТАНУ

Наталія ДМИТРЕНКО – доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-1223-8935
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1131
nata_heavy@ukr.net

Цитування:

Дмитренко Н. Типологія жіночих ювелірних прикрас із колекції державного музею прикладного мистецтва Узбекистану. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 139–149. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1131

Стаття присвячена дослідженню типології жіночих ювелірних прикрас з колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті як важливого джерела вивчення традиційного художнього металу Центральної Азії. Особлива увага зосереджена на класифікації прикрас за функціональними, морфологічними та регіональними ознаками, а також їх ролі у формуванні жіночого традиційного костюма та соціокультурної ідентичності. Розглянуто художні особливості виробів, технології виготовлення, символічне значення декоративних мотивів і взаємодію локальних ремісничих традицій, що сформувалися в умовах міжкультурних контактів Великого шовкового шляху. Колекція музею постає не лише як зібрання мистецьких артефактів, а й як цілісне свідчення розвитку ювелірного мистецтва Узбекистану, що відображає історичну спадкоємність, регіональне різноманіття та культурний синтез народів Центральної Азії.

Ключові слова: іконографія, традиція, композиція, образотворче та декоративно-прикладне мистецтво, художня культура, стиль, мистецькі технології, орнамент, форма, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві Центральної Азії залишається актуальним питання систематизації та наукового осмислення традиційного ювелірного мистецтва як важливої складової матеріальної культури регіону. Незважаючи на значну кількість музейних колекцій, жіночі ювелірні прикраси Узбекистану досі недостатньо досліджені з позицій комплексної типології, що ускладнює цілісне розуміння еволюції форм, функцій і символічних значень прикрас у контексті розвитку традиційного костюма та соціокультурних практик. Особливої уваги потребують музейні зібрання, які зберігають автентичні зразки регіональних ювелірних шкіл, зокрема колекція Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті, що репрезентує багатство художніх традицій різних історико-культурних центрів країни.

Методологія дослідження. В основу методології покладено міждисциплінарний підхід, у межах якого застосовано історико-культурний, мистецтвознавчий, типологічний, порівняльний, іконографічний та контекстуальний методи. Аналітичний метод використано для систематизації музейних експонатів за морфологічними та функціональними ознаками, тоді як крос-культурний підхід дозволив простежити взаємовпливи художніх традицій народів Центральної Азії в умовах історичних контактів Великого шовкового шляху.

Наукова новизна. На сьогодні відсутні узагальнюючі наукові дослідження, присвячені комплексному мистецтвознавчому аналізу жіночих ювелірних прикрас із колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті. Наявні публікації здебільшого обмежуються загальними описами традиційного ювелірства або популяризаторськими оглядами музейних фондів без системної типологізації виробів. У статті вперше здійснено класифікацію прикрас за функціональною локалізацією, конструктивними особливостями та художньо-стилістичними характеристиками, а також визначено роль ювелірного мистецтва у формуванні образу жіночого традиційного костюма. Додатково проведено порівняльний аналіз регіональних особливостей прикрас Ташкента, Бухари, Самарканда, Хорезму, Каракалпакстану та Ферганської долини з урахуванням технологічних і декоративних відмінностей.

Мета статті полягає у дослідженні типології жіночих ювелірних прикрас із колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті та визначенні їх художніх, функціональних і культурно-символічних особливостей у контексті розвитку традиційного мистецтва Центральної Азії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні дослідження ювелірного та декоративно-прикладного мистецтва Центральної Азії й ісламського світу формують історіографічну традицію, у межах якої поєднуються регіональні та емпіричні підходи. Суттєвим компонентом джерельної бази є матеріали польових досліджень, проведених Н. Дмитренко у лютому 2026 року під час наукової поїздки

© Дмитренко Н., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

до Узбекистану (Ташкент, Самарканд), що забезпечили залучення первинних емпіричних даних, зокрема візуальної фіксації та безпосереднього аналізу музейних колекцій.

Фундаментальний теоретичний контекст дослідження формують праці з історії ісламського мистецтва, у яких ювелірні вироби розглядаються як складова цілісної художньої системи ісламської цивілізації. У роботі С. Блер і Дж. Блум (1994 р.) здійснено комплексний аналіз мистецтва ісламського світу у період 1250–1800 рр., де акцент зроблено на інтеграції декоративних практик у ширші соціокультурні процеси [3]. Подібний підхід розвивається у дослідженні Р. Еттінгаузена, О. Грабара та М. Дженкінс-Мадіни (2001 р.), у якому простежується еволюція форм і стилів ісламського мистецтва від раннього періоду до середньовіччя з наголосом на символічних та функціональних аспектах художніх виробів [5].

Особливе значення для регіонального контексту мають праці з мистецтва Центральної Азії. Дослідження Г. Пугаченкової (1992 р.) є одним із базових узагальнень художньої спадщини регіону, у якому декоративно-прикладне мистецтво розглядається як результат багатовікових культурних взаємодій між осілими та кочовими традиціями [8]. У цьому ж контексті С. Кюен (2011 р.) аналізує трансрегіональні мотиви, зокрема символіку в християнському та ісламському мистецтві, що дозволяє виявити механізми міжкультурного перенесення орнаментальних і міфологічних образів [7].

Дослідження Л. С. Діби та М. Ехтіяр (1998 р.) репрезентує підхід до аналізу декоративного мистецтва крізь призму придворної художньої культури Ірану епохи Каджарів, де ювелірні та прикладні вироби розглядаються як носії політичної репрезентації та естетики влади. Цей напрям є важливим для розуміння ширшого ірансько-центральноазійського художнього контексту, у межах якого формувалися стилістичні та іконографічні паралелі [4]. Окрему групу становлять узагальнюючі праці, присвячені мистецтву ісламського світу як цілісній системі. Зокрема, дослідження Дж. М. Роджерса (2010 р.), який досліджує різноманітність художніх форм і технік, підкреслюючи значення ювелірного мистецтва як одного з ключових компонентів матеріальної культури ісламської цивілізації [11].

Вагомим напрямом сучасних досліджень є інтерпретація декоративних практик через їх символічні та функціональні аспекти. У статті *«Amulet as Jewel, Jewel as Amulet…»* (2022 р.) ювелірні вироби розглядаються як носії апотропейних значень, що поєднують естетичну та сакральну функції [2]. У працях У. С. Рахматуллаєвої та співавторів (2021 р.) акцентовано на семантиці орнаменту та його регіональних варіаціях у традиційному декоративному мистецтві [9; 10]. Водночас ці дослідження лише частково охоплюють проблематику системної типологізації ювелірних прикрас.

Водночас, незважаючи на наявність значної кількості досліджень, присвячених окремим аспектам ювелірного мистецтва, на сьогодні відсутні комплексні праці, у яких було б здійснено системний мистецтвознавчий аналіз та типологізацію жіночих ювелірних прикрас на основі музейних колекцій, зокрема зібрання Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті.

Виклад основного матеріалу. Типологічна характеристика жіночих ювелірних прикрас (за матеріалами музейної експозиції). Важливу частину дослідження становить аналіз конкретних зразків жіночих ювелірних прикрас, представлених у колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті. Розглянуті експонати демонструють характерні типи традиційних прикрас Центральної Азії, що дозволяє здійснити їх класифікацію за функціональною локалізацією, конструктивними особливостями та художньо-стилістичними ознаками.

До групи вушних прикрас належать сережки «кафасі», «кашгарі» та «халкаї ойнадор», виконані з мельхіору із застосуванням коралів і бірюзи. Сережки типу «кафасі» характеризуються складною підвісною конструкцією з численними рухомими елементами, що створюють динамічний декоративний ефект. Використання коралів у їх оздобленні має не лише естетичне, але й апотропеїчне значення, що пов’язане з традиційними уявленнями про захисні властивості матеріалів.

Сережки «кашгарі» відображають міжрегіональні культурні контакти, зокрема впливи традицій Східного Туркестану, що простежується як у формі, так і в принципах добору матеріалів. Водночас сережки «халкаї ойнадор» вирізняються кільцеподібною формою та використанням блискучих або дзеркальних елементів, що підсилюють їх візуальну виразність і символічну функцію захисту.

Прикраси для рук представлені браслетами, зокрема виробом із коралами та браслетами типу «анор». Останні вирізняються не лише декоративною насиченістю, але й символічним змістом, оскільки назва пов’язана з образом граната – традиційного символу родючості, достатку та життєвої сили. Масивність форм і поєднання кольорових вставок (коралів і бірюзи) свідчать про їх статусний характер та використання у святковому або обрядовому контексті.

Окрему групу становлять прикраси, серед яких особливе місце посідають «кошитилло» або «тілла-кош» та «нозигардон». Виріб типу кошитилло є складним декоративним елементом, який, ймовірно, входив до складу більшого ювелірного ансамблю та виконував як декоративну, так і амулетну функцію. Натомість нозигардон виступає як центральна нагрудна прикраса, що формує

композиційний центр жіночого костюма. Його конструкція, як правило, включає підвісні елементи, що підсилюють динаміку форми та водночас виконують захисну функцію [6].

Загалом розглянуті зразки демонструють характерну для традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії єдність декоративних, статусних і магічно-захисних функцій. Використання мельхіору як основного матеріалу у поєднанні з коралами та бірюзою зумовлює не лише художню виразність виробів, але й їх символічний зміст. Представлені прикраси утворюють цілісну систему, що відповідає структурі традиційного жіночого костюма та відображає глибинні культурні уявлення, пов'язані з естетикою, соціальним статусом і віруваннями народів регіону (рис. 1).





Рис. 1. Експозиція Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану, Ташкент. Фото: Дмитренко Н. В., лютий 2026 р. [1].

Типологічні особливості прикрас голови, вушних та нагрудних елементів (за матеріалами експозиції). Вагоме значення для дослідження традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії має аналіз прикрас, пов'язаних з оформленням голови, вух, грудей та поясної зони, представлених у музейній експозиції. Розглянуті зразки репрезентують локальні традиції Хорезму, Хіви та Каракалпакстану кінця XIX – початку XX ст. та дозволяють простежити особливості формотворення, матеріалів і функціонального призначення виробів.

До групи скроневих прикрас належать зульф і бутунтирнок, що є характерними елементами жіночого головного убору. Зульф, виконаний зі срібла з використанням бірюзи, коралів і кольорового скла, має підвісну конструкцію та розміщувався в зоні скронь, створюючи рухливий декоративний ефект. Водночас бутунтирнок, виготовлений із жовтого металу з кольоровими каменями із застосуванням технік штампування, скані та зерні, вирізняється складнішою композиційною

побудовою, що свідчить про його належність до святкових або обрядових прикрас. Обидва типи виконували не лише декоративну, але й апотропеїчну функцію, пов'язану з віруваннями у захисні властивості матеріалів.

Окрему підгрупу становлять вушні прикраси, представлені сережками типу зірак. Ці вироби, характерні для Хорезмського регіону, виконані зі срібла з використанням емалі, коралів, бірюзи та кольорового скла. Поєднання різних технік декорування забезпечує багатство колористичного рішення та підкреслює високий рівень ювелірної майстерності. Підвісні елементи надають сережкам динамічності, а використання традиційних матеріалів зумовлює їх символічну функцію, пов'язану із захистом і соціальною репрезентацією.

До прикрас голови також належить шаукаля, виготовлена зі срібла із застосуванням позолоти та коралів. Вона виступає важливим елементом композиції головного убору або самостійною прикрасою, що підкреслює статус власниці. Поєднання металевого блиску із яскравими кольоровими вставками формує виразний декоративний образ, характерний для ювелірних виробів початку XX ст. [2; 27–51].

Особливу групу становлять функціонально-декоративні прикраси поясної зони, зокрема калитбог – підвіска для ключів. Цей виріб поєднує утилітарне призначення з високими декоративними якостями. Виконаний зі срібла з позолотою, оздоблений коралами, бірюзою та кольоровим склом, він слугував не лише для кріплення ключів, але й як важливий елемент жіночого костюма, що відображав соціальний статус та виконував захисну функцію.

До нагрудних прикрас належить буйинтумор – амулетний виріб, характерний для Каракалпакстану. Виконаний зі срібла з використанням сердоліку та коралів, він доповнений нитяними елементами, що підсилюють його декоративність. Водночас буйинтумор виступає важливим елементом традиційного ювелірного ансамблю, поєднуючи символічне й естетичне значення.

Типологічна характеристика амулетних, носових, поясних та ручних прикрас (за матеріалами музейної експозиції). Важливим аспектом дослідження є аналіз прикрас, що виконують не лише декоративну, але й функціонально-утилітарну роль у структурі традиційного жіночого костюма. Розглянуті зразки, що походять переважно з Каракалпакстану, Джамбаю та Туркменії, репрезентують різноманіття типів прикрас кінця XIX – початку XX ст. та дозволяють простежити специфіку їх формотворення і символічного наповнення.

До групи нагрудних та амулетних прикрас належить шартуйме, характерний для Каракалпакстану. Виготовлений з металу з використанням сердоліку, цей виріб вирізняється лаконічністю форми та виразною матеріальною символікою. Сердолік, традиційно пов'язаний із захисними та життєствердними властивостями, підсилює апотропеїчну функцію прикраси, що дозволяє розглядати її як важливий елемент сакральної складової жіночого костюма.

Особливу категорію становлять носові прикраси, зокрема арабек – сережка в ніс, виготовлена зі срібла з коралами та бірюзою. Такий тип прикрас є характерним для окремих етнокультурних традицій Центральної Азії та виконує як декоративну, так і маркерну функцію, пов'язану з ідентифікацією соціального та вікового статусу. Використання кольорових вставок підсилює візуальну виразність виробу та водночас зберігає його символічне значення.

До нагрудних прикрас із підвісними елементами належить хайкель, виконаний зі срібла з сердоліком. Наявність підвісок зумовлює кінетичний характер виробу, що посилює його декоративну привабливість. Аналогічну функціонально-семантичну групу репрезентує хайкель, який, хоча і позбавлений розвиненої підвісної системи, зберігає основні риси амулетних прикрас Каракалпакстану, зокрема використання сердоліку як ключового символічного матеріалу.

Окрему групу становлять елементи поясного ансамблю, серед яких виділяється калийт – пряжка, виготовлена з міді з використанням сердоліку. Цей виріб поєднує утилітарну функцію (закріплення поясу) із декоративною та статусною, виступаючи важливим елементом композиційної організації костюма. Використання металу та каменю забезпечує як міцність конструкції, так і художню виразність.

До прикрас рук належить туркменський браслет, виконаний зі срібла із застосуванням позолоти та сердоліку. Для цього типу виробів характерна масивність форм, чіткість геометричних контурів і насиченість декоративного вирішення. Браслет виступає не лише елементом оздоблення, але й важливим маркером соціального статусу, а також носієм захисної символіки [12].

Аналіз розглянутих зразків жіночих прикрас Узбекистану дозволяє окреслити їх у ширшому контексті художніх взаємодій Центральної Азії з іранським та, опосередковано, візантійським культурними ареалами. Іранський вплив, що має глибоке історичне підґрунтя, простежується

насамперед у матеріально-технологічних і декоративних характеристиках виробів, зокрема у переважанні срібла, використанні бірюзи та коралів, а також у поширенні амулетних форм прикрас (туморів), пов'язаних із захисною символікою. Окремі техніки засвідчують типологічну спорідненість із ювелірними практиками іранського світу, хоча в регіоні вони набувають локальних варіацій. Візантійський вплив має менш безпосередній характер і може розглядатися на рівні загальних принципів поліхромності, символічного навантаження прикрас та композиційної ролі підвісних елементів. Водночас наявні паралелі доцільно трактувати не як безпосередні запозичення, а як результат тривалих міжкультурних контактів і адаптацій, у процесі яких сформувався самобутній комплекс художніх особливостей місцевої ювелірної традиції [9; 65–72].

Таким чином, розглянуті прикраси демонструють широкий спектр типологічних груп – від носових і нагрудних амулетів до поясних елементів і браслетів, що відображає складну систему взаємодії декоративних, утилітарних і сакральних функцій у традиційному ювелірному мистецтві Центральної Азії. Їх аналіз дозволяє глибше зрозуміти не лише художні особливості виробів, але й культурно-семіотичні механізми, що визначали їх місце у структурі традиційного костюма.

Типологічні особливості скроневих, вушних і нагрудних прикрас (Самарканд, Бухара, Сирдар'їнський регіон). Важливим етапом дослідження є аналіз прикрас, що походять із Самарканда, Бухари та Сирдар'їнського регіону, що демонструють специфіку локальних художніх традицій кінця XIX – початку XX ст. Розглянуті вироби охоплюють основні типологічні групи – вушні, скроневі та нагрудні прикраси – і дозволяють простежити особливості їх формотворення, матеріальної основи та функціонального призначення.

До групи вушних прикрас належать парні сережки з Сирдар'їнської області, датовані як XIX, так і початком XX ст. Виготовлені зі срібла з використанням коралів, бірюзи та скла, вони характеризуються традиційною підвісною конструкцією, що забезпечує рухливість декоративних елементів. У більш ранніх зразках XIX ст. простежується виваженіше використання матеріалів, обмежене сріблом і коралами, тоді як пізніші вироби демонструють ускладнення композиції та розширення колористичної палітри за рахунок бірюзи та скла.

Скроневі прикраси представлені виробами типу «мохі-тилло» та «тіллабаргак», що походять із Самарканда та Самаркандсько-Бухарського регіону. «Мохі-тилло», виготовлений зі срібла з коралами, бірюзою та склом, характеризується витонченою підвісною структурою та багатством декоративних елементів, що формують складну композицію в зоні скронь. Назва прикраси, пов'язана з образом «місяця» (мохі), вказує на її символічний зміст, що може бути пов'язаний із космогонічними уявленнями. «Тіллабаргак» (у поданому випадку – парний або комплектний елемент) вирізняється складнішою конструкцією та поєднанням різних матеріалів: срібла, позолоти, коралів, бірюзи та кольорового скла. Така прикраса відзначається високим рівнем декоративної насиченості та, ймовірно, входила до складу урочистого або весільного ансамблю.

Особливу групу становлять вироби бухарської ювелірної традиції, представлені прикрасами «гаджак» та «нозигардон». «Гаджак», виготовлений із золота з використанням перлів, мастики та чорного металу, демонструє характерну для Бухари витонченість і технічну складність. Використання дорогоцінних матеріалів і складних декоративних прийомів свідчить про належність виробу до елітарного середовища та його зв'язок із придворною культурою. Натомість «нозигардон» – нагрудна прикраса зі срібла, оздоблена коралами із застосуванням техніки філіграні – виступає як центральний елемент жіночого ювелірного ансамблю. Його композиція передбачає розвинену систему декоративних елементів, що формують візуальний центр костюма, поєднуючи естетичну та апотропеїчну функції.

Таким чином, аналіз представлених прикрас дозволяє виявити характерні особливості регіональних ювелірних традицій. Вироби Сирдар'їнського регіону демонструють поступову еволюцію форм і матеріалів, самаркандські прикраси вирізняються композиційною складністю та символічною насиченістю, тоді як бухарські зразки відзначаються високим рівнем технічної майстерності та орієнтацією на елітарні художні зразки. У сукупності вони формують цілісне уявлення про різноманіття форм і функцій жіночих ювелірних прикрас Центральної Азії [5; 143–145].

Типологічні особливості налобних, плечових, вушних та нагрудних прикрас (Самарканд, Сурхандар'я, Сирдар'їнський регіон, Бухара). Аналіз представлених ювелірних виробів дозволяє розширити уявлення про структурну організацію жіночого традиційного костюма Центральної Азії, зокрема його верхньої частини – голови, плечей і грудей. Розглянуті прикраси, що походять із Самарканда, Сурхандар'ї, Сирдар'їнського регіону та Бухари, репрезентують широкий спектр типологічних груп і демонструють різноманіття формотворчих і декоративних рішень кінця XIX – початку XX ст.

До прикрас голови належить кошитилло – налобна прикраса, характерна для Самарканда початку XX ст. Виготовлений зі срібла із застосуванням позолоти, коралів, бірюзи та кольорового скла, цей виріб вирізняється складною композицією та багатством декоративних елементів. Розміщуючись у фронтальній частині голови, він виконував функцію композиційного центру всього ювелірного ансамблю, поєднуючи естетичне та статусне значення [12].

Вушні прикраси представлені кількома типами сережок, що походять із різних регіонів. Сережки із Сурхандар'ї, виконані зі срібла з коралами та бісером, характеризуються декоративною легкістю та використанням дрібних елементів, що створюють мерехтливий ефект. Водночас парні сережки з Сирдар'їнської області XIX ст., виготовлені виключно зі срібла, демонструють більш стриману композицію, що може свідчити про ранніші етапи формування типу. Обидва варіанти виконували як декоративну, так і символічно-захисну функцію.

До групи прикрас верхньої частини тіла належать наплічні прикраси типу енкепті, характерні для Сурхандар'ї. Виготовлені зі срібла з використанням скла, бісеру та пасти, вони формували складну декоративну систему, що охоплювала плечову зону. Такі прикраси вирізняються багатокомпонентною структурою та виконували важливу роль у формуванні цілісного образу жіночого костюма, поєднуючи декоративні та обрядові функції.

Амулетні прикраси представлені виробом із Самарканда кінця XIX ст., виконаним зі срібла із застосуванням позолоти та кольорового скла. Цей тип прикрас має чітко виражене апотропеїчне значення, що відображається як у формі, так і у використанні матеріалів. Амулети виступали важливими носіями сакрального змісту та були невід'ємною частиною традиційної культури.

Прикраси рук репрезентовані браслетами, датованими XIX–XX ст., виготовленими зі срібла та жовтого металу з використанням бірюзи, мастики, коралів і позолоти. Вони вирізняються різноманіттям форм і декоративних рішень – від масивних до більш витончених. Браслети виконували як естетичну, так і статусну функцію, виступаючи важливим елементом соціальної репрезентації.

Центральне місце серед нагрудних прикрас посідає пешовуз – виріб, характерний для бухарської традиції кінця XIX – початку XX ст. Виконаний зі срібла з використанням чорного металу, коралів і бірюзи, він має складну композицію та виступає як домінантний елемент у структурі костюма. Його функції поєднують декоративну та статусну складові, що підкреслює багатошаровість символічного змісту прикраси.

Таким чином, розглянуті вироби демонструють високий рівень розвитку ювелірного мистецтва Центральної Азії, у якому простежується чітка типологічна диференціація прикрас за локалізацією на тілі, матеріалами та функціональним призначенням. Вони відображають складну систему художніх і культурних уявлень, що формували традиційний жіночий костюм як цілісний естетико-семіотичний комплекс.

У складі колекції Державного музею декоративно-прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті особливий інтерес становить група жіночих ювелірних прикрас кінця XIX – початку XX століття, що репрезентує розвинену систему традиційного ювелірного ансамблю міського осередку. Одним із ключових елементів є кошитилло – жіноча налобна прикраса з Ташкента, виконана зі срібла з позолотою, декорована емаллю, коралами, перлами та кольоровим склом. Вона є центральним акцентом головного убору та виконує як декоративну, так і статусно-ритуальну функцію [10; 72–80].

До групи головних прикрас також належить гаджак (кінець XIX – початок XX ст.), виготовлений зі срібла з інкрустацією бірюзи, перламутру та кольорового скла. Його композиційна структура демонструє поєднання пластичної виразності та орнаментальної насиченості, характерної для ташкентської ювелірної школи.

Важливе місце в жіночому ансамблі займає нагрудна прикраса зебигардон (початок XX ст.), виконана зі срібла з використанням бірюзи, коралів, перламутру та кольорового скла. Вона формує центральну вертикальну вісь костюма, підкреслюючи сакрально-захисний та естетичний характер прикраси.

Окрему функціональну групу становлять амулетні вироби, зокрема тумор-амулет (початок XX ст.), виготовлений зі срібла з бірюзовими вставками. Його призначення пов'язане з апотропеїчною традицією, що відображає уявлення про захист жінки в межах сімейного та соціального простору.

До складних комбінованих прикрас належить парна композиція сочпопук-найча (початок XX ст.), виконана зі срібла з використанням бірюзи, коралів, монет та пасти. Дана прикраса демонструє поєднання декоративної функції з рухомими елементами, що створюють звуковий і візуальний ефект, підсилюючи ритуально-оберегове значення виробу. Загалом представлена група артефактів свідчить про високий рівень розвитку ташкентської ювелірної традиції, в якій поєднуються дорогоцінні

матеріали, складні техніки обробки металу та багатошарова символіка жіночого образу.

До групи жіночих прикрас Центральної Азії кінця XIX – початку XX ст. належать різноманітні типи браслетів, амулетів, сережок та комплектних прикрас, виконаних переважно зі срібла з використанням декоративних вставок із коралів, бірюзи, скла та перламутру. Серед них вирізняються браслети з ансамблю «Мохі-Нав» (Таджикистан, 1985 р.), виготовлені з мельхіору та оздоблені коралами, що репрезентують пізні локальні традиції ювелірного мистецтва регіону[9; 298–291].

Особливу групу становлять амулетні прикраси. До них належить култуктумор-амулет із Ташкентської області (XIX ст.), виконаний зі срібла з позолотою та інкрустаціями з бірюзи, кольорового скла та перламутру, а також куштумор-амулет того ж регіону й періоду, оздоблений сріблом, позолотою, перламутром і скляними вставками. Окремо представлені парні прикраси – чоч-попук (Ташкент, початок XX ст.), виконані зі срібла із застосуванням шовкових ниток, що відображають локальні традиції комбінування металу й текстилю в жіночому вбранні.

До категорії сережок належать як прості, так і ускладнені за композицією вироби. Зокрема, сережки кінця XIX – початку XX ст., виготовлені зі срібла з коралами та бірюзою, декоровані штампом і філігранню, демонструють високий рівень ювелірної техніки. Окремо виділяються сережки «Халкаї Гуза» (Таджикистан, початок XX ст.), виконані зі срібла з кораловими вставками, що продовжують традицію кільцеподібних форм і мінімалістичного декору.

Порівняльна характеристика ювелірних прикрас різних регіонів. Таким чином, розглянуті прикраси демонструють багатство форм і типів жіночого ювелірного мистецтва Центральної Азії, у якому поєднуються декоративні, статусні, обрядові та захисні функції. Вони відображають локальні художні традиції та водночас формують цілісну систему елементів, що забезпечують композиційну завершеність жіночого костюма. Регіональна диференціація традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії зумовлена складним комплексом історико-культурних, соціально-економічних і етноконфесійних чинників, що формувалися в умовах інтенсивних міжкультурних контактів у зоні Великого шовкового шляху. У межах означеного ареалу простежується низка локальних художніх шкіл, серед яких особливого значення набувають традиції Хорезму, Бухари, Самарканда, Ферганської долини та Каракалпакстану, кожна з яких сформувала специфічну систему формотворення, декору та функціонального призначення прикрас.

Ювелірні вироби Хорезмського регіону вирізняються підкресленою монументальністю форм, композиційною насиченістю та поліхромністю декоративного вирішення. Характерною ознакою є активне використання підвісних елементів, що створюють кінетичний ефект. Матеріальна складова представлена переважно сріблом у поєднанні з коралами, бірюзою та кольоровим склом, що формує виразний колористичний контраст. У цьому контексті ювелірні прикраси постають не лише як естетичні об’єкти, але й як носії сакрально-захисних значень, інтегрованих у структуру традиційного світогляду [13].

На противагу цьому, бухарська ювелірна школа демонструє тяжіння до витонченості форм і технічної досконалості виконання. Вироби характеризуються складною філігранною обробкою, використанням коштовного каміння та більш стриманою, врівноваженою композицією. Декоративність досягається не стільки за рахунок поліхромії, скільки через ювелірну віртуозність і детальність опрацювання. Така специфіка зумовлена розвитком придворної культури та високим рівнем ремесла, що сприяло формуванню елітарного характеру виробів.

Самаркандська традиція посідає проміжне положення, поєднуючи риси різних регіональних шкіл. У місцевих прикрасах спостерігається гармонійне співвідношення декоративної виразності та конструктивної впорядкованості. Використання бірюзи та інших кольорових каменів поєднується з різноманітними техніками обробки металу, що свідчить про синтетичний характер художньої мови, сформованої під впливом багатовікових культурних взаємодій [3; 49–50].

Ювелірне мистецтво Ферганської долини вирізняється тенденцією до полегшення форм і зменшення масивності конструкцій. Прикраси цього регіону характеризуються більш витонченим силуетом і стриманішою композицією, що супроводжується збереженням традиційної орнаментальної системи. Така трансформація форм може бути пов’язана як із локальними естетичними уподобаннями, так і з особливостями соціокультурного середовища.

Окрему групу становить ювелірна традиція Каракалпакстану, для якої визначальним є поєднання декоративної та апотропеїчної функцій із чітко вираженим сакральним змістом. Характерною рисою є використання амулетних форм, зокрема нагрудних прикрас типу «тумор», що виконують захисну функцію та безпосередньо пов’язані з традиційними віруваннями. Вироби часто поєднують металеві та текстильні елементи, що підсилює їх символічну насиченість і функціональну багатошаровість.

Таким чином, порівняльний аналіз регіональних традицій дозволяє виявити як спільні типологічні риси, притаманні ювелірному мистецтву Центральної Азії – зокрема домінування срібла як основного матеріалу, активне використання кольорових вставок та поєднання декоративних і захисних функцій, так і виразні локальні відмінності, що проявляються у характері формотворення, технічних прийомах і композиційних принципах. Це свідчить про складну систему художніх взаємозв'язків і водночас про збереження самобутності окремих регіональних шкіл у межах єдиного культурного простору Центральної Азії (таб. 1).

Термін, назва	**Тип (локалізація)**	**Функція та значення**	**Регіон**	**Матеріали**
Кафасі	Сережки (вушні)	Декоративн, апотропеїчна	Узбекистан	Мельхіор, корали, бірюза
Кашгарі	Сережки (вушні)	Декоративна міжкультурні впливи	Східний Туркестан / Узбекистан	Мельхіор, камені
Халкаї ойнадор	Сережки (вушні)	Декоративна захисна	Центральна Азія	Метал, дзеркальні елементи
Анор	Браслет	Статусна, символ родючості	Узбекистан	Метал, корали, бірюза
Кошитилло (тілла-кош)	Налобнана прикраса	Центральна, статусна	Самарканд, Ташкент	Срібло, позолота, корали
Нозигардон	Нагрудна	Центральна, захисна	Бухара	Срібло, корали
Зульф	Скронева	Декоративна, апотропеїчна	Хорезм	Срібло, бірюза, корали
Бутунтирнок	Скронева	Обрядова, статусна	Хорезм	Метал, камені
Зірак	Сережки	Декоративна, статусна	Хорезм	Срібло, емаль, корали
Шаукаля	Головна прикраса	Статусна	Центральна Азія	Срібло, позолота, корали
Калитбог	Поясна підвіска	Утилітарна, статусна	Центральна Азія	Срібло, камені
Буйинтумор	Амулет (нагрудний)	Захисна	Каракалпакстан	Срібло, сердолік
Арабек	Носова прикраса	Декоративна, маркерна	Центральна Азія	Срібло, корали
Хайкель	Нагрудна	Амулетна	Каракалпакстан	Срібло, сердолік
Калийт	Пряжка	Утилітарна, статусна	Центральна Азія	Мідь, сердолік
Енкепті	Наплічна	Декоративна, обрядова	Сурхандар'я	Срібло, скло, бісер
Пешовуз	Нагрудна	Домінантна, статусна	Бухара	Срібло, корали, бірюза
Зебигардон	Нагрудна	Сакральна, декоративна	Ташкент	Срібло, бірюза, корали
Тумор	Амулет	Захисна	Центральна Азія	Срібло, бірюза
Сочпопук-найча	Комплексна прикраса	Ритуальна, декоративна	Ташкент	Срібло, монети, паста
Култуктумор	Амулет	Апотропеїчна	Ташкентська обл.	Срібло, позолота
Чоч-попук	Парна прикраса	Декоративна	Ташкент	Срібло, текстиль
Шартуйме	Головний убір	Декоративна, статусна	Ташкент	Срібло, підвіски, декоративні вставки
Мохі-тилло	Лоб, головний	Декоративна,	Ташкент	Срібло, позолота,

	убір	символічна		каміння
Тіллабаргак	Лоб, скронева зона	Декоративна, ритуальна	Ташкент	Срібло, позолота
Гаджак	Скронева зона	Декоративна, оберегова	Ташкент	Срібло, бірюза, перламутр, кольорове скло
Нозигардон	Шия	Декоративна, статусна	Ташкент	Срібло, підвіски, каміння
Сережки «Халкаї Гуза»	Вуха	Декоративна	Ташкент	Срібло, підвіски
Браслети ансамбль «Мохі-Нав»	Зап’ястя	Декоративна, статусна	Таджикистан	Мельхіор, корали
Куштумор-амулет	Нагрудна зона	Апотропеїчна, символічна	Ташкент	Срібло, каміння

Таб. 1. Типологія жіночих ювелірних прикрас Центральної Азії за матеріалами колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті. Розроблено Дмитренко Н. В., 2026 р.

Висновки. Проведене дослідження жіночих ювелірних прикрас із колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті засвідчило їх виняткову цінність як цілісного історико-культурного та мистецького джерела, що відображає багатошаровість традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії кінця XIX – початку XX ст. У результаті типологічного аналізу встановлено розгалужену систему прикрас, структуровану за локалізацією на тілі (головні, вушні, скроневі, нагрудні, поясні, ручні), функціональним призначенням (декоративним, статусним, утилітарним та апотропеїчним) і регіональними особливостями.

Виявлено, що ювелірні вироби регіону формують складну художньо-символічну систему, у якій поєднуються локальні традиції Хорезму, Бухари, Самарканда, Ферганської долини, Каракалпакстану та інших центрів, а також простежуються наслідки міжкультурних взаємодій у зоні Великого шовкового шляху. Спільними для більшості регіональних шкіл є домінування срібла як базового матеріалу, активне використання коралів, бірюзи та скла, а також поєднання декоративної та символічної функцій прикрас. Водночас встановлено виразні локальні відмінності у формотворенні, техніках обробки металу та композиційних принципах, що відображають специфіку соціокультурного розвитку окремих регіонів і рівень ремісничих традицій. Колекція музею постає як унікальний комплекс, що репрезентує не лише еволюцію художнього металу, але й систему символічних уявлень, пов’язаних із жіночим образом, статусом та традиційною культурою.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю подальшого комплексного вивчення, систематизації та збереження музейних колекцій як важливої складової нематеріальної та матеріальної культурної спадщини Центральної Азії, що дозволяє глибше осмислити механізми культурної спадкоємності та художнього синтезу в регіональному мистецтві.

Перспектива подальших досліджень. Проведене дослідження відкриває широкі можливості для подальших міждисциплінарних наукових розвідок у сфері мистецтвознавства, етнології та музейної справи, спрямованих на поглиблене вивчення ювелірного мистецтва Центральної Азії як складної культурно-історичної системи. Перспективним є розширення типологічного аналізу за рахунок залучення ширших музейних колекцій як Узбекистану, так і суміжних регіонів, що дозволить уточнити регіональні школи та виявити внутрішні закономірності розвитку форм і орнаментики. Окремого значення набуває дослідження технологічних аспектів виготовлення прикрас, зокрема технік обробки металу, способів інкрустації і локальних ремісничих традицій, що дасть змогу реконструювати рівень ювелірного виробництва та його еволюцію. Важливим напрямом подальших студій є також поглиблений аналіз символіки декоративних мотивів і апотропеїчних функцій прикрас у контексті традиційних вірувань народів регіону. Крім того, перспективним є вивчення соціокультурної ролі ювелірних виробів у структурі жіночого традиційного костюма як маркера статусу, ідентичності та ритуальної практики. Подальші дослідження можуть спрямовуватися на цифрову каталогізацію музейних колекцій та створення комплексних баз даних, що сприятиме збереженню і популяризації культурної спадщини Центральної Азії у глобальному науковому просторі.

Список використаної літератури

1. Дмитренко Н. В. Польові дослідження: Узбекистан, лютий 2026 р.
2. Amulet as Jewel, Jewel as Amulet: Uzbek, Tajik and Karakalpak amulet cases using museum collections. *Náprstek Museum Studies*. 2022. P. 27–51. DOI: 10.37520/anpm.2022.003.
3. Blair S., Bloom J. *The art and architecture of Islam 1250–1800.* New Haven : Yale University Press, 1994. 348 p.
4. Diba L. S., Ekhtiar M. *Royal Persian paintings : The Qajar epoch.* London : I.B. Tauris, 1998. 296 p.
5. Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. *Islamic art and architecture 650–1250.* New Haven : Yale University Press, 2001. 344 p.
6. Jewelry art in Uzbekistan: historical overview. URL: https://society.uz/news/detail/news/1166.
7. Kuehn S. *The dragon in medieval East Christian and Islamic art*. Leiden : Brill, 2011. 300 p.
8. Pugachenkova G. *Art of Central Asia.* New Delhi : Abhinav Publications, 1992. 256 p.
9. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Kholikov K. M., Tashpulatov S. Sh., Nazarov A. M. Traditional Uzbek embroidery: history and analysis of their symbolic meanings. *Scientific and technical journal of NamIET.* 2021. P. 65–72. URL: https://www.researchgate.net/publication/351119632
10. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Nazarov A. M., Tashpulatov S. Sh., Kholikov K. M. The origin history of Uzbek national ornaments and their analysis by regions. *Scientific and technical journal of NamIET*. 2021. P. 72–80. URL: https://www.researchgate.net/publication/351119482.
11. Rogers J. M. *The arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*. London : Thames & Hudson, 2010. 400 p.
12. State Museum of Applied Art of Uzbekistan. Collections of traditional jewelry. URL: https:// society.uz/news/detail/news/499
13. Uzbekistan Jewelry Art: history and materials. URL: https://www.advantour.com/uzbekistan/culture/ handicrafts/jewelry.htm

References

1. Dmytrenko N. V. Polovi doslidzhennia: Uzbekystan, liutyi 2026 r.
2. Amulet as Jewel, Jewel as Amulet: Uzbek, Tajik and Karakalpak amulet cases using museum collections. Náprstek Museum Studies. 2022. P. 27–51. DOI: 10.37520/anpm.2022.003.
3. Blair S., Bloom J. The art and architecture of Islam 1250–1800. New Haven : Yale University Press, 1994. 348 p.
4. Diba L. S., Ekhtiar M. Royal Persian paintings : The Qajar epoch. London : I.B. Tauris, 1998. 296 p.
5. Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. Islamic art and architecture 650–1250. New Haven : Yale University Press, 2001. 344 p.
6. Jewelry art in Uzbekistan: historical overview. URL: https://society.uz/news/detail/news/1166.
7. Kuehn S. The dragon in medieval East Christian and Islamic art. Leiden : Brill, 2011. 300 p.
8. Pugachenkova G. Art of Central Asia. New Delhi : Abhinav Publications, 1992. 256 p.
9. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Kholikov K. M., Tashpulatov S. Sh., Nazarov A. M. Traditional Uzbek embroidery: history and analysis of their symbolic meanings. Scientific and technical journal of NamIET. 2021. P. 65–72. URL: https://www.researchgate.net/publication/351119632
10. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Nazarov A. M., Tashpulatov S. Sh., Kholikov K. M. The origin history of Uzbek national ornaments and their analysis by regions. Scientific and technical journal of NamIET. 2021. P. 72–80. URL: https://www.researchgate.net/publication/351119482.
11. Rogers J. M. The arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection. London : Thames & Hudson, 2010. 400 p.
12. State Museum of Applied Art of Uzbekistan. Collections of traditional jewelry. URL: https:// society.uz/news/detail/news/499
13. Uzbekistan Jewelry Art: history and materials. URL: https://www.advantour.com/uzbekistan/culture/ handicrafts/jewelry.htm

UDC 739.2(575.1):069.5

A TYPOLOGY OF WOMEN'S JEWELLERY IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF APPLIED ARTS, TASHKENT (UZBEKISTAN)

Nataliia DMYTRENKO – PhD (Doctor of Philosophy),
Associate Professor of the Department of Fine Arts,
Deputy Dean for Scientific, Pedagogical, Social, and Humanitarian Work
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

The purpose of this article is to analyze the typology of women's jewellery in the collection of the State Museum of Applied Arts in Tashkent (Uzbekistan) through the study of their forms, functions, and regional characteristics.

The methodology is based on an interdisciplinary approach, within which historical-cultural, art-historical, typological, comparative, iconographic, and contextual methods were applied. An analytical method was employed to classify museum exhibits based on morphological and functional characteristics, while a cross-cultural approach enabled the tracing of mutual influences between the artistic traditions of Central Asia's peoples within the context of

historical contacts along the Great Silk Road. *The results.* A study of women's jewelry from the collection of the State Museum of Applied Arts of Uzbekistan in Tashkent has demonstrated its exceptional value as a comprehensive historical and artistic source, reflecting the multi-layered nature of traditional Central Asian jewelry art from the late 19 th to early 20 th centuries. As a result of typological analysis, a complex system of jewelry was identified, structured according to body location (head, ear, temple, chest, waist, and hand), functional purpose (decorative, status-related, utilitarian, and apotropaic), and regional characteristics.

The novelty. To date, there are no comprehensive scholarly studies devoted to a comprehensive art-historical analysis of women's jewelry from the collection of the State Museum of Applied Arts of Uzbekistan in Tashkent. Existing publications are largely limited to general descriptions of traditional jewelry or popular overviews of museum collections without a systematic typology of the items. This article presents the first classification of jewelry based on functional placement, structural features, and artistic-stylistic characteristics, and identifies the role of jewelry art in shaping the image of the traditional women's costume. Additionally, a comparative analysis of the regional characteristics of jewelry from Tashkent, Bukhara, Samarkand, Khorezm, Karakalpakstan, and the Fergana Valley is conducted, taking into account technological and decorative differences.

Practical significance. This study presents broad opportunities for further interdisciplinary research in the fields of art history, ethnology, and museology, focusing on an in-depth examination of Central Asian jewelry art as a complex cultural and historical system. A promising direction is the expansion of typological analysis by incorporating broader museum collections from both Uzbekistan and neighboring regions, which will allow for a more precise identification of regional schools and the discovery of internal patterns in the development of forms and ornamentation.

Key words: iconography, tradition, composition, fine and decorative arts, artistic culture, style, artistic techniques, ornament, form, synthesis of the arts.

Стаття отримана 1.03.2026
Стаття прийнята 6.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.01:(7929)/(477) «19»

ДИТЯЧА ІГРАШКА У ПРОСТОРІ МОДЕРНІЗМУ : ФЕНОМЕН МІНКИ ПОДГАЙСЬКОЇ

Олексій БОНДАР – здобувач освітньо-наукового ступеня (PhD)
кафедри образотворчого мистецтва
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0009-0007-8373-4980
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1132
o.bondar.asp@kubg.edu.ua

Цитування:

Бондар О. Дитяча іграшка у просторі модернізму : феномен Мінки Подгайської. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 150–156. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1132

Стаття присвячена творчості чесько-австрійської художниці Мінки Подгайської (1881–1963 рр.), маловідомої в Україні, але визначної постаті центральноєвропейського модернізму. Автор вводить її ім’я до українського мистецтвознавчого простору та простежує шлях мисткині від навчання у Відні під керівництвом майстрів Сецесіону до зрілої творчої діяльності у Празі. Розглядається участь художниці у ключових інституціях: Віденських майстернях, кооперативі Артіль. Особлива увага приділяється дизайну іграшки як окремому виду мистецтва: показано як М. Подгайська переосмислювала народну традицію мовою авангарду, зводячи форму до геометричних архетипів і перетворюючи іграшку на повноцінний художній об’єкт.

Творчий доробок художниці засвідчує органічний синтез авангардних пошуків і глибокого укорінення в традиції, що становить визначальний внесок М. Подгайської у розвиток модерного декоративно-ужиткового мистецтва першої половини ХХ століття. Центральне місце посідає аналіз серії «Уособлення дитячих витівок» (1930 р.). Стаття спирається на широку джерельну базу й заповнює прогалину в дослідженні жіночої присутності у центральноєвропейському модернізмі.

Ключові слова: Мінка Подгайська, ляльки, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, модернізм, авангард, дизайн, Сецесія.

Постановка проблеми. М. Подгайська належить до тих постатей центральноєвропейського прикладного мистецтва першої пол. ХХ століття, чий внесок у розвиток сучасної іграшки досі лишається недооціненим. Проблема почасти біографічна: половину життя мисткиня провела у Відні, де народилася та здобула освіту, а другу половину – у Празі, де розгорнулася її зріла творчість. Така «подвійна» приналежність не дозволяла однозначно вписати її ні в австрійську, ні в чеську мистецьку традицію, що й зумовило недостатній науковий інтерес до спадщини М. Подгайської.

Актуальність цієї статті полягає в тому, що особливо відчутною є відсутність досліджень у вітчизняному науковому середовищі. Автору не вдалося віднайти жодної україномовної наукової праці, присвяченої творчості М. Подгайської, що свідчить про існування помітної прогалини в українському мистецтвознавстві щодо постатей центральноєвропейського авангарду.

Відкриття такої роботи майстрині як «Уособлення дитячих витівок» (Dětské vlastnosti, 1930 р.), стало безпосереднім поштовхом до написання цієї статті. При цьому автор усвідомлює, що дослідження не є вичерпним: подальші розвідки щодо творчості цієї непересічної мисткині цілком можливі і, безсумнівно, збагатять загальну картину художньої творчості.

Огляд останніх публікацій. Окремі дослідження творчості М. Подгайської наявні як у чеському, так і австрійському наукових просторах, де ім’я художниці фігурує в працях з історії прикладного мистецтва та іграшкового дизайну. Достатньо у підтвердження згадати дві чеські монографії: виставковий каталог 2021 року від Arthouse Hejtmánek [1] та ґрунтовну 334-сторінкову монографію Музею декоративно-ужиткового мистецтва у Празі (2022 р.) [2], що вперше охопили творчий спадок художниці в усій його повноті.

Сюди можна додати таку наукову розвідку як рецензія Юлії Зекльгнер на колективне видання про жінок-мисткинь Віденських майстерень [8], у якій розглядається роль жінок у формуванні естетики Сецесіону та їхній внесок у розвиток прикладного мистецтва початку ХХ століття.

Із останніх публікацій на особливу увагу також заслуговують факсимільне перевидання журналу «Die Fläche» за 1902–1911 роки з коментарями та дослідницькими статтями [9], що документує графічну спадщину Віденського Сецесіону, а також розвідка Меґан Брандов-Фаллер [4] у цьому ж виданні про роль жінок-студенток у формуванні модерністської мови площинного дизайну та їхній відхід від академічних канонів.

Мета статті – дослідити творчий внесок М. Подгайської у розвиток модерного дизайну іграшки першої половини ХХ століття та розглянути її роль як визначної представниці центральноєвропейського авангарду.

© Бондар О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Виклад основного матеріалу. Мінка Подгайська народилася 1881 року у Відні. Обоє батьків були віденськими чехами, які разом із дітьми активно брали участь у чеському громадському житті міста.

Змалку майстриня виявляла виразний художній талант. У 1898–1905 роках вона навчалася у Школі мистецтв для жінок і дівчат (*Kunstschule für Frauen und Mädchen*), а згодом у Віденській жіночій академії (*Wiener Frauenakademie*). Її викладачами були Адольф Бем, живописець і графік віденської школи, фахівець у сфері прикладного, зокрема вітражного мистецтва; Фрідріх Кеніг, майстер дереворит і плакату; Георг Клімт, скульптор столичної академічної традиції; а також Людвіг Міхалек, відомий графік і портретист імперії. Під їхнім керівництвом художниця опанувала малюнок, живопис, техніку дереворит й основи скульптури [5].

Рання творчість М. Подгайської формувалася під впливом віденської сецесії – мистецького руху, що виник 1897 року як протест проти академічного консерватизму і проголошував єдність високого мистецтва з прикладним. Рух об'єднав австрійських художників, дизайнерів та архітекторів навколо ідеї перетворення повсякденного середовища на єдиний естетичний організм. Його провідною фігурою став Ґустав Клімт, один із найвідоміших європейських живописців межі XIX–XX століть, автор «Поцілунку» та «Юдіфі», чий орнаментальний стиль став символом віденського модерну. У студентські роки мисткиня увійшла до його найближчого кола, що значною мірою визначило її художній розвиток (Рис. 1). Роботи М. Подгайської у галузі екслібриса, ужиткової графіки й ілюстрації швидко здобули схвальні відгуки у мистецькому середовищі Відня.



Рис. 1. Мінка Подгайска у сецесійному вбранні. Початок XX ст. Фото: Arthouse Hejtmánek. Джерело: http://uni.uhk.cz/kvktt/web/author/view?id=291

Уже під час навчання у Відні (1902–1906 рр.) професор Йозеф Гофман, австрійський архітектор і дизайнер, співзасновник Віденських майстерень, залучив художницю до роботи в об'єднанні, де вона розпочала проектувати свої перші іграшки.

Роботи М. Подгайської друкувались у відомих виданнях мистецького руху: у вересні 1902 року вона оформила обкладинку «Ver Sacrum» – офіційного журналу Віденського сецесіону, що став головною трибуною австрійського модернізму. Її роботи також публікувались у виданні «Die Fläche», що об'єднувало найвидатніших художників Сецесіону і популяризувало ідею «мистецтва площини» (*Flächenkunst*). Це підхід, за якого художник свідомо наголошує на пласких формах замість того, щоб створювати ілюзію тривимірного простору. Для віденської сецесії площинність була не лише формальним прийомом, а справжнім естетичним принципом, що об'єднував різні види мистецтва: живопис, графіку, дизайн в єдине ціле і став одним із ключових виразників духу модерну [9].

Окрім того, мисткиня співпрацювала з «Hohe Warte» – віденським журналом з архітектури та прикладного мистецтва, близьким до кола сецесіоністів. У 1906 році її іграшки з'явилися у престижному лондонському «The Studio», одному з найвпливовіших європейських видань із питань мистецтва і дизайну того часу [6] і незабаром розійшлися по всьому світу.

Паралельно з роботою у Віденських майстернях, художниця заснувала власну приватну школу мистецтв і майстерню для дітей, де виконувала ілюстрації, графіку та проєкти іграшок, зокрема декоративні роботи за ескізами Коломана Мозера – австрійського живописця, графіка і дизайнера, одного з ключових фігур Сецесіону.

Про той ранній період М. Подгайська згадувала: «У Відні мої перші іграшки виточував майстер Поустка, чех, зі своїм помічником – вони були буквально закохані в цю роботу. Це принесло їм новий заробіток, бо точіння перламутрових гудзиків уже не давало прибутку. Пізніше це був молодий Карел Бланк з Усті-над-Орлицею, який теж животів, але завдяки виробництву моїх іграшок вибився на маленького фабриканта <…>. І далі вона продовжувала: «Лакувальник і маляр Штанцл майстерно розмальовував мої виточені іграшки. Ми працювали для Артілі. У Бланка я також навчилася токарства <…> Я зробила три шедеври: новорічну ялинку, фантастичну фігурку й ряд підготовчих технічних зрізів» [7].

Творча діяльність художниці у Відні розгорталася на перетині кількох інституційних середовищ. 1907 року художниця взяла участь у Виставці дитячих іграшок у празькому Музеї прикладного мистецтва (*Uměleckoprůmyslové museum v Praze*). Протягом 1908–1915 років вона співпрацювала з Дрезденськими майстернями художнього ремесла (*Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst*) та чеським Горжицьким іграшковим кооперативом (*Hořické hračkářské družstvo*).

1908 року М. Подгайська виставлялася на знаковій Художній виставці у Відні (*Kunstschau Wien*) разом із Групою Клімта (секція «Мистецтво для дитини»). На цій виставці вона втілювала філософію Сецесіону Gesamtkunstwerk – ідею про те, що мистецтво має пронизувати всі сфери життя, включно з дитячою іграшкою [3].

Із 1909 року мисткиня також співпрацювала з авангардною групою «Нове мистецтво» (*Die Neukunstgruppe*), віденським об’єднанням молодих художників, що відкололося від Сецесіону і тяжіло до експресіонізму. 1910 року відбулася її персональна виставка у Салоні Топіч (*Topičův salon*) у Празі, одному з найпрестижніших виставкових майданчиків чеської столиці того часу, де було представлено масштабний комплекс живопису, рисунків, графіки та іграшок.

Варто зазначити, що творча біографія художниці розгорталась у специфічному інституційному контексті, що визначав становище жінок у віденському модернізмі загалом. Жінки становили значну частину творчого персоналу Віденських майстерень, зокрема в галузі дизайну іграшок і кераміки. Таких майстринь дослідники відносять до типу Mehrfachkünstlerin, «багатогранної мисткині», що працювала одночасно в кількох медіа і поєднувала художній експеримент із прикладною практикою [8].

Жінки-мисткині, як-от М. Подгайська, що працювала в ілюстрації, кераміці, текстилі та дизайні іграшок, вміло поєднували творчий пошук із вимогами ринку. Учасниці «Die Fläche», спираючись на навчання Сецесіону, формували власну версію ідеалу «універсального художника», спиралися на дитячий малюнок, східноазійське мистецтво, народну творчість та рухалися у бік абстракціонізму й експресіонізму. Їх напрацювання простежуються через Віденські майстерні, Баугауз та Артіль [4]. Саме у цьому середовищі сформувалась естетична програма художниці – програма перетворення іграшки на повноцінний художній об’єкт. Одним із таких прикладів є фігурка єврейського вченого – характерна робота того періоду творчості: персонаж вдягнений у типовий довгий чорний сюртук і капелюх, обличчя прикрашене повною бородою і пейсами на скронях, а руки зроблені рухомими в плечових суглобах (Рис. 2).



Рис. 2. «Єврейський вчений». Дерево, точіння, ручний розпис. Автор проекту: Мінка Подгайська. Виготовлено для кооперативу Артіль, 1908–1918. Висота 16 см. Джерело: https://livebid.cz/auction/kinskou_leden2025/detail/226

Графічна спадщина Мінки Подгайської нерозривно пов'язана з її співпрацею з Фанні Харльфінґер-Закуккою, однокласницею по Жіночій академії для жінок і дівчат у Відні, де обидві вивчали трафаретне мистецтво в А. Бема. Їхня спільна діяльність припадає на ранній, найбільш новаторський період Віденського Сецесіону і засвідчує активну роль жінок у формуванні модерністської графіки та дизайну іграшок початку XX століття.

1902 року обидві художниці опублікували трафаретні ілюстрації у вересневому номері журналу «Ver Sacrum», спеціальному номеру, присвяченому студентським роботам. Останні вирізнялися сміливими спрощеними лініями під впливом японської естетики та народних традицій.

1903 року мисткині спільно видали книгу дитячих трафаретів «Трафаретні відбитки» (*Schablanon Drücke*). Це – зібрання абстрактних геометричних орнаментів, де виразність досягалася не чорним контуром, а грою білого незаповненого простору. У своїх трафаретних творах М. Подгайська зверталася до образів танцюючих пар (Рис. 2.), в яких спостерігається захоплення народним мистецтвом, що стало важливим натхненням і для її пізніших точених дерев'яних іграшок.



Рис. 3. Мінка Подгайська. «Іспанка». Оригінальна ксилографія, 10 х 10 см, картон, додаток до Верайкону 1913, окремий аркуш. Джерело: https://livebid.cz/auction/108_antikmasek/detail/383

Обидві авторки черпали натхнення з народного мистецтва, але переробляли його так, щоб розбудити дитячу уяву. Народні образи в поєднанні з сучасною графікою – це й була головна риса їхньої творчості. Паралельно художниці розробили спільний меблевий ансамбль, дитячу кімнату, представлену на Художньому шоу 1908 року в галереї «Мистецтво для дитини» (*Kunst für das Kind*). Це принесло М. Подгайській широке визнання в архітектурних і дизайнерських колах. Однак ця стратегія викликала й опір. Скульптор і теоретик мистецтва Адольф фон Гільдебрандт та його однодумці наполягали, що іграшка має бути різновидом скульптури малих форм (*Kleinplastik*) і саме дорослі повинні навчати дітей сучасного дизайну, а не навпаки. За такими закидами стояла ширша критика жіночої присутності у проєкті Сецесіону загалом [3].

Після Першої світової війни 1919 року М. Подгайська переїхала з Відня до Праги і стала членом кооперативу Артіль (*Artěl*), провідного чеського художньо-промислового об'єднання, заснованого 1908 року. Майстриня співпрацювала з цим об'єднанням ще раніше, про що згадувалось вище. Виробництво орієнтувалося на так зване «мале мистецтво для повсякденного життя», функціональні та декоративні об'єкти зі скла, кераміки, дерева й металу, надихаючись британським рухом «Мистецтва і ремесла» (*Arts and Crafts*) та Віденськими майстернями. У стилістичному

відношенні діяльність кооперативу перебувала під впливом віденської сецесії, кубістично-експресіоністичних тенденцій, рондокубізму та функціоналізму.

Художниця створила для Артілі серію стилізованих дерев'яних фігурок людей і тварин, декоративні та сувенірні предмети [11]. Саме тут вона реалізувала найбільш послідовну програму розвитку сучасної чеської іграшки: поліхромні точені дерев'яні фігурки з чіткою лінією, позначені впливом народного мистецтва, але водночас стилізовані й художньо довершені. Окрім дерев'яних виробів, мисткиня розробляла іграшки з текстилю та джуту, дидактичні ігри й конструктори. Своєю роботою М. Подгайська підняла іграшкарство на рівень високоякісного ужиткового мистецтва: її вироби гармонійно поєднували мистецьку та освітню складові.

Міжнародне визнання прийшло до майстрині 1925 року на Міжнародній виставці декоративних мистецтв у Парижі, де художниця здобула Гран-прі за іграшки й особистий Диплом пошани. 1927 року на виставці чеських іграшок у Штутгарті більшість експонатів виготовлена за її проєктами [10]. Сама мисткиня так описувала популярність своїх робіт: «Мої іграшки мали те щастя, що разом із виставками Міністерства освіти вирушали у світ, а з Артіллю, Дружньою працею і пізніше Спілкою чехословацького мистецтва, Дрезденськими майстернями та багатьма прихильниками потрапили, мабуть, на всі континенти, до всіх великих міст і музеїв. Критика була загалом прихильною» [7]. Між 1927 і 1930 роками художники і дизайнери Артілі дедалі виразніше схилялися до функціоналізму. Саме у той період діяльність художниці в рамках об'єднання досягла найбільшої зрілості.

Вершиною творчості М. Подгайської у галузі іграшкового дизайну стала серія «Уособлення дитячих витівок» (Рис. 4), представлена на Міжнародній виставці іграшок у Празі 1930 року. Вісім фігурок заввишки не більше тринадцяти сантиметрів, вирізаних із дерева, розфарбованих і покритих лаком, були карикатурами на темпераменти й характери справжніх дітей. Замість милих і слухняних дітлахів вони уособлювали живих, суперечливих і часом незграбних маленьких людей: хвалькуватих, саркастичних, уїдливих, невпевнених у собі. Одні з хитрою усмішкою, інші з відстороненим поглядом угору, дехто ховається за товстими окулярами, хтось витягнув носа вперед із показною важливістю, а найменший дивиться на світ із безпосередністю, що обеззброює. Це не індивідуальні портрети, а узагальнені психотипи, близькі до педагогічних моделей ігор початку XX століття: через прості форми й гротеск діти мали впізнавати соціальні ролі та поведінкові сценарії. Іграшка таким чином ставала інструментом соціальної критики й одночасно засобом морального виховання.



Рис. 4. Мінка Подгайська. «Уособлення дитячих витівок». 1930. Розфарбоване дерево, розміри різняться, найбільша фігурка: 13 см заввишки, Музей декоративного мистецтва, Прага. Джерело: https://www.moma.org/slideshows/5/112

Попри широке міжнародне визнання, М. Подгайська залишалася людиною стриманою і внутрішньо зосередженою: її не цікавили радикальні експерименти чи демонстративна оригінальність. Освічена, різнобічно обдарована, захоплена подорожами, музикою та літературою, вона переживши обидві світові війни, залишалася відданою творчості, яку сприймала як покликання. В живописі вона мала свою власну авторську манеру, тоді як іграшку художниця розглядала як синтез форми й розпису, якому були притаманні рівноцінні естетична, психологічна та функціональна складові. Про це вона відверто писала в тижневику «Právo lidu» 1938 року: «У душі я малярка – це моя справжня професія. Але моя справа – і думаю, що саме так мене сприймає публіка – це іграшки. Кольори для мене важливі, я люблю кольори, дорожу ними» [7].

Сьогодні роботи М. Подгайської зберігаються у колекції Музею декоративного мистецтва у Празі, а також у численних приватних зібраннях. Це свідчить про те, що її доробок належить до найважливіших явищ ужиткового мистецтва першої половини XX століття.

Висновки. Авангардна іграшка першої третини XX століття була не лише предметом дитячої гри, а самостійним явищем мистецтва. Створюючи кубістські ляльки, дадаїстські маріонетки чи стилізовані дерев'яні фігурки, митці залишалися вірними своїй філософії: їхня мета полягала не в тому, щоб навчити дитину читати чи рахувати, а в тому, щоб прищепити їй бачення світу, де межа між мистецтвом і повсякденням розмита.

Творчість М. Подгайської є промовистим прикладом цієї програми. Її доробок, що налічує понад дві тисячі виробів із дерева, тканини та джуту, органічно вписується в ширший контекст реформування художніх ремесел, пов'язаного з британським рухом «Мистецтва і ремесла», німецькою школою Баухауз та Віденськими майстернями.

Осмисливши феномен дитячої іграшки в усій його естетичній, психологічній і едукаційній складності, мисткиня залишила помітний слід в європейській дизайнерській традиції.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з ширшим введенням її спадщини до наукового обігу: творчість художниці досі не отримала повноцінного осмислення в українському мистецтвознавчому просторі, що робить її постать актуальним об'єктом для міждисциплінарних студій на перетині історії дизайну та модерністських практик.

Список використаної літератури

1. Bendová E., Hejtmánek T., Hořava J., Chaloupka D., Míčová M., Neumannová E. Minka Podhajská (1881–1963). Praha : Arthouse Hejtmánek, 2021. 228 s.

2. Bendová E., Míčová M. Minka. Vilemína Podhajská (1881–1963) / ed. E. Neumannová. Praha : Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2022. 334 s.

3. Brandow-Faller M. «An Artist in Every Child – A Child in Every Artist»: Artistic Toys and Art for the Child at the Kunstschau 1908. West 86th : A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture. 2013. Vol. 20, № 2. P. 195–225. https://doi.org/10.1086/674729

4. Brandow-Faller M. Women Art Students and the Art of Unlearning in Die Fläche. Die Fläche (Facsimile Edition): Design and Lettering of the Vienna Secession, 1902–1911. San Francisco : Letterform Archive Books, 2023.

5. Korotin I. (Hrsg.). biografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Bd. 3, P–Z. Wien : Böhlau Verlag, 2016.

6. Podhajská M. Artistic toys. *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*. 1906. Vol. 38, № 159. P. 217.

7. Podhajská M. Paměti. Sestaveno Vilemínou Podhajskou v letech 1953–1956 z jejích autentických rukopisných záznamů. Praha : Arthouse Hejtmánek, 2021. URL: https://www.arthousehejtmanek.cz/upload/pameti-minka-podhajska.pdf.

8. Secklehner J. Women and the Wiener Werkstätte. A Review of: Die Frauen der Wiener Werkstätte / Women Artists of the Wiener Werkstätte, ed. by Ch. Thun-Hohenstein, A.-K. Rossberg, E. Schmuttermeier. *Art East Central*. 2021. Vol. 1 (February). P. 141–145. https://doi.org/10.5817/AEC2021-1-8

9. Silverthorne D. V., Reynolds D., Brandow-Faller M. Die Fläche (Facsimile Edition): Design and Lettering of the Vienna Secession, 1902–1911 / ed. by Ch. Westcott. San Francisco : Letterform Archive Books, 2023. 344 p.

10. Výsledek jednání poroty na návrhy moderních hraček. Výtvarné snahy. 1927–28. Roč. IX. S. 67.

11. Zadražilová L. Artěl pro děti: Hračky od Minky Podhajské. *Art&Antiques*. 2009. № 1. S. 62–65

References

1. Bendová E., Hejtmánek T., Hořava J., Chaloupka D., Míčová M., Neumannová E. Minka Podhajská (1881–1963). Praha : Arthouse Hejtmánek, 2021. 228 s.

2. Bendová E., Míčová M. Minka. Vilemína Podhajská (1881–1963) / ed. E. Neumannová. Praha : Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2022. 334 s.

3. Brandow-Faller M. «An Artist in Every Child – A Child in Every Artist»: Artistic Toys and Art for the Child at the Kunstschau 1908. West 86th : A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture. 2013. Vol. 20, № 2. P. 195–225. https://doi.org/10.1086/674729

4. Brandow-Faller M. Women Art Students and the Art of Unlearning in Die Fläche. Die Fläche (Facsimile Edition): Design and Lettering of the Vienna Secession, 1902–1911. San Francisco : Letterform Archive Books, 2023.

5. Korotin I. (Hrsg.). biografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Bd. 3, P–Z. Wien : Böhlau Verlag, 2016.

6. Podhajská M. Artistic toys. The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art. 1906. Vol. 38, № 159. P. 217.

7. Podhajská M. Paměti. Sestaveno Vilemínou Podhajskou v letech 1953–1956 z jejích autentických rukopisných záznamů. Praha : Arthouse Hejtmánek, 2021.https://www.arthousehejtmanek.cz/upload/pameti-minka-podhajska.pdf.

8. Secklehner J. Women and the Wiener Werkstätte. A Review of: Die Frauen der Wiener Werkstätte / Women Artists of the Wiener Werkstätte, ed. by Ch. Thun-Hohenstein, A.-K. Rossberg, E. Schmuttermeier. Art East Central. 2021. Vol. 1 (February). P. 141–145. https://doi.org/10.5817/AEC2021-1-8

9. Silverthorne D. V., Reynolds D., Brandow-Faller M. Die Fläche (Facsimile Edition): Design and Lettering of the

Vienna Secession, 1902–1911 / ed. by Ch. Westcott. San Francisco : Letterform Archive Books, 2023. 344 p.
10. Výsledek jednání poroty na návrhy moderních hraček. Výtvarné snahy. 1927–28. Roč. IX. S. 67.
11. Zadražilová L. Artěl pro děti: Hračky od Minky Podhajské. Art&Antiques. 2009. № 1. S. 62–65

UDC 792.01:(7929)/(477) «19»

THE CHILDREN'S TOY IN THE CONTEXT OF MODERNISM : THE PHENOMENON OF MINKA PODHAJSKÁ

Oleksii BONDAR – Ph.D. candidate in the Department of Fine Arts,
Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

This article examines the work of the Czech-Austrian artist Minka Podhajská (1881–1963), a significant yet understudied figure in Central European modernism, particularly in the field of decorative and applied arts. Despite her marginalization in Ukrainian scholarship, Podhajská's practice reveals a distinctive synthesis of avant-garde aesthetics and vernacular traditions.

The study introduces the artist into Ukrainian art-historical discourse and reconstructs her professional trajectory from her training in Vienna under Secessionist masters to her mature practice in Prague. It examines her participation in key artistic institutions, including the Wiener Werkstätte and the Artěl cooperative, situating her within transnational modernist networks.

Focusing on toy design as a critical yet overlooked medium, the article demonstrates that Podhajská systematically redefined the status of the toy by reducing form to geometric archetypes and rearticulating folk motifs through avant-garde formal language. In doing so, she transformed utilitarian objects into autonomous works of art and contributed to the broader modernist project of integrating art and everyday life. Particular attention is given to the *Series of Personifications of Childhood Misdeeds* (1930), which is analyzed as a key example of this strategy.

Drawing on a wide range of primary and secondary sources, the article fills a gap in the study of women's artistic production in Central European modernism and introduces Podhajská into its historiography as an important figure.

Key words: Minka Podhajská, toy design, fine arts, decorative arts, modernism, avant-garde, Secession.

Стаття отримана 10.02.2026
Стаття прийнята 12.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.9+791.21]:82-12] (477) «202» (045)

АКТУАЛІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТА ЕКРАННИХ ФОРМАХ

Антоніна КІКОТЬ – доктор культурології, професор,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
https://orcid.org/0000-0001-6927-4892
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1133
antonina_kikot@xdak.ukr.education

Цитування:

Кікоть А. Актуалізація поетичного мислення у сучасних театральних та екранних формах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 157–163. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1133

Досліджуються механізми актуалізації поетичного мислення в театральних і кіно практиках XXI ст. (з акцентом на період 2024-2026 рр.), зокрема, монтажність, ліризм, метафоричність, яскрава емоційність і розвинена почуттєва сфера, музично-пластична структура, взаємозв'язок і синергія виразних засобів театру і кіно. Соціокультурними чинниками повернення поетичного мислення, поетичності загалом на сцену і екран є умови війни, що сприяють переосмисленню національної, культурної ідентичності та самоідентичності, що, у свою чергу, потребує нової художньої мови осмислення досвіду. Сучасний український театр виконує націєтворчу функцію та є орієнтованим на моделювання майбутнього стану суспільства.

Ключові слова: поетичний театр, поетичне кіно, поетичне мислення, поетичність, метафоричність, символіка, художній образ.

Постановка проблеми. Поетичне мислення в українському мистецтві та культурі загалом виявляє стійкий внутрішній континуум, що дозволяє говорити про поєднання театральних практик (зокрема, втілення драматургії Лесі Українки) з новітніми формами кінематографа. Ця неперервність є не стільки безпосереднім наслідуванням, скільки виявляється на рівні глибинних художньо-філософських смислів. Відбувається розмиття меж між театральними практиками і кіно. Кіно набуває рис перформативності, а кінематографічність театру реалізується через використання художньо-виражальних засобів екранних видів мистецтва. Звернення до простору колективної рефлексії, терапії та національної самоідентифікації, які реалізуються в поетичному театрі та кіно, є актуальним в умовах війни.

Останні дослідження і публікації. Н. Липківська звертається до визначення ролі екранних засобів театру на прикладах постановок таких режисерів як Д. Богомазов, О. Крижанівський, М. Голенко, А. Бакіров та А. Білоус. Аналізуються трансформація сценічного простору; нова візуальність, що дозволяє розширити межі фізичної сцени до створення віртуальних світів; інтерактивність [1]. Б. Струтинський досліджує сучасний стан театру в Україні, аналізує важкі ситуації, з якими зіштовхнувся театр від початку війни, спільні тенденції розвитку та проблеми, які доведеться долати [2]. У статті Л. Хоролець «Проблематика театральних постановок драматичних творів Лесі Українки» аналізуються режисерські підходи, нові художні форми та адаптація неоромантичної поетики Лесі Українки до вимог сучасної театральної естетики [3]. В. Галатська досліджує роль медіаметафори в українському театрі на матеріалі провідних професійних видань: «Кіно-Театр», «Український театр», «Просценіум» тощо; визначає спільні тенденції репрезентації театральної сцени, такі як руйнування стереотипів, експериментування зі змістом, технологічні трансформації [4]. Е. Сепші підкреслює значення ритуальності та тілесної присутності у формуванні театрального досвіду, а також пропонує методологічну рамку для аналізу театру як простору символічної та перформативної комунікації [5]. С. Важинський досліджує процес формування образу сучасного українського театру через експериментальність, використання сучасних технологій, взаємодію з глядачем, а також роль театрального мистецтва у формування громадської свідомості [6].

Мета статті – визначити активне повернення поетичного мислення в культурно-мистецький процес. Матеріалом аналізу обрано культові постановки в театрі за творами Лесі Українки (2024-2026 рр.) та кіно («Памфір») як репрезентативні приклади актуалізації поетичного мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний український театр формується в умовах війни, яка змінює соціокультурне тло суспільства. Дедалі театр стає простором колективної рефлексії, арт-терапії, національної самоідентифікації та пошуку сенсів.

Із початком війни деякі театри припинили свою діяльність, чимало акторів стали волонтерами, пішли на фронт захищати рідну землю. «З іншого боку, війна стала каталізатором, який запустив і прискорив якісні зміни в українському театрі: перехід на українську мову, відмова від російської культури, усвідомлення необхідності зміни репертуарної політики та збільшення уваги до сучасної

© Кікоть А., 2025 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

української драматургії. Дедалі частіше постає питання про роль театру у російсько-українській війні та розгляд театру і культури як зброї. Український театр став більш цікавим для світу і, насамперед, для європейських країн – значно зросла кількість гастролей, участі у фестивалях, копродукцій та постановок українських режисерів на європейських сценах» [2; 30]. Сучасні вистави та інші форми сценічного мистецтва (перформенс, балет, театр ляльок, інтерактивні й імерсивні вистави тощо) активно звертаються до тем війни, втрати та людського досвіду в умовах катастрофи. Водночас відбувається повернення на українську сцену класики, особливо з т. з. її поетичного осмислення.

Новий імідж українського театру «залежить від багатьох чинників, включаючи історичний аспект, соціокультурні умови, художні інновації, міжнародні контракти, стратегії просування та сприйняття аудиторії. Розуміння цих процесів і ефективне використання отриманих знань допоможе зміцнити позиції українського театру у світовому культурному просторі та сприятиме його подальшому розвитку» [6; 19]. Важливо, що сучасний театр закладає основи майбутнього українського суспільства. У цьому сенсі поетичне мислення постає як передбачення, спосіб художнього осмислення того, що тільки зароджується і ще не набуло чітких соціальних форм.

Невипадково, що в останні роки в українському театрі відбувається глибоке занурення у творчість найяскравішої представниці поетичного театру Лесі Українки. При цьому під поняттям поетичного театру маємо на увазі не стільки жанр чи віршований або ритмізований текст, скільки світобачення авторки. Це контекст, у якому поетичність стає інструментом національного висловлювання. Існує декілька визначень поетичного театру, кожне з яких акцентує увагу на певних характеристиках, наприклад, на поєднанні здобутків етнонаціональної спадщини і філософської української думки або визначенні конфлікту, який обов’язково повинен мати світоглядний характер. На сучасному етапі розвитку поетичний театр більшою мірою визначається як мистецька течія, де провідну роль відіграють образно-ритуальні структури, візуальна композиція та пластика. Поетичне слово або текст залишається базовим елементом для розвитку й інтерпретації різних аспектів театрального мистецтва. У поетичному театрі емоції, почуття та сенси передаються через образність і ритм мови. Отже, поетичне слово перетворюється на дію в контексті міфологічної реальності.

Концепція поетичного театру корелює із поняттями поетичного мислення і поетичності як такої. При цьому поетичне мислення визначається як спосіб художнього осмислення реальності, у якому смисл структурується через художній образ, символ, метафору, архетип, емоційно-почуттєве втілення та пластичне рішення. А поетичність – це характеристика художньої форми, що виявляється у багатошаровості смислів, їх символічній насиченості та асоціативності.

Поетичне мислення визначається як особливий тип художньої свідомості, що відкидає логічно-раціональне осмислення реальності та ґрунтується на образності, міфологічності та символічності. Отже, поетичне мислення презентує домінанту художніх образів над поняттями, переживання над поясненнями та відсутність жорсткої причинно-наслідкової логіки.

«Драматургія Лесі Українки суголосна сьогоденню і відповідає естетичним і громадянським завданням, які нині стоять перед нашим мистецтвом. Її вкрай потребує український театр. Драматургія поетеси дуже вимагає сучасного, але своєрідного філософського і поетичного театру. Щоб домогтися її відповідного звучання, треба жити ідеєю українського мистецтва, ставлячись з великим пієтетом до Лесиного слова» [3; 214]. Нині в Україні важко знайти театр, в репертуарі якого не було б вистав за творами Лесі Українки. Тільки за останні 2 роки вийшла чимала кількість вистав за п’єсами «Лісова пісня», «Кассандра», «Камінний господар», «Твій хтось» (на матеріалі листів, щоденників та творів Лесі Українки) тощо. Розглянемо деякі з них.

Вистава «Лісова пісня» у Рівненському обласному академічному музично-драматичному театрі (2025 р.) вирізняється магічною атмосферою, де конфлікт двох світів (людської спільноти і природи) втілюється через автентичну музику, хореографію та символічні костюми. Авторка костюмів О. Тарутя об’єднала функції режисерки і художниці-постановниці, що дозволило створити абсолютну візуальну єдність, коли кожний рух актора узгоджується з пластикою його костюма.

Загальновідома концепція, коли людина створює костюм і виражається через нього. Але більш цікава друга концепція, коли костюм магічно створює особистість (Р. Барт). Саме таку функцію виконують костюми, створені художницею. Костюми міфічних істот (Лісовика, Водяника, Перелесника) виглядають як частина лісового ландшафту, поєднуючи в собі фактури, схожі на кору дерева, мох, листя та коріння. Замість типових яскраво-зелених кольорів художниця обирає глибокі кольори лісових сутінків, що підсилює атмосферу містики і драми.

Символізм образу Мавки демонструють зміни в костюмі: від ефірної, прозорої сукні на початку (символ волі та духу) до важкого приземленого одягу невістки у людській хаті, що символізує втрату свободи. У костюмах Лукаша, його матері, Килини простежується художня стилізація традиційного

волинського одягу. Для костюмів використовуються натуральні тканини з додаванням об'ємних декоративних елементів, які створюють ефект багатошаровості та містичності під специфічним театральним освітленням.

Поетичне мислення оперує художніми образами, які втілюються в театрі за допомогою багатьох елементів: музично-шумового оформлення, світла, костюмів як рухомої декорації. Такий синтез елементів і засобів безпосередньо співвідноситься з поетичним мисленням, у якому образ, слово, ритм і пластика функціонують як єдина смислотворча структура. «Сучасний театр активно використовує символи, метафори та інші мовні засоби для створення художнього враження та впливу на глядача. У цьому контексті неологізми та візуальні меми розглядаються як аналогії до театральних елементів, що функціонують як засоби впливу через вербальні структури» [4].

Яскраву метафоричність демонструє вистава «Лісова пісня» у Тернопільському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (2026 р.). Режисер-постановник О. Мосійчук актуалізує метафору нерозривного зв'язку між світом людей і стихіями, де Мавка – чиста душа, що не відчуває страху, жадібності, соціальних заборон, а Лукаш уособлює втрачений потенціал. Сопілка у його руках – це Божий дар, який він зраджує заради матеріального добробуту.

Сценографія вистави мінімалістична, але багатозначна. Метафора вертикалі підкреслює велич природи; дерева та лісові істоти подаються як вищі за людей. Водночас метафора клітки трактує соціальні норми і побут матері та Килини як те, що обмежує вільний дух Мавки. Побут як іржа знищує щирі почуття. Кольори та світло виконують функцію емоційних маркерів. М'яке зелене світло супроводжує моменти гармонії між Мавкою та Лукашем, а тривожні червоні та холодні сині кольори символізують зраду Лукаша.

У виставі велике значення має живий звук і народний спів. Мавка чує ліс, тоді як люди (окрім дядька Лева) не чують його. Метафорично це означає здатність чути власну совість і голос Всесвіту. Мелодія сопілки, лейтмотив, зв'язує світ реальний і міфічний, коли сопілка замовкає – гине душа і кохання. Під час війни всесвіт «Лісової пісні» демонструє ідею духовного піднесення в умовах тяжких випробувань, високість духу над буденним, заклик зберегти сакральність української культури, і це дуже актуально.

У Київському академічному театрі ляльок «Замок на горі» вистава «Лісова пісня» (2025 р.) надихається глибоким символізмом, де маски і ляльки грають ключову роль у створенні містичної атмосфери. Важко переоцінити значення маски в поетичному театрі і світовій культурі в цілому. Маска презентує метафору і міф, магію і символ, а також наділена сильною емоцію і чуттєвістю.

Маски-образи міфічних істот (Лісовик, Водяник, Перелесник, Той, що в скелі сидить і Той, що греблю рве тощо) підкреслюють їх неживу природу, є гротескними, схожими на примар. Художник М. Данько працює в модерновому стилі з елементами глобал-ф'южн, що поєднує українські етнічні мотиви з сучасним підходом до ляльки. Художник створив магічний простір, де лісові істоти виглядають як загадкові та часом небезпечні сили природи. Це синтез дерев'яних конструкцій, ниток, пір'я, стрічок, колосків тощо. Неймовірні очі та феєричні капелюхи-перуки.

У виставі гармонійно поєднується гра ростових ляльок і маріонеток із грою реальних акторів. Саме в образі Мавки відбувається таке поєднання, де маска і грим підкреслюють її ефемерність та ніжність. Лялька відображає душу Мавки, її перетворення та крихкість. Слід додати, що Мавку оточують квіти, які презентують її красу, наче на екрані, схожі на дощ із квітів. Використання масок дозволяє глибше передати метаморфози героїв, не тільки Мавки, а й перетворення Лукаша. Отож, у виставі поєднується майстерна робота з масками, рухомими об'ємними ляльками та «живим» планом, де актори занурюються у лісовий всесвіт.

Український драматичний театр «Заграва» у Канаді (м. Торонто) здійснив постановку «Лісової пісні» (2024 р.), що мала великий успіх. У виставі поєднуються міфічні та філософські мотиви, втілюється чарівність і магія української природи. Театр «Заграва» вже понад 70 років популяризує українську культуру за межами України. Останнім часом театральний колектив поповнився молодими креативними українцями. Така хвиля оновлення дарує нове дихання театру, зміцнює його позиції як важливого культурного осередку української громади в Канаді.

Вистава «Лісова пісня» ставиться не лише в драматичному, а й інших видах театру, формах та жанрах. У Національній опері України поставлено балет за мотивами драми-феєрії Лесі Українки (2025 р.) на музику М. Скорульського. Незважаючи на складнощі «перекладу» тексту на музично-хореографічну мову, у балеті найточніше відтворено зміст твору, емоційність, збережені головні персонажі та сюжетні події. Основна філософська ідея у цій постановці пов'язана з образом Лукаша – простого сільського хлопця, але музично обдарованого, емоційно-чуттєвого, спроможного бачити

красу Мавки і закохатися в неї. Але він слабкий, зрікається свого кохання і втрачає світло у своїй душі.

Домінуючими рисами партитури балету є емоційна насиченість, мелодійність, ліризм та романтична окриленість. Це досягається за рахунок народнопісенних мотивів, зокрема, музичного фольклору Волині. Центральне місце в музиці посідає втілення глибоких переживань Мавки та Лукаша. Хореографія балету базується на поєднанні елементів класичного і українського народного танцю. Пластика, звук, ритм визначають поетичність балету.

Драматургія Лесі Українки в сучасному театрі актуалізується як простір архетипних образів, де поєднуються міф, історія та екзистенційний досвід людини. «У театрі «реальні події» постають як метафори, тісно пов'язані з ритуалами. «Поетичний ритуал» мистецтва виходить за ці межі, стаючи саморефлексивним і таким, що ставить під питання самого себе. Глядач сприймає цей самозамкнений об'єкт анаморфно, коли йдеться про ритуал. Іншими словами, лише занурення в ритуал робить певні смисли видимими» [5; 67]. У даному контексті ритуал сприймається як традиційний порядок символічних дій, що супроводжує важливі моменти життя.

«Поетичний ритуал» можна спостерігати у виставі «Кассандра». Це спільний проєкт двох потужних столичних театрів: Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки і Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (прем'єра навесні 2026 р.). У виставі переосмислюється античний міф крізь сучасний досвід війни. Надзавдання режисера Гжегожа Яжини – висвітлити узагальнені історії жінок, які споконвіку потерпають від світових конфліктів. З української сцени вустами Кассандри промовлятимуть усі жінки, на долю яких випало жити в умовах війни. Це буде поєднання сучасного і античного текстів крізь оптику подій в Україні.

У сучасному українському мистецтві все частіше використовується принцип інтермедіальності, зокрема між сценою і екраном. Театр стає візуально акцентованим, використовує екранні види мистецтва, а кіно наближається до сценічної присутності, використовуючи довгий план, фактуру простору та тілесність. Обидва мистецтва презентують спільну мову, зокрема, поетичну. Театр і кіно об'єднують споріднені художньо-виразні засоби, наприклад, просторова композиція, принцип живої присутності, монтаж уваги, ритмізація руху, тілесна експресія, символіка світла і темряви як носіїв смислу тощо. Джерелом сучасної сценічної та кінематографічної поетики стає українська обрядовість і ритуал як кульмінація обряду бере на себе функцію впорядкування катастрофічного досвіду.

«Однією з визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частішає використання новітніх технічних засобів» [1; 105]. Насамперед, це екранні засоби, такі як кіно, мультиплікація, відеоарт, інсталяція тощо.

Українське поетичне кіно актуалізувалося у 60-ті роки минулого сторіччя у творчості С. Параджанова, зокрема, у фільмі «Тіні забутих предків». Нині яскравим прикладом поетичного кіно можна назвати фільм «Памфір». Обидва ці фільми, при всіх їх диференціаціях, мають певні збіги. Місце дії – Західна Україна (у першому випадку події відбуваються на Гуцульщині та Закарпатті, у другому – на Буковині та Прикарпатті); естетика природи; народне світосприйняття вибудовується з використанням свят, обрядів, ритуалів; яскравість національних костюмів як візуальний знак ідентифікації та візитівки української культури; специфіка пластики, ритму в контексті тілесності; показ на екрані не тільки акторів, а й реальних людей, місцевих мешканців.

Фільм Д. Сухолиткого-Собчука можна презентувати як модель сучасного українського поетичного кіно. «Памфір» насичений символізмом, який поглиблює його поетичність. Саме значення назви фільму є символічним. За словами головного героя Леоніда, це його родинне прізвисько (бо так звали його батька і діда), і походить воно від назви каменю. Леонід дійсно схожий на камінь не тільки зовнішньо, але й характером, усією своєю поведінкою. Його обличчя і фігура начебто грубо витесані з каменю, він холодний і нелюдимий до всіх, окрім своєї сім'ї, особливо сина. Син – єдине світло у житті Памфіра та його найбільша цінність. Остання розмова з сином відбувається при світлі ліхтаря, що уособлює символи світла і темряви. Світло яскраво спалахує та за мить гасне, як і життя головного героя.

Памфір постає як образ родинної сили, провини, батьківського обов'язку та жертовного переходу. Водночас ім'я героя функціонує як символічна характеристика сили та архаїчності, і у такий спосіб презентує узагальнений образ сучасного українця. Цей колективний портрет некомфортний, суперечливий та не дуже зрозумілий. Водночас він уособлює українську бунтівну природу, де гідність та волелюбство передаються з покоління в покоління.

Простір Буковини у фільмі подається як художній космос. Цей простір працює не як тло, а як активне середовище смислів. Естетика природи створює барвистий антураж; символіка лісу, який завжди уособлював для українців життєдайну силу, таємничість та загадковість. Фільм знято крупними планами, тому у кадрі немає лісу як такого, обов'язково є людина. Наприклад, Памфір із подільниками біжить серед дерев, і ліс приглушує його важкі кроки, начебто намагаючись приховати, захистити. Буковина постає територією переходу, межі, яку змушені постійно перетинати герої фільму, оскільки живуть у прикордонні, не лише географічно-територіальному, а й метафізичному. Це кордон між законом і кримінальним порядком, між родиною і звичаєм, між церквою і язичницькою стихією, що розгортається під час святкування Маланки. Як відомо, Маланка – це українське свято зимового циклу напередодні Святого Василя. Завдяки карнавальній формі воно репрезентується як свято перевтілення і переродження. Перевтілення тут позиціонується як спосіб художнього оголення сутності особистості, виділення «зерна» образу. Важливим обрядом Маланки є «водити козу», доки закінчиться боротьба між світлими і темними силами, і світло переможе темряву. «Водять козу» по всій Україні, але буковинська Маланка має свої особливості, наприклад, обрядові перевдягання у звірів і міфологічних істот, танцювальний двобій тощо. Обрядова кульмінація фільму підкреслює існування Памфіра на межі двох світів, і тут треба звернутися до поняття «всесвіт Памфіра», наповненого художніми образами, символами, метафорами, емоціями і сильними почуттями, тобто всім тим, що є характерним для поетичного кіно.

Документальний фільм Д. Сухолиткого-Собчука «Красна Маланка», матеріали виставки «Памфірова Маланка. Танок життя і смерті», інтерв'ю з режисером указують, що він осмислював Маланку як культурну самоідентифікацію і поєднання кількох локальних традицій. Це не етнографічна декорація, а структура, що організовує часопростір, атмосферу, мотив перевтілення і стає кульмінацією фільму. Маланка певною мірою є драматургічною матрицею усього фільму. Сильним пластичним рішенням під час свята є чоловічий танок, головна мета якого перетанцювати суперника, у такий спосіб перемогти його і, головне, дожити до світанку. Це своєрідна метафорична чоловіча дуель. Спільне поле народного карнавалу містить не лише святковість, а й загрозу темних сил, яку треба подолати. Карнавальна харизма Маланки втілюється через костюми і маски.

Функція маски завжди пов'язана з трансформацією і перевтіленням, можливістю змінити свою звичну сутність на іншу. Це відміна заборон, іноді саме в масці реалізується справжня сутність людини. Невипадково, що Памфір з'являється у масці ведмедя, який є символом сили, витривалості, хитрощів і люті до ворогів в українській обрядовості. Це хазяїн, вуйко, лісовий «архімандрит». Цікавим звуковим супроводженням образу є гарчання Памфіра. Він гарчить і вчить цьому свого сина. Наближеність героя до тваринного світу, використання образу звіра формують особливу пластику. Людина втрачає чіткі межі між культурою і природою, і в цьому також проявляється поетичне мислення.

Треба підкреслити, що буковинські маски не «красиві», вони навіть лякають, але вони могутні, випромінюють предметну містичність та символізм у цілком реалістичну історію.

Поетичність фільму також будується на автентичному гуцульському діалекті та атмосферній музиці, яка не є фоном, а звучить в кадрі. Наприклад, персонаж співає пісню, або вона звучить з радіо (дієгетична музика). Музика у фільмі – це експресивне поєднання автентичних українських інструментів та сучасних мотивів.

Порівнюючи особливості поетичного мислення в театрі (на прикладі вистав за п'єсами Лесі Українки) і кінематографі (на прикладі фільму «Памфір»), слід підкреслити, що в драматургії Лесі Українки персонажі функціонують як носії універсальних смислів. Головні герої (Мавка, Кассандра, Дон Жуан) виходять за межі конкретної історичної ситуації. Подібну логіку втілює герой «Памфіра», який, попри соціальну визначеність, набуває рис архетипної постаті – носія сили, провини та жертовності. Отже, і в театрі, і в кіно герой набуває наднидивідуального виміру, що є ознакою поетичного мислення.

Для Лесі Українки характерною є драматична композиція, яка використовує ритуал, обрядовість, а кожна подія набуває символічного характеру. У «Памфірі цю функцію виконує свято Маланки як система перевтілення, карнавальний вихід особистості за межі себе звичайної, як межовий стан і кульмінація (вища точка дійової напруги). Таким чином, обрядовість і ритуальність виступають універсальною формою організації поетичного досвіду.

Слово в поетичному театрі має високу щільність смислу і діє як втілення філософської напруги. У «Памфірі» значення слова посилюється на контрасті з мовчанням, деякі його значення відображає жест, тіло, простір. Поетичне слово трансформується, але не зникає, воно переходить у пластичну і візуальну форму. У творах Лесі Українки конфлікт завжди має світоглядний характер, між вірою і

сумнівом, між свободою і долею. Наприклад, у «Лісовій пісні» конфлікт розгортається між двома світами: людським (побутовим, матеріальним) і природним (міфологічним, духовним). У «Памфірі» конфлікт як вирішення метафізичної напруги виникає між християнством і архаїкою, між родинною етикою і законом тощо. Конфлікт у поетичному театрі й кіно не є соціальним у вузькому сенсі, а має екзистенційний характер.

Простір у поетичному мистецтві існує як символ, метафора, міф, у будь-якому випадку, не просто декорація, а носій смислу. У Лесі Українки простір здебільшого умовний, символічний. У «Памфірі», на перший погляд, конкретний (Буковина), але працює як міфологічний простір і формує світ як замкнену систему (всесвіт Памфіра). Трагічне є формою існування героя. І у виставах за п'єсами Лесі Українки, і у «Памфірі» герой не уникає трагічної долі. Отже, трагічне в українському поетичному мисленні пов'язане з прийняттям, а не запереченням неминучого.

Висновки. Сучасне українське мистецтво звертається до поетичного мислення тому, що саме такий тип художнього висловлювання виявляється придатним для роботи з досвідом національної вразливості, гідності та незламності. Вистави за творчістю Лесі Українки та фільм «Памфір» демонструють різні історичні форми існування поетичного мислення, в яких зберігається спільна змістовність, а саме, архетипізація героя, ритуальна або обрядова організація дії, символічна насиченість образу та метафізична напруга конфлікту. Це дозволяє визначити сучасний український театр і кіно як інноваційне переосмислення традиції та їх наповненість поетичними смислами.

Перспективи подальших досліджень можуть торкатися нового «перевідкриття» класичної поетичної школи в контексті національної ідентичності, образної лексики сцени та модерністської традиції Леся Курбаса.

Список використаної літератури

1. Липківська Н. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 1. С. 103-115. DOI: https//doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964.

2. Струтинський Б. Д. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 32. С. 30-35. DOI: https//doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318.

3. Хоролець Л. Проблематика театральних постановок драматичних творів Лесі Українки. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. № 1. С. 209-215. DOI: https//doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229598.

4. The mediametaphor of contemporary Ukrainian theatre (based on specialised printed publications of the period of Independence) / Valentyna Galatska et al. *Salud, Ciencia y Tecnologia – Serie de Conferencias*. 2024. Vol. 3. DOI: http://dx.doi.org/10.56294/sctconf20241088. URL: https://www.scopus.com/pages/publications/85200674806?origin=resultslist

5. Sepsi E. Methodological considerations and the hungarian context of reception. *Poetic images, presence, and the theater of kenotic rituals* / Enikő Sepsi. Routledge, 2021. P. 67-72. DOI: https://dx.doi.org/10.4324/9781003163930-5.

6. Vazhynskyi S. Forming the Image of Ukrainian Theater in the 21st century. *Current Issues of Mass Communication*. 2024. Iss. 36. P. 12-20. DOI: https://doi.org/10.17721/CIMC.2024.36.12-20.

References

1. Lypkivska N. Multymediyni zasoby na suchasniy teatralniy szeni. *Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo.* 2018. Vyp. 1. S. 103-115. DOI: https//doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964.

2. Strutynsky B. D. Ukrainsky teatr pid chas rosiysko-ukrainskoi viyny: zminy, prodlemy, tendentsiy. *Naukovy visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino i teledachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo* : zb. nauk. pr. Kyiv, 2023. Vyp. 32. S. 30-35. DOI: https//doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318.

3. Khorolets L. Problematyka teatralnych postanovok dramatychnykh tvoriv Lesi Ukrainky. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2021. № 1. S. 209-215. DOI: https//doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229598.

4. The mediametaphor of contemporary Ukrainian theatre (based on specialised printed publications of the period of Independence) / Valentyna Galatska et al. *Salud, Ciencia y Tecnologia – Serie de Conferencias*. 2024. Vol. 3. DOI: http://dx.doi.org/10.56294/sctconf20241088. URL: https://www.scopus.com/pages/publications/85200674806?origin=resultslist.

5. Sepsi E. Methodological considerations and the hungarian context of reception. *Poetic images, presence, and the theater of kenotic rituals* / Enikő Sepsi. Routledge, 2021. P. 67-72. DOI: https:// dx.doi.org/10.4324/9781003163930-5

6. Vazhynskyi S. Forming the Image of Ukrainian Theater in the 21st century. *Current Issues of Mass Communication*. 2024. Iss. 36. P. 12-20. DOI: https://doi.org/10.17721/CIMC.2024.36.12-20.

UDC 792.9+791.21]:82-12](477) «202» (045)

ACTUALIZATION OF POETIC THINKING IN CONTEMPORARY THEATRICAL AND SCREEN FORMS

Antonina KIKOT' – Doctor of Culturology, Professor, Professor of the Department of Actor Skills, Kharkov State Academy of Culture, Kharkov.

The aim of this paper is to explore the active resurgence of poetic thinking in the cultural and artistic process. The material for analysis includes landmark theatrical productions, particularly those based on the works of Lesya Ukrainka (2024–2026), as representative examples of the actualization of poetic dramaturgy, as well as cinema (the film *Pamfir*). *Research methodology.* At the present stage of development of Ukrainian poetic theatre and cinema, which is accompanied by the actualization of poetic thinking, it is appropriate to apply both cultural studies and art criticism approaches. The cultural approach allows art to be examined within the broader context of culture as an integrated system of values andproduction meanings. The art criticism approach is also essential; it relies on methods of analyzing the artwork and the author's *creative work* (in this case, Lesya Ukrainka), as well as semiotic analysis to interpret the symbolic, figurative and emotional structure of poetic thinking. *Results.* The findings demonstrate that Ukrainian ritual culture serves as a source for contemporary stage and cinematic poetics. Ethnographic decorativeness is being replaced by rituality, which connects individual drama with collective memory, the present with archaic experience, and the everyday with the metaphysical. This allows us to define contemporary Ukrainian theatre and cinema as an innovative reinterpretation of tradition, enriched with poetic meanings.

Novelty. The concept of poetic thinking has been refined as a universal mode of artistic cognition through meaning-making, sensory-symbolic existence, and cultural self-preservation, based on examples from contemporary theatrical productions of Lesya Ukrainka's dramaturgy. A comparative analysis of these performances and the poetic qualities of the film *Pamfir* demonstrates the blurring of boundaries between dramatic, performative, and cinematic modes of thinking. *Practical significance.* The results of the study may be applied in further research on contemporary artistic and cultural practices, as well as in the academic work of master's and doctoral students. The topic can also be used in the development of lectures and seminars on Ukrainian poetic theatre and cinema.

Key words: poetic theatre, poetic cinema, poetic thinking, poeticity, ritual, metaphoricality, symbolism, artistic image.

Стаття отримана 16.01.2026
Стаття прийнята 24.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 791.229.2:351.858](477:1-87)(045)

MODERN DOCUMENTARY FILMMAKING IN UKRAINE : TRANSFORMATION OF GENRES

Dmytro KONOVALOV – PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Photographic Art and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0001-7951-9718
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1134
drach.tamara@gmail.com
Yuliya SOLOVYOVA – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0001-6116-3733
Maryna CHAIKA – Lecturer at the Department of Photographic Art and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0009-0004-3960-8686
Sofiia KONOVALOVA – Lecturer at the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0009-0001-1429-9459
Diana STRYZHAK – Lecturer at the Department of Photographic Art and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0009-0006-8769-4819

Цитування:

Konovalov D., Solovyova Y., Chaika M., Konovalova M., Stryzhak D. Modern documentary filmmaking in Ukraine : transformation of genres. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 164–171. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1134

The purpose of the article is to explore the formation of new genres in contemporary Ukrainian documentary cinema. The study focuses on the processes of genre hybridisation that have reshaped the boundaries between artistic and journalistic discourse, resulting in the rise of new documentary forms such as infotainment, documentary activism, mockumentary, and science-popular cinema. *The methodology.* Achievement of the research is to reveal the multifaceted nature of documentary filmmaking and to approach as closely as possible to the realities of its artistic and communicative specificity. The study applies a systemic and comparative approach that enabled the identification of key tendencies in the transformation of Ukrainian non-fiction cinema. The structural and typological methods were used to describe the peculiarities of genre formation and transformation, while the case study method allowed for an analysis of specific examples from the works of contemporary Ukrainian filmmakers such as Serhii Bukovskyi, Iryna Tsilyk, Alina Gorlova and Roman Bondarchuk. The mentioned methods made it possible to determine the degree of genre diversification and to identify the key trends of hybridisation in modern Ukrainian documentary film. *The results.* The study revealed that contemporary Ukrainian documentary cinema is undergoing an active process of transformation, reflected in the blurring of boundaries between fiction and non-fiction, and in the formation of new hybrid genres that combine artistic imagery with factual representation. Documentary film has evolved from a purely informative medium into a creative audiovisual space of cultural reflection that integrates media, artistic, and civic practices. *The scientific novelty* is in the conceptualisation of Ukrainian documentary cinema as a flexible genre system, capable of adapting to socio-cultural changes in society.

The practical significance of the study is in the development of theoretical foundations for further research of genre transformations of Ukrainian documentary cinema, as well as in the application of the proposed analytical framework for the study of hybrid media forms in post-digital cinema.

Key words: documentary studies, documentary cinema, genre paradigm, hybrid genres, infotainment, documentary activism, mockumentary, chronicle film.

The relevance of the article. The system of cinematic types and genres began to take shape within the first decades of film history. The origins of cinematography are directly linked to documentary filming, which was initially perceived as an attempt to capture reality directly. It is well known that the Lumière brothers' films of 1895, documenting everyday life, initiated the history of cinema as an art form. In the Ukrainian context, the conventional starting point of national non-fiction cinema is considered to be A. Fedetsky's filming in Kharkiv the procession with the Wonderworking Icon of the Mother of God «The Sign» being carried to the Pokrovsky Monastery. In modern documentary film studies, the question of the nature of documentary filming remains a subject of ongoing debate. Classical theories define documentary cinema as a means of «objective» reproduction of reality; however, contemporary theorists – notably Bill Nichols – emphasize that any documentary film is not merely a record of events but, first and foremost, a auteur's perspective of reality, constructed through framing, editing, sound dramaturgy, and other elements of film language. The very term *documentary film* emerged in the 1920–1930 s and

© Konovalov D., Solovyova Y., Chaika M., Konovalova M., Stryzhak D., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

became established through the definition by Scottish filmmaker John Grierson as a «creative treatment of reality». This definition determined the further trajectory of documentary genres and their transformations.

Problem statement. The question of how genre transformation occurs in Ukrainian documentary cinema is both relevant and methodologically significant, as the socio-political context of Ukrainian reality amplifies the potential of documentary film to represent «objective truth» through creative interpretation.

Related works. Genre is defined as «a group of screen works united by the similarity of their internal structure» [12; 58]. In Ukrainian academic tradition, there are several approaches to genre theories. interprets documentary cinema as an instrument in shaping the national narratives; her studies combine historiographical analysis with authorial interpretation, emphasizing the relationship between genre forms, cultural context, and film production practices. K. Shershnova develops a genre-typological model of Ukrainian documentary cinema, conceptualizing it as a «multigenre artistic phenomenon» that includes elements of epic, lyric, and drama. Her classification integrates classical genre markers (epic, portrait, chronicle, interview) with functional attributes (propagandistic, informative, lyrical). It allows to analyze genre shifts within a historical perspective. K. Chorna explores the emergence and specificity of the *documentary drama* in Ukrainian television channels, pointing to such aspects as infotainment, the blending of fiction and non-fiction, and the risks of genre ambivalence («fact» versus «fabrication»). O. Venhrynovych reveals the special role of scientific and educational documentaries as an autonomous field of screen art, focusing on their genre foundations and evolution within educational and popular science contexts. His works underline the importance of functional classification in defining documentary forms. M. Kondratieva gives special attention to the impact of digital technologies on documentary stylistics – editing and sound design – as well as to the emergence of new hybrid genres, ranging from short-form documentaries for online platforms to *docu-fiction* hybrids in full-length cinema. Recent studies also demonstarte a shift in thematic priorities: the Russian–Ukrainian war has become one of the central topics, giving rise to distinct subgenres (war chronicles, eyewitness testimony, heroic epics). Scholars analyze how this theme shapes Ukraine's international representation.

It is widely recognized that contemporary Ukrainian documentaries combine observational, poetic, and participatory modes, forming poetic-observational or participatory-performative hybrids. The influence of online platforms (YouTube and social media) and filming on mobile phones has significantly altered both production and consumption practices: the growing prevalence of short-form documentaries, micro-documentaries, and thematic reports demands a renewed framework of genre differentiation.

Despite the significant amount of research devoted to the history and theory of documentary cinema, the question of genre transformation in Ukrainian documentary filmmaking after 2014 remains insufficiently studied. Modern Ukrainian documentary cinema is undergoing an active phase of transformation – from observational formats toward hybrid models, where the boundaries between documentary and fiction become increasingly fluid. A systematic analysis of these processes is considered to be essential in the context of global theoretical approaches.

The purpose of the article is to analyze and identify the main patterns of genre transformation in contemporary Ukrainian documentary cinema, and to define the principal directions of its development within the framework of Ukrainian theoretical discourse.

The results. *Type and Genre as the Principal Categories in the Typology of Documentary Cinema: The Problem of Transformation.* In recent decades, we have witnessed the emergence of new genres of documentary cinema. This process is closely related both to the transformation of cinema as a whole and to the expansion of the traditional boundaries of the documentary cinema. A crucial factor in this transformation is the blending, combination, and modification of genres, which, according to L. Bryukhovetska, constitutes the natural state of cinema as a specific art form. In our view, her conclusion that *«the best examples of film resist simplicity in various ways, including the organic combination of different genres, at times through a rejection of genre altogether, through visual sophistication and intellectual depth»* [4; 15] remains particularly significant. However, Bryukhovetska's assertion that *«the blending, combination and modification of genres represent the natural state of cinema»* [ibid.] – though it undoubtedly reflects a real tendency in contemporary film-requires some clarification. In the context of postmodern culture, dominated by hybridity and intermediality, the merging of genre codes is no longer an exceptional feature but rather a mechanism through which cinema adapts to a multiplatform environment. Consequently, to speak of the «naturalness» of genre diffusion without considering its media context risks essentialising a process that is social and cultural as much as it is aesthetic. Moreover, the claim that «the rejection of genre» serves as a marker of higher artistic value can also be questioned. In the realm of contemporary theoretical approaches [19], genre is understood not as a limitation but as a communicative framework that ensures recognisability and trust between author and audience. Therefore, the «deconstruction of genre» does not necessarily result in a more complex structure – it may, in some cases, lead to a loss of narrative coherence. In Ukrainian documentary cinema, this issue manifests itself in the

growing prevalence of «essayistic» and «hybrid» forms when the director's authorial subjectivity dominates over factual material (for example *This Rain Will Never Stop* by A. Gorlova and *Myth* by L. Diakiv and I. Yasniy).

Features of Documentary Representation in the Formation of Typological and Genre Characteristics of Documentary Cinema. According to K. Shershniova, the question of typological and genre distinctions in contemporary film studies is examined primarily in the context of the *genre-thematic evolution* of documentary cinema, which she regards as «one of the most important yet least explored problems of contemporary art studies» [18; 112]. In analysing documentary practice, researchers often «overlook the contradictions inherent in defining the very concept of genre» [18; 114].

It is therefore essential to identify the *typological* and *generic* features of documentary cinema to address the issue of its artistic specificity. In our view, the most characteristic *typological* features include: a clearly articulated representation of events aimed at constructing a factographic conception of a theme or narrative; a focus on real circumstances; and a deliberate emphasis on the reality through cinematic means. These marks make it possible to distinguish between fictional and non-fictional domains – an especially important distinction when determining the typological characteristics of cinema as an art form. For instance, K. Milcheva, who studies documentary representation in the context of journalism, classifies documentary film among «the oldest genres of cinematography», thereby disregarding its typological specificity [13; 79]. Conversely, typological features function as a system of artistic representation through which documentary cinema continuously coexists with media visual practices and video journalism within a shared communicative space. The *generic* characteristics of documentary cinema manifest themselves primarily in the process of cinematic representation and are largely determined by the film's orientation. Both the narrative and analytical aspects of documentary depiction acquire special importance, as each contributes to the formation of new formal and expressive qualities in cinema. Among the defining features of documentary genre is the focus on the event or fact. Yet the artistic interpretation of events and facts in visual form inevitably entails evaluative judgement and interpretive engagement. Therefore, within documentary filmmaking – even in its purely artistic variants (for instance, the *documentary elegy*) – interpretation and the establishment of the author's perspective constitute formative elements of genre construction.

The Interrelation of Documentary and Television Genres. The most extensive exploration of the interrelation between documentary and television genres in Ukrainian film studies has been undertaken by Z. and A. Alfiorov. They note that «television has become a significant factor in the transformation of the documentary film genre system» [1; 353]. They argue that television documentary «originates from classical non-fiction film» but subsequently acquires new functions and expressive forms due to changes in the media environment. Television, as a medium, not only determines new methods of content presentation but also «reconstructs the genre system of documentary representation», adapting it to the rhythm, structure, and communicative model of broadcast media. Z. and A. Alfiorov further specify the problem, emphasising that it is precisely the «structures of narrativity», embodied through screen-based means, that activate audiovisual genres, which in such cases become nothing other than «screen narratives». Given that, from a historical perspective, the genres of audiovisual art are deeply rooted in two principal modes of screen narration – cinematic and televisual – the contemporary genre system organically relies on them as the primary sources of *species and generic energy* [1; 355–356].

As for documentary cinema itself, as a non-fictional typology, this mode of narration has «diffusely evolved into so-called *docu-fiction*, *mockumentary*, and *drama-media* forms» [1; 356]. Such diffusion illustrates a general tendency towards *hybridisation* of genres, whereby the boundary between factuality and fictionality becomes increasingly fluid. This phenomenon is not merely a matter of stylistic innovation but reflects a deeper epistemological shift within contemporary audiovisual culture: the understanding of documentary as a *creative treatment of reality* rather than as its objective reproduction.

Consequently, the mutual influence of cinematic and televisual documentary practices has contributed to the formation of new hybrid forms in Ukrainian non-fiction cinema, including *infotainment*, *documentary activism*, and *docu-drama*. These genres integrate journalistic, artistic, and performative strategies, thus broadening the representational and expressive potential of documentary film as both an art form and a medium of cultural reflection.

Hybridisation and New Genre Tendencies in Contemporary Ukrainian Documentary Cinema. At the beginning of the twenty-first century, Ukrainian documentary cinema entered a phase of intense transformation, marked by the erosion of rigid boundaries between artistic and journalistic discourses. This process has led to the emergence of hybrid genres and creative models in which factual observation merges with authorial interpretation.

Contemporary Ukrainian documentarians frequently combine observational, participatory, and poetic modes of representation, creating multidimensional forms that go beyond the classical taxonomy of Bill Nichols. The works of Iryna Tsilyk, Roman Bondarchuk, Alisa Kovalenko, and Serhii Bukovskyi illustrate this tendency. In their films, the documentary image becomes a vehicle of self-reflection and symbolic

expression, engaging the viewer in an interpretive dialogue.

This hybridisation is reflected in the rise of such genres as infotainment, documentary activism, mockumentary, and science-popular film, each of which reconfigures the relationship between fact and imagination. The boundaries between documentary and fiction are thus increasingly blurred: the camera no longer merely observes but *constructs* reality, articulating the author's vision and ethical stance. The «authorial gaze» of the filmmaker transforms documentary cinema into a creative medium capable of producing both aesthetic and epistemological meaning. Digital technologies further catalyse this transformation. The use of mobile phones cameras, social media platforms, and micro-documentary formats has democratised film production and diversified its thematic scope. Short-form online documentaries, video essays, and participatory projects redefine traditional notions of cinematic authorship, shifting focus from institutional production to networked collaboration. Consequently, the genre system of Ukrainian documentary cinema is becoming more open, fluid, and interactive.

Thematically, after 2014 Ukrainian documentary cinema has been defined with the Russian–Ukrainian war, civic resistance, and the rearticulation of national identity. These topics have generated specific subgenres – war chronicles, eyewitness testimonies, and heroic epics – that simultaneously perform social, political, and memorial functions. The documentary hero often embodies collective trauma or resilience, serving as both a witness and an interpreter of national experience.

In this context, the notion of the «declared genre» acquires new relevance. It functions as a strategic tool for positioning a film within the contemporary art space, signalling its intended communicative mode and audience reception. Whether labelled as *creative documentary*, *docu-fiction*, or *hybrid film*, such self-designation frames viewer expectations and defines the film's epistemic contract with reality.

Thus, modern Ukrainian documentary cinema no longer functions solely as a means of recording actuality; it operates as a space of cultural reflection, integrating artistic, media, and civic practices. This evolution aligns Ukrainian documentary film with global trends in non-fiction cinema, where hybridity, subjectivity, and reflexivity have become defining principles of the genre's twenty-first-century paradigm.

The analysis of typological and genre transformations in contemporary documentary cinema demonstrates that the documentary form today functions as a dynamic and adaptive system rather than a fixed aesthetic category. The traditional division between fiction and non-fiction modes has become increasingly unstable due to the processes of hybridisation, remediation, and media convergence. Ukrainian documentary cinema exemplifies this tendency, revealing a shift from observational and reportorial modes towards more performative, poetic, and essayistic structures, where the author's perspective assumes a decisive interpretative function. This development not only broadens the expressive potential of the genre but also redefines the boundaries of documentary truth, authenticity, and ethical responsibility. At the same time, the research confirms that genre remains a productive analytical framework for understanding documentary cinema. Despite the apparent fluidity of contemporary forms, the communicative, structural, and functional dimensions of genre continue to provide coherence to the documentary discourse. The theoretical models proposed by Ukrainian scholars – including L. Briukhovetska, K. Shershnova, K. Chorna, and others – underscore the necessity of correlating aesthetic evolution with media, technological, and sociocultural factors. Their work offers valuable conceptual tools for interpreting the genre system of documentary cinema as a multilayered, processual network rather than a hierarchical taxonomy.

In conclusion, the genre paradigm of documentary cinema in the 21 st century should be reconsidered as an open, self-reflexive formation that integrates artistic, journalistic, and philosophical functions. The Ukrainian experience – particularly in the post-2014 sociohistorical context – reflects broader global tendencies towards hybridity and personal authorship in non-fiction film. Such a perspective not only enriches the understanding of documentary typology but also situates Ukrainian documentary within the wider discourse of world cinema, where the quest for truth increasingly coincides with the search for new forms of cinematic expression.

The New Genre Paradigm of Documentary Cinema in the Early 21st Century. We believe that there is a need to define the range of relevant genres that led to a rethinking of the problem of identity in Ukrainian documentary cinema. At the core of our analysis there is the concept of *documentarism* as the correlation between the fictional and non-fictional components, which, in a broader context, generates a discussion about the boundaries of fiction and non-fiction film. For instance, R. Sviato characterizes the films presented at the «Kontakt» Festival (2007) as follows: «It is difficult to speak about particular artistic merits of the film, since the directors' initial goal was different – to tell, to inform, perhaps to open viewers' eyes to facts previously unknown to them. The chosen form was appropriate for this aim: we have numerous eyewitness accounts, footage of former prisons, excerpts of television chronicles, and so on. In other words, this is a solid television project» [16; 44–45]. As this brief description suggests, the researcher does not seek to clearly separate artistic and documentary contexts, nor to demarcate the genre features that define the film's mode of address. In her view, cinema is capable of representing both properties simultaneously, while retaining its fundamental ability to convey narrative meaning.

Similar reasoning is found in an interview with renowned Ukrainian documentary filmmaker Serhii

Bukovskyi. When asked about the distinctions between the fictional and non-fictional cinematic spaces, he stated: «For me, it is a single entity; I do not distinguish between fiction and non-fiction film. I say simply – this is cinema, a film text – the structural laws are almost identical. The only difference is that one cannot always intrude into a person's private life; this gives rise to ethical issues specific to the genre and the profession» [5; 408].

In our opinion, this example vividly illustrates the specificity of genre analysis in documentary cinema as the main interpretive tool influencing the evaluation of meaning, including reflections on identity.

At the beginning of the 21st century, documentary cinema continued to undergo active transformation, which is reflected in the emergence of new genres and the renewal of existing ones.

Infotainment as a Genre of Contemporary Documentary. Infotainment appeared within the media spectrum of documentarism and reflect the practice of presenting media narratives in an entertaining, playful form designed to generate a positive emotional attitude toward the subject matter and to motivate its consumption. However, within the realm of documentary cinema, this property has acquired a different meaning. The spread of this genre was conditioned by the development of Ukrainian documentary cinema in the first half of the 1990 s, leading to a reorientation of screen discourse from abstract topics to the viewer as such. The defining features of infotainment (from *information* + *entertainment*) are employed as motivational devices that activate the narrative by appealing to socially significant topics while adopting commercially successful forms of representation. K. Chorna identifies two typical forms within the palette of this genre:

1. Films of self-expression with intense dramaturgy;
2. Problem-centered works on social issues that employ sociological methods such as street interviews [17; 164].

In both cases, documentary direction relies on a real individual – or, as the researcher puts it, a *documentary hero* – which clearly articulates the principal feature of documentary infotainment: «the primacy of the hero who narrates real events and his or her role in them» [ibid.].

It should be noted that the issue of identity in documentary cinema necessitates addressing and speaking *through* the hero, since such a construction, while preserving objectivity, remains within the boundaries of journalistic engagement.

The Genre of Documentary Activism. The genre of *documentary activism* emerged in the mid-1990 s at the intersection of sociopolitical movements and the need for urgent interpretation of current events.

The term *documentary activism* entered academic discourse through Canadian film critics E. Winton and S. Turnin [19]. According to S. Fedoniuk, «Documentary activism constitutes cross-relations constructed on screen between the audience and the director, the audience and the film's subject. It visually unites two worlds and two perspectives—that of the documentary artist and that of the civic activist».

Fedoniuk further notes that in Ukraine today, documentary activism – capable of organically combining filmmaking, civic engagement, and politics – serves not only as the «voice of society in the geopolitical discourse and an audiovisual means of strengthening civil solidarity, but also as an authorial form of documentary art recognized at international film festivals and even nominated for the Academy Awards» [16; 135]. Researchers aptly describe this genre as «cinema that speaks to both the emotions and the intellect». For example, L. Pidkuimukha interprets documentary activism related to Russia's war against Ukraine as a *synthetic genre* – a cinematic response to the collective need to endure, comprehend, and avoid repeating the tragic lessons of the past [Pidkuimukha, 2019].

Mockumentary and the Challenge of Hybrid Form. At the intersection of fiction and non-fiction lies the *mockumentary* – a genre regarded by many scholars as the greatest challenge to documentary authenticity. The term, an ironic reworking of *documentary*, reflects the inversion of factual representation into creative simulation. While documentary film strives for factual accuracy and objectivity, pseudo-documentary preserves the form of factual narration while filling it with purely fictional content.

The authors of *The Mockumentary Genre as a Cinematic Phenomenon of the Postmodern Era* describe its emergence as follows: «Fact acquires imagery; the hero becomes a type. The artistic image is created not only through conventional means but also via video documents and televisual methods of presenting historical events and phenomena. At the junction of fiction and non-fiction cinema, the mockumentary – or pseudo-documentary – genre emerged» [9; 182]. Characteristic features of this genre involve the creation of an illusion of documentary context aimed at producing broad generalization. Natural lighting and location shooting foster in the viewer a sense of presence, often used to elicit emotional engagement with what is depicted. Imperfections in image quality contribute to the impression of authenticity – of «life as it is».

The use of handheld cameras further enhances this sense of immediacy, provoking an «event effect» through unstable framing. This technique, associated with traditional newsreel documentary, is often employed to imitate spontaneity. As Honcharuk, Levchenko, and Tsimokh note, «Rapid changes in framing, camera zooms and movements create the illusion of natural unpredictability. Another consequence of the handheld technique is the prevalence of longer takes and fewer cuts compared to conventional fiction films» [9; 185].

Equally important is the use of actor improvisation to enhance the impression of «liveness». Combined with the cinematographic techniques mentioned, it reinforces the sense of immediacy. Manipulation of textual expressivity – particularly when it appears to come from a real narrator or protagonist – serves as an additional means of blurring the boundary between fact and fiction [9].

Scientific, Popular-Science, and Chronicle Documentary. Another significant field of documentary cinema is the *scientific* and *popular-science* film, which became increasingly prominent at the turn of the 21st century. Scholars note that scientific cinema is «historically and logically a continuation and a variation of documentary film» [3; 160]. However, we consider it a specific genre formation emphasizing a distinct thematic and epistemological focus. While some researchers treat popular-science film as a subgenre of documentary or newsreel cinema, we concur with O. Venhrynovych, who interprets scientific documentary as a genre of «intellectual cinema», emphasizing the conceptual depth and analytical orientation of this approach [7; 21].

Equally important is the *chronicle* genre – one of the oldest and most influential forms of documentary practice. Although not an invention of the 21 st century, newsreel cinema has experienced renewed interest in Ukraine, particularly since the early 2000 s, with the revitalization of national studios devoted to factual documentation. As the British documentarian K. Loach argued in the 1970s, realism in cinema can be achieved only when «the camera does not interfere with the course of events», merely recording and transmitting what it observes. M. Kondratieva adds that reality should not be embellished or simplified but observed in all its diversity, granting life itself the opportunity to represent itself [10; 248–249].

According to Kondratieva, the stylistic identity of the chronicle genre manifests through a characteristic set of traits – dynamism, informational flow, conciseness, and clarity of content [ibid., p. 254]. These form the basis on which «the soul and emotion invested by the author determine the film's meaning». Yet, the proximity of this genre to propaganda remains a potential danger, particularly when the author's subjectivity intersects with the *apparent realism* of archival footage [6; 12].

Given the constant evolution of documentary genres, it is difficult to establish a definitive taxonomy of those most relevant to questions of identity. Hence, K. Chorna's notion of the *declared genre form* is especially significant. This term explains the discrepancy between the true generic nature of a film and its marketed «genre wrapper». The declared genre functions as a commercial label – a promotional construct designed to position a film within the art market [17; 162].

For our analysis, this concept is crucial, since post-production and marketing strategies are directly linked to the film's identification as a «niche» cultural product.

Documentary cinema, as a genre form, remains the subject of ongoing debate [8; 16]. Despite its complex historical development and multiplicity of interpretations, documentarism as an idea – a specific mode of dialogue with reality – continues to ensure the artistic relevance of documentary practice.

Returning once again to Bukovskyi's reflections: in the Western cinematic tradition, there is no rigid division between «artistic» and «documentary». The stereotype that documentary film is «non-artistic», merely factual, is, as he notes, deeply flawed. Authorial vision, symbolic imagery, and compositional choices make even documentary works fully artistic creations. «If there is an author – an evident one – it is already art» [5; 409]. O. Venger and Kh. Yambor likewise emphasize that «working within the documentary genre is a symbiosis of skills and qualities required in both informational and entertainment genres» [6; 11]. The interaction of these domains enriches both contexts: non-fiction cinema increasingly approaches artistic forms, while fictional cinema often adopts documentary techniques.

Z. Alfiorova observes that since the beginning of Russia's war against Ukraine in 2014, there has been a noticeable shift toward documentary-oriented themes within Ukrainian fiction cinema – especially in attempts to reinterpret national history through the prism of contemporary conflict and the revolutionary experiences of the Orange Revolution and the Revolution of Dignity [2; 2020].

Thus, the complexity of defining the relationship between documentary and fiction within cinema that seeks to represent reality artistically is evident. This issue extends beyond established genres to include emerging phenomena that are only beginning to articulate themselves in specific typological forms.

For example, M. Kondratieva classifies the film *Exit Through the Gift Shop* (2010) as a *documentary comedy* – a work in which documentary elements intertwine with the provocativeness of fiction. She also introduces the notion of the *documentary joke* as a new hybrid genre of the mid-2010s [11; 143].

Conclusions. The analysis conducted allows us to consider the generic and typological nature of contemporary Ukrainian documentary cinema as a crucial instrument for understanding its essence, representational strategies, and communicative aims. The typological characteristics of documentarism reveal its interaction with other cinematic systems (such as fiction film) and its distinction from media-based forms of factual representation (such as television journalism). Types and genres serve as key categories for the typologization of documentary cinema, which remains in a constant state of transformation. Natural documentarism, factuality, and event-centered representation constitute the principal factors shaping its genre identity. Throughout the late 20 th and early 21 st centuries, Ukrainian documentary

cinema has undergone an uneven yet dynamic evolution, reflecting the broader sociopolitical and cultural processes that underlie the construction of national identity. The documentary film has become a space for recognition, reflection, and interpretation of events and phenomena that compel collective introspection and demand the articulation of the boundaries and norms of identity («self» vs. «other», «true» vs. «false», «authentic» vs. «inauthentic»).

Список використаної літератури

1. Алфьорова З., & Алфьоров А. Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності в практиці та теорії мистецтва (на основі аудіовізуального мистецтва). *Культура України*, 2018 (61). С. 352-359. https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.035.

2. Алфьорова З. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2020. 3 (2). С. 213–221. https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217646.

3. Безклубенко С. Як робиться фільм (Види і жанри). *Питання культурології :* зб. наук. пр. Вип. 23. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2007. С. 160-169.

4. Брюховецька Л. Кіномистецтво: *навч. посіб*. Київ: Логос, 2011. 391 с. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf.

5. Буковський С. Жанр – кінодокументалістика : розмова Сергія Іванюка із Сергієм Буковським. ЩЕ (цінності, ідентичність, мислення, воля...) *: наук.-навч. посіб*. / [упоряд.: В. Моренець, О. Саврук ; наук. ред. В. П. Моренець] ; Києво-Могилян. бізнес-школа (kmbs), Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ : Дух і Літера, 2020. Вип. 2. С. 406-421. https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/20442

6. Венгер О. & Ямбор, Х. Ведучий у сучасному документальному кіно: в кадрі та поза ним. *Вісник КНУКіМ*. 2024. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 7 (1). С. 8-19. https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302754

7. Венгринович О. «Наукове кіно» як особлива галузь екранного мистецтва. *Вісник КНУКіМ*, 2015. Серія «Мистецтвознавство», (32). С. 21-26. https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158448

8. Гавран І. Ботвин М. Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. *Вісник КНУКіМ*, 2020. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 3 (1). С. 11-19. https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649

9. Гончарук С. Левченко О. і Цімох Н. Жанр мок'юментарі як кінематографічний феномен доби постмодерну. *Вісник КНУКіМ*, 2022. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 5 (2). С. 181-188. https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269523

10. Кондратьєва М. Документальна стилістика початку XXI ст. *Сучасне мистецтво,* 2004. С. 247-254. http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_20

11. Кондратьєва М. Інше документальне кіно. *Художня культура. Актуальні проблеми,* 2012 (8). С. 143-147.

12. Мисловський В. Західний кінематограф : концептуально-термінологічний словник : наук.-довідк. вид. Харків : Точка, 2024.

13. Мільчева К. Документальне кіно крізь призму телевізійної журналістики. *«Молода наука-2015»* : Зб. наук. пр. студ., аспірантів і молодих учених: у 5 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2015. Т. 5. С.78-83.

14. Міщенко М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразина*. Серія: Філософія. Філософські перипетії, 2014. 1116 (50). С. 47-51. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1116_50_9

15. Свято Р. «Контакт»: українці та документальне кіно. *Кіно-Театр*. 2007. № 4. С. 44-46. https:// ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29499

16. Федонюк С. Документальний активізм як взаємодія мистецтва і громадянського суспільства. *Духовна культура України перед викликами часу* : тези доп. учасників IV Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 14 трав. 2021 р.). Нац. юрид. ун-т ім. Я. Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2021. С. 133-135.

17. Чорна К. Виникнення нових жанрових утворень, зокрема жанру infoteinment. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 2014, Вип. 7. С. 160-166. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ Vmdu_fks_2014_7_25

18. Шершньова К. Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого,* 2014 (15). С. 112-121. http://nbuv. gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17

19. Winton Ezra & Turnin, Svetla. Documentary Activism: The Politics of Programming, Grassroots Screening Organization and Social Movements. 2015. URL: https://docudays.ua/eng/2015/events/docuklas/ezra-winton-ta-svetla-turnin-dokumentalny-aktyvism/

References

1. Alforova Z., & Alforov A. Zhanrovi metamorfozy v konteksti dii pryntsypu nelokalnosti v praktytsi ta teorii mystetstva (na osnovi audiovizualnoho mystetstva). Kultura Ukrainy, 2018 (61). S. 352-359. https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.035.

2. Alforova, Z. «Nove» ukrainske kino v konteksti suchasnoho audiovizualnoho mystetstva. Visnyk KNUKiM. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 2020. 3 (2). S. 213–221. https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217646.

3. Bezklubenko S. Yak robytsia film (Vydy i zhanry). Pytannia kulturolohii : zb. nauk. pr. Vyp. 23. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM, 2007. S. 160-169.

4. Briukhovetska L. Kinomystetstvo: navch. posib. Kyiv: Lohos, 2011. 391 s. https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf.

5. Bukovskyi S. Zhanr – kinodokumentalistyka : rozmova Serhiia Ivaniuka iz Serhiiem Bukovskym. ShchE (tsinnosti, identychnist, myslennia, volia...) : nauk.-navch. posib. / [uporiad.: V. Morenets, O. Savruk ; nauk. red. V. P.

Morenets] ; Kyievo-Mohylian. biznes-shkola (kmbs), Nats. un-t «Kyievo-Mohylianska akademiia». Kyiv : Dukh i Litera, 2020. Vyp. 2. S. 406-421. https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/20442

6. Venher O., & Yambor, Kh. Veduchyi u suchasnomu dokumentalnomu kino: v kadri ta poza nym. Visnyk KNUKiM. 2024. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 7 (1). S. 8-19. https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302754

7. Venhrynovych O. «Naukove kino» yak osoblyva haluz ekrannoho mystetstva. Visnyk KNUKiM, 2015. Seriia «Mystetstvoznavstvo», (32). S. 21-26. https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158448

8. Havran I., Botvyn M. Dokumentalne kino v suchasnomu ekrannomu dyskursi. Visnyk KNUKiM, 2020. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 3 (1). S. 11-19. https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649

9. Honcharuk S., Levchenko O. i Tsimokh N. Zhanr mokiumentari yak kinematohrafichnyi fenomen doby postmodernu. Visnyk KNUKiM, 2022. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 5 (2). S. 181-188. https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269523

10. Kondratieva M. Dokumentalna stylistyka pochatku KhKhI st. Suchasne mystetstvo, 2004. 2004 (1). S. 247-254. http://nbuv. gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_20

11. Kondratieva M. Inshe dokumentalne kino. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy, 2012 (8). S. 143-147.

12. Myslavskyi V. Zakhidnyi kinematohraf : kontseptualno-terminolohichnyi slovnyk : nauk.-dovidk. vyd. Kharkiv : Tochka, 2024.

13. Milcheva K. Dokumentalne kino kriz pryzmu televiziinoi zhurnalistyky. «Moloda nauka-2015» : Zb. nauk. pr. stud., aspirantiv i molodykh uchenykh: u 5 t. Zaporizhzhia : ZNU, 2015. T. 5. S.78-83.

14. Mishchenko M. Dokumentalnyi kinematohraf Ukrainy: mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam. Visnyk KhNU im. V. N. Karazyna. Seriia: Filosofiia. Filosofski perypetii, 2014. 1116 (50). S. 47-51. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1116_50_9

15. Sviato R. «Kontakt»: ukraintsi ta dokumentalne kino. Kino-Teatr. 2007. № 4. S. 44-46. https:// ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29499

16. Fedoniuk S. Dokumentalnyi aktyvizm yak vzaiemodiia mystetstva i hromadianskoho suspilstva. Dukhovna kultura Ukrainy pered vyklykamy chasu : tezy dop. uchasnykiv IV Vseukr. nauk.-prakt. konf. (m. Kharkiv, 14 trav. 2021 r.) Nats. yuryd. un-t im. Ya. Mudroho, kaf. kulturolohii. Kharkiv : Pravo, 2021. S. 133-135.

17. Chorna K. Vynyknennia novykh zhanrovykh utvoren, zokrema zhanru infoteinment. Visnyk Mariupol. derzh. un-tu. Seriia: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiolohiia, 2014, Vyp. 7. S. 160-166. http://nbuv. gov.ua/UJRN/Vmdu_fks_2014_7_25

18. Shershnova K. Osoblyvosti rozvytku dokumentalnoho kino Ukrainy u konteksti zhanrovoi spetsyfiky mystetstva. Nauk. visnyk Kyiv. nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho, 2014. (15). S. 112-121. http://nbuv. gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17

19. Winton Ezra & Turnin, Svetla. Documentary Activism: The Politics of Programming, Grassroots Screening Organization and Social Movements. 2015. URL: https://docudays.ua/eng/2015/events/docuklas/ezra-winton-ta-svetla-turnin-dokumentalny-aktyvism/

УДК 791.229.2:351.858](477:1-87)(045)

СУЧАСНЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНОВИРОБНИЦТВО В УКРАЇНІ : ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРІВ

Дмитро КОНОВАЛОВ – кандидат філософських наук,
доцент кафедри фотомистецтва та операторської майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
Софія КОНОВАЛОВА – викладач кафедри кіно-телережисури та сценарної майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
Діана СТРИЖАК – викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
Марина ЧАЙКА – викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
Юлія СОЛОВЙОВА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецтвознавства,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Розглядається формування нових жанрів у сучасному українському документальному кіно. Дослідження зосереджене на процесах жанрової гібридизації, які змінили межі між художнім та журналістським дискурсом, що призвело до появи нових документальних форм, таких як інфотейнмент, документальний активізм, мок'юментарі та науково-популярне кіно. У дослідженні застосовано системний та порівняльний підхід, який дозволив виявити ключові тенденції трансформації українського нехудожнього кіно. Структурний та типологічний методи були використані для опису особливостей формування та трансформації жанрів, тоді як метод кейс-стаді дозволив проаналізувати конкретні приклади з робіт сучасних українських кінематографістів. Зазначені методи дозволили визначити ступінь жанрової диверсифікації та виявити ключові тенденції гібридизації в сучасному українському документальному кіно.

Ключові слова: документознавство, документальне кіно, жанрова парадигма, гібридні жанри, інфотейнмент, документальний активізм, мок'юментарі, хроніка.

Стаття отримана 26.12.2025
Стаття прийнята 10.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 791.071.2:7.038.6

РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Ольга КОНОВАЛОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
https://orcid.org/0000-0002-1782-4757
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1135
o.konovalova@kubg.edu.ua

Цитування:

Коновалова О. Рецепція художньої системи Сергія Параджанова у візуальній культурі кінця XX – початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 172–179. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1135

Запропоновано відповідь на актуальне питання – чому у Параджанова так багато послідовників у сучасному візуальному мистецтві. Митець інтуїтивно створював власну візуальну мову, яку зараз ідентифікуємо через термін «постмодерн». Зазначений вектор дослідження дозволив сформувати універсальні риси, певні сталі «модулі» творчості Параджанова, з яких складають сучасну образність прийдешні покоління митців. Інтертекстуальність (використання цитат, алюзій), дискретність (фрагментарність, колаж), театральність, іронія та гра як головні методи та прийоми постмодерну визначено головними рисами творчості майстра та вектором наступної частини дослідження. Із метою виявлення спорідненості образотворчості Параджанова з сучасними медіа, обрано малодосліджений аспект – аналіз п'яти відеокліпів. Завдяки цитатності, колажності, театральності, кліпмейкери знайшли в естетиці С. Параджанова чисту емоцію, закодовану у символи. Для Мадонни (1995 р.) – це ключ до світу сновидінь, для гурту Juno Reactor (1997 р.) – візуалізузація духовного трансу. Гурт Kiosk (2009 р.) передає національну ідентичність через статику перської мініатюри; Seven Sisters of Sleep (2015 р.) транслюють первісну, хтонічну силу, а Леді Гага (2020 р.) – прикордонний стан свідомості. Сучасне візуальне мистецтво досі продовжує черпати натхнення у безсмертних «живих картинах» легендарного художника другої пол. XX століття.

Ключові слова: образотворче мистецтво, Сергій Параджанов, постмодернізм, декоративне мистецтво, відеокліпи, орієнталістика, художні методи, театральність, орнамент, килими.

Актуальність теми. Життєвий і творчий шлях Сергія Параджанова доволі розлого представлений у вітчизняному мистецтвознавстві та за кордоном. Харизматична постать митця, його широкий діапазон творчості – від кінострічок до асамбляжів, аплікацій та рисунків – і сьогодні є предметом досліджень. Утім, науковці «розбирають» його творчість згідно особистих фахових зацікавленостей: «кіношники» й «театрали», дослідники з царини графіки й живопису створили своєрідний калейдоскоп текстів про митця, залишивши поза увагою важливе питання – чому у Параджанова так багато послідовників у сучасному візуальному мистецтві. Це питання вимагає виявлення методів і прийомів, характерних для творчості Параджанова у контексті доби постмодернізму, певних «мистецьких пазлів», які наслідують та інтерпретують прийдешні покоління митців. Представлений аспект дозволяє показати універсальність візуальної мови метра, створеної в середині XX століття та її незмінний, потужній вплив на сучасні медіа.

Дуже сумно, що всі високі нагороди маестро отримав посмертно. Тож цією роботою віддаємо шану його генію, намагаючись показати його творчість як невід'ємну складову розвитку світового мистецтва.

Огляд останніх публікацій. Творчості С. Параджанова присвячено чималу кількість наукових досліджень. Адже його доробок, що охоплює різні види мистецької діяльності – від епічних кінематографічних полотен до «талерів» (мініатюрних рельєфів на кришках із-під молока) – є невичерпним полем для вітчизняної та зарубіжної гуманітаристики. Зокрема, Т. Симян, вірменський дослідник і літературознавець, активно займається вивченням творчості С. Параджанова, зосереджуючись на семіотиці, кіномові та проблемах самопрезентації режисера [16]. Значну частину аналітичних матеріалів складають розвідки кінематографічні, зосереджені на явищі «українського поетичного кіно». Масштаби дослідження цієї сфери творчості майстра зумовили появу у 2024 році бібліографічного нарису, присвяченого 100-річчю від дня народження майстра [7].

У царині образотворчого мистецтва фокус уваги науковців концентрується довкола колажів майстра, які також вбудовуються у кінематографічний простір мислення [5, 6]. Занурюючись у певну сферу діяльності Параджанова, дослідники здебільшого залишають осторонь належність його творчості до певного мистецького напряму. А якщо й висувають відповідні тези в контексті постмодернізму – аргументація, на нашу думку, доволі узагальнена. Такий ракурс не дозволяє окреслити впливи прийомів

Параджанова на сучасну візуальну культуру. Відтак, є необхідність чіткої артикуляції характерних

© Коновалова О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

рис творчості майстра у зв'язку з добою постмодерну. Долучаючи маніфести європейських митців (що здійснюється вперше в національному науковому просторі), демонструємо споріднене поле пошуків оновлення мови мистецтва у європейському просторі другої пол. XX століття.

О. Ямборко підкреслює, що С. Параджанов – кінохудожник-постмодерніст, «автор постмодерністичного стилю в кіно поряд із Фелліні та Фасбіндером» [8; 57]. Акцентується увага на таких рисах творчого методу як колажне мислення й цитування мистецьких епох «від Ассирії, Єгипту, вірменської та грузинської статуарної пластики і мініатюр до Ренесансу, бароко, рококо» [8; 53].

У статті В. Демещенко постмодернізм згадується як узагальнена риса екранного простору, «рівень нової неоміфологічної свідомості, притаманної українській культурній ментальності XX ст., починаючи від символізму і закінчуючи постмодернізмом» [1; 79]. Авторка аналізує унікальний стиль майстра, що базується на міфологізмі, візуальній метафоричності та народній поетиці.

Дослідниця О. Петрова розглядає доробок майстра крізь призму концепції «homo ludens» (людини, що грає) та естетики трансавангарду [3; 211]. Авторка характеризує колажі Параджанова як «суцільне цитування, класичний неоманьєризм – трансавангард», і далі – як створення посмодерністської неоміфології [3; 210]. Влучно підкреслюється мозаїчне мислення автора: «Першу роль перебирає любов до італійського Ренесансу. На цей стрижень нанизується буйний декор у стилі бароко. Йому акомпанує вишукана пластика сецесіону…» [4; 53].

Висвітлюючи зв'язок творчості майстра з традиційним грузинським карнавалом (театром масок) берікаоба, О. Петрова підкреслює монтажний тип мислення Параджанова у створенні образотворчого театру [4]. «Монтаж є якістю постімпресіоністичного живопису, зокрема – сюрреалізму, построденівської скульптури, музики та поезії XX століття» [4; 55]. Представлене термінологічне і хронологічне перевантаження нівелює чітке розуміння належності Параджанова до мистецького простору другої половини XX століття, а саме – 1950–1990-х років. Отже, науковці аналізують окремі характерні риси творчості С. Параджанова (гру, колажність, цитатність), не виходячи за межі поетичного кінематографу й образотворчого мистецтва. Серед мистецтвознавчих досліджень українських учених праць, присвячених впливу візуальної мови майстра на відеокліпи знайти не вдалося. Тож *мета статті* – продемонструвати актуальність постмодерних методів та прийомів Параджанова як автора універсальної візуальної мови на матеріалі відеокліпів 1995–2020-х років.

Виклад основного матеріалу дослідження. Гуманітаристика другої пол. XX століття сфокусована першочергово на виявленні теоретичних засад постмодерну як нової парадигми, спровокованої змінами соціально-політичного й культурного життя після другої світової війни. Але в контексті нашого дослідження важливо зосередитись не на загальновідомій теорії, а ідеях і маніфестах європейських митців, сучасників Параджанова.

У 1960 році опубліковано Міжнародний маніфест ситуаціоністів. Автор тексту – французький філософ, теоретик культури і кінорежисер Ґі Дебор критикував споживацьке суспільство, пропонуючи створення «ситуацій», що руйнують рутинність і підкорюють простір творчості та грі. «Здійснення цієї ігрової творчості є гарантією свободи всіх і кожного в рамках єдиної рівності за відсутності експлуатації людини людиною. Вивільнення гри – це її творча автономія, що долає старий поділ між нав'язаною працею і пасивним дозвіллям» [2; 186].

Майже в унісон, у 1966 році світ побачив маніфест «Суперархітектура» італійських радикальних груп дизайнерів «Archizoom Associati» та «Superstudio». Проект висував критику споживацького суспільства й масової культури. Рух заклав фундамент постмодернізму в архітектурі та дизайні, де гумор, грайливість і нелінійність стали новими виражальними засобами. Але також не заради інтелектуальної гри: «у запропонованих об'єктах уже присутня нова серія смислів, де іронія – це конструктивна форма критики» [2; 223].

У Параджанова гра не була головною метою – це творчість у межах радянського тоталітаризму 1960-х років, боротьба з відчуженням і спосіб революційного перетворення повсякденного життя. Саме у такому ключі виконані колажі, рисунки і ляльки майстра за часів ув'язнення і в роки після звільнення. Тож важливо підкреслити суголосність думок режисера і європейських митців, наголошуючи на різному контексті – ізоляційному для Параджанова й демократичному для Італії, зокрема.

У 1968 році відбулась промова американського літературного критика Леслі Фідлера під назвою «Аргументи на користь постмодернізму» перед Фрайбурзьким університетом на симпозіумі з сучасної літератури. А у 1969 з'явився друкований варіант промови як загальновідоме есе «Переступити кордон – закрити прогалину» («Cross the Border – Close the Gap») [12]. Відтак, європейська гуманітаристика отримала маніфест постмодернізму, що закликав зруйнувати бар'єри

між «високою» та «масовою» культурою, подолати елітарність модернізму та використовувати елементи поп-культури (кіно, комікси, моду). Саме у той же час, у 1968 році вийшла на екрани перша знакова робота Параджанова – стрічка «Колір гранату («Саят-Нова»). Творчість майстра на цьому етапі (1960-ті роки) побудована на виявленні власної візуальної мови, інтуїтивно спорідненої з теорією і практикою європейських митців. У даному контексті доцільно відзначити метод і прийоми постмодерної парадигми для підкреслення цієї спорідненості.

Акцентуємо увагу на деконструкції як методу роботи з текстами (у широкому сенсі), що полягає в розкритті множинності його значень. У творчості С. Параджанова це ігнорування (руйнування) побутового реалізму на користь метафори. Автор не розповідає історію (сюжет для нього вторинний), а створює візуальну партитуру. Це метод колажного мислення, коли твір мистецтва як текст розкладається на кадри-картини і всі елементи звучать гармонією оркестрового tutti.

Зазначений метод як стратегія і філософія мислення спонукає майстра до синтезу мистецтв – поєднання кіно з живописом, етнографією, театром ляльок та декоративним мистецтвом. Вільно рухаючись між культурами, епохами й видами мистецтва, Параджанов виступає як ідеальний «культурний номад», що синтезує вірменську, грузинську, українську та перську естетики. Зміст та ідеї творчості Параджанова суголосні ідеям Жіля Дельоза та Фелікса Гваттарі, які в 1970-х роках проголосили номадизм як спосіб мислення, вільний від ієрархій, встановлених норм та кордонів.

Проте, варто врахувати, що С. Параджанов діяв у специфічному ізольованому контексті СРСР. Те, що на Заході сприймалось здебільшого інтелектуальною грою, для нього було формою внутрішньої еміграції та виживанням духу.

Відзначимо головні прийоми постмодерну – конкретні інструменти, за допомогою яких реалізується метод деконструкції у творчості Параджанова: інтертекстуальність (використання цитат, алюзій), дискретність (фрагментарність, колаж), театральність, іронія та гра. Твори майстра, як постмодерністські тексти, допускають безліч тлумачень, перетворюючи глядача на активного співтворця сенсу, що, зрештою, підкреслює плюралізм інтерпретацій. Щоб надалі виявити зв’язок із відеоматеріалами, варто зазначені позиції розглянути більш детально.

Інтертекстуальність (цитування) виявляється у творчості майстра через використання християнських та ісламських мотивів, вірменського, грузинського, українського та перського фольклору, що дозволяє говорити про етнографічний та релігійний синкретизм. Параджанов широко користується естетикою стародавнього образотворчого мистецтва, що проявляється у фронтальних мізансценах, площинному вирішенні кадрів, у застосуванні статичної камери.

Дискретність (фрагментарність) в ущільненому режимі демонструє багатовимірність світу, де кожний елемент може розгорнутися в окреме оповідання. Побутові чи знайдені предмети в колажах, інсталяціях, ляльках і капелюхах, дискретний монтаж в кіно – така мозаїчність масштабує сенси, що спонукає глядача до особистих інтерпретацій, інколи відмінних від авторського задуму. Д. Клочко підкреслює, що кожен колаж – це застигла мізансцена, що містить у собі цілий сценарій [6]. Орнамент і речі у Параджанова (скульптура, килими, мережива, книги, мушлі) несуть глибоке сакральне та метафоричне навантаження. Символізм і предметність виступають одним з ключових елементів стилю митця.

Театральність, як єство й складова харизми Параджанова, неодмінно присутня в його творах. Фронтальна, статична композиція кадру, що нагадує театральну сцену, ікону чи середньовічну мініатюру, схожа на Tableau vivant («живі картини»). Пантоміма перетворює акторів на «оживлених манекенів» з лаконічними, ритуальними жестами. Цей прийом вимагає сприймати кінокадри як серію священних картин, а колажі й інсталяції – як медитацію, що закарбовується на площині.

Невід’ємною частиною театральності є також підкреслена увага до кольору, фактури й текстури штучних та природних матеріалів – тканини, металу, скла, дерева, дарів природи. Важкість чи легкість предметів, їх блиск чи шорсткість разом із вишуканою колористичною палітрою формує у глядача унікальне відчуття – тактильну візуальність.

Отже, такі ключові прийоми стилю Параджанова як Tableau vivant («живі картини»), символізм і предметність, фактурність, етнографічний та релігійний синкретизм виявилися ідеальним інструментарієм для режисерів музичних кліпів. Відео, представлені до аналізу, демонструють як естетику Параджанова адаптують під різні музичні жанри: від екстремального металу до поп-музики. Музичне відео як жанр часто не вимагає лінійного сюжету; воно спирається на ритм, емоцію та візуальний удар. Ми свідомо відмовляємось від хронологічної демонстрації творів на користь візуальної та змістовної спорідненості.

Почнемо з кліпів, відеоряд яких побудований виключно на кадрах із фільму «Колір гранату» (1968 р.). Кліп «God Is God» («Бог є Бог») гурту Juno Reactor (1997 р.) – це спроба візуалізувати через сакральний ритм релігійний екстаз та духовний пошук [10]. Juno Reactor відомі своїм кінематографічним поєднанням електронного трансу, оркестрових елементів та етнічних мотивів. У кліпі простежуються явні

посилання на релігійну іконографію «Кольору граната». Відеоряд сформовано з фрагментів стрічки – ритуальних обмивань, образів аскетів, ченців, хрестів.

Пульсуючий електронний біт синхронізується з повільними, ритуальними жестами персонажів, що свідомо викликає паралелі з театральністю Параджанова, коли кожен рух актора нагадує літургію чи стародавній обряд. Виникає парадокс: сучасна електронна музика накладається на архаїчні, статичні Tableau vivant, створюючи ефект позачасового трансу.

Навіть назва кліпу «God Is God», підкреслюючи універсальність божественного, суголосна філософії життя й творчості Параджанова. Будучи вірменином, що виріс у Тбілісі і сидів у російських в'язницях, майстер завжди змішував культури, підкреслюючи єдину духовну природу різних народів. Так дискретність параджанівського постмодерну інтерпретується в кліпі майже тридцять років потому. Зовсім несподіваним виявилось використання фрагментів стрічки «Колір гранату» гуртом Seven Sisters of Sleep у відео про руйнування і темряву «War Master» («Володар війни», 2015 р.) [15]. Гурт грає у жанрі sludge/doom metal (англ. sludge – «бруд», doom – «рок», «загибель», «зла доля»). Це екстремальний жанр, що поєднує повільний, надважкий темп з агресією, брудним звуком і кричущим вокалом та депресивно-нігілістичною тематикою. Гнітюча музика, у який відображено хтонічний жах, знайшла несподівану підтримку у візуальних фрагментах кінематографа Параджанова. Свідомо були обрані кадри, що символізують смерть і перехід у потойбіччя – поховальні ритуали, занурення у підземелля, черепи, кров, попіл.

Можемо тільки дивуватися, наскільки масштабною й глибокою є образність фільмів Параджанова, що навіть американський гурт на початку XXI століття був натхненний режисером і віднайшов суголосність своєї екстремальної музики з філософською притчею про життя вірменського поета. Візуальний ряд, так ретельно «вирізаний» згідно музичних уподобань гурту, переносить війну і страждання у міфологічний масштаб. Не політичний акт, а вічний кривавий ритуал, частину безжального колообігу природи.

Зовсім інші прийоми параджанівської естетики використано в кліпі іранського гурту Kiosk «Yarom bia» («Приходь, моя мила», 2009 р.) [11]. Блискуче представлено контекст орієнтальної культури через поєднання класики й сучасності. Режисер кліпу Мостафа Хераві (Mostafa Heravi) використав техніку відео колажу, створюючи мозаїку з фрагментів виступу гурту й образів Софіко Чіаурелі зі стрічки «Колір граната», що прямо відсилає до колажів Параджанова. Текст пісні на фарсі вдало доповнює естетика перської мініатюри фільму Параджанова: відсутність лінійної перспективи, площинність зображення, багатство орнаментів.

Варте уваги й колористичне рішення кліпу. Соковито-східна параджанівська палітра заміняється на урбаністичну чорно-білу, залишаючи лише окремі, здебільшого червоні акценти – гребінь півня, килими, одяг персонажів. У такий спосіб прийоми Параджанова колаж і театральність набувають нового звучання через поєднання традиційної перської поезії з музикою сучасного музичного гурту.





Малюнок 1. Kiosk «Yarom bia» (Ft, Mohsen Namjoo), by Mostafa Heravi 2009» (Sergei Parajanov 1968) [11].
Малюнок 2. Кадр із фільму Сергія Параджанова «Колір граната» (1968).

Режисери двох наступних кліпів доволі витончено й оригінально підійшли до використання впізнаваних прийомів маестро. В кліпі 1995 року від Мадонни і 2020 року від Леді Гага спостерігаємо поряд із триб'ют-кадрами стрічки «Колір гранату» віртуозну інтерпретацію естетики Параджанова. Утім, постмодерні «модулі» митця – цитатність, колажність, театральність, іронія та гра – залишаються незмінними, навіть якщо фахово й художньо опрацьовані.

Кліп Мадонни «Bedtime Story» («Казка на ніч», 1995 р.) режисера М. Романека (Mark Romanek)

[14] є одним із найдорожчих і сюрреалістичних відео в історії поп-музики. Хоча Романек надихався, насамперед, художницями-сюрреалістами (Леонорою Каррінгтон, Ремедіос Варо, Фрідою Кало), принципи побудови кадру тісно пов'язана з творчістю Параджанова.

Пісня закликає відмовитися від логіки, слів і контролю на користь інтуїції, снів і підсвідомості: «Сьогоднішня казка на ніч – змусити слова звучати безглуздо» («Давайте станемо неусвідомленими» (Let's get unconscious). Кліп відмовляється від логічного наративу, пропонуючи глядачеві набір ізольованих, гіпнотичних візуальних сцен. Це чистий «поетичний кінематограф» Параджанова, перекладений мовою MTV 1990-х років. Підсвідоме розкривається через демонстрацію левітуючих предметів та людей. У стрічці Параджанова також літають книги, кружляють скульптури ангелів, а хлопчик – головний персонаж – підноситься під склепіння церкви на дерев'яних крилах. Стан сну являє мозаїчне поєднання сучасних екранів із танцями дервішей. Східний колорит доповнюється ледь зміненими цитатами з фільму: сценою, де нога чавить виноград на кам'яній плиті чи руки, що тримають ритуальні посохи.




Малюнок 3. Madonna – Bedtime Story (Official Video) [14].
Малюнок 4. Кадр з фільму Сергія Параджанова «Колір граната».




Малюнок 5. Madonna – Bedtime Story (Official Video) [HD] [14].
Малюнок 6. Кадр з фільму Сергія Параджанова «Колір граната».

Доволі символічно інтерпретовано сцену з фільму, коли мати й батько накривають юного поета ковдрами, оберігаючи від грому. В кліпі цей момент не лише скопійовано, а додатково насичено орієнтальною символікою в традиціях поетичного кінематографу Параджанова. Дівчинка сидить на подіумі, який нагадує восьми вершинну зірку ісламського орнаменту «джиріх», а на килимі поряд – блюдо з гранатами.




Малюнок 7. Madonna – Bedtime Story (Official Video) [14].
Малюнок 8. Кадр із фільму Сергія Параджанова «Колір граната».

Кліп Леді Гаги «911» (2020 р.) режисера Тарсема Сінгха (Tarsem Singh) [13] – найвідоміше та буквальне звернення до творчості Параджанова у сучасній поп-культурі. Режисер ніколи не приховував, що Параджанов – його головний учитель. Образний світ поетичної кіно притчі «Колір граната», присвяченої життю вірменського поета й ашуга XVIII століття Саят-Нови, став одним із джерел натхнення для створення візуальної атмосфери кліпу. Відзначимо буквальне копіювання мізансцен, зокрема, розсипані гранати, позу чоловіка, ідентичну позі юного поета.





Малюнок 9. Кадр із кліпа Леді Гаги «911» (© Lady Gaga. «911» / YouTube) [13].
Малюнок 10. Кадр із фильму Сергія Параджанова «Колір граната».

Леді Гага постає в образі Софіко Чіаурелі з культового фільму, інші персонажі представлені у стилістиці колажів Параджанова. Зближує атмосферу кліпу 2020 року з фільмом 1968 року театральність і, зокрема, сценічні костюми, нестандартно підібрані відомим дизайнером і модельєром Ніколою Формікетті (Nicola Formichetti). Образо-костюмний ряд кліпу представлений різноманіттям силуетів і текстур матеріалів, змішанням стилів і часу. Костюми зміксовані у складних поєднаннях контрастних і нюансних кольорових фактур, а великі об’ємні форми виконані з багатошарової важкої тканини з безліччю яскравих деталей, які пунктирно малюють символи різних світів у єдиний відеоряд.





Малюнок 11. Кадр із кліпа Леді Гаги «911» (© Lady Gaga. «911» / YouTube) [13].
Малюнок 12. Кадр із фильму Сергія Параджанова «Колір граната».

Наприкінці відео відбувається сюжетний твіст: параджанівський світ виявляється галюцинацією героїні, яка потрапила у важку автокатастрофу. Архаїчні символи (німб, червона стрічка) виявляються спотвореним сприйняттям реальності (дефібрилятор, кров, парамедики). Коли лікарям вдається повернути її до життя, виявляється, що всі її видіння – це асоціації з останніх картинок, побачених нею перед аварією. Одна з яких – «Фестиваль вірменського кіно» з афішами фільмів «Колір граната» та «Ашик-Керіб». Параджанівська візуальна мова тут блискуче використана для репрезентації стану шоку та прикордонного стану між життям та смертю.

Висновки. Сергій Параджанов – унікальний митець, чия творчість поєднала кіно, живопис, колаж, скульптуру та перформанс у єдину художню систему. Його метод ґрунтувався на створенні цілісної візуальної мови, де фільм – це «жива картина», а життя – безперервний акт творчості. Еволюція майстра долає шлях від руйнування канонів класичного наративу до утвердження універсальної візуальної мови, що поєднує архаїку з радикальним суб'єктивізмом. Реставрація міфологічного мислення через колір та об'єкт зближує прийоми Параджанова з постмодерним номадизмом: важливо не те, чим є річ, а те, чим вона стає у процесі руху і змін.

Варто наголосити, що майстер не був апологетом постмодерну. Ізольований контекст СРСР змушував Параджанова ставитися до творчості як форми внутрішньої еміграції та виживанням духу.

Він перетворював своє життя, спілкування і навіть перебування у в'язниці на акт творчості, чинячи опір жорстким рамкам радянської дійсності. Митець інтуїтивно створив власну візуальну мову, яку зараз ідентифікуємо через термін «постмодерн». Інтертекстуальність (використання цитат, алюзій), дискретність (фрагментарність, колаж), театральність, іронія та гра стали тими універсальними «пазлами», з яких сучасні митці створюють і будуть створювати містерію образів.

Розглянуті п'ять кліпів належать до абсолютно різних музичних традицій (перський андеграунд, електронний транс, поп-музика, електропоп, дум-метал) та зняті у різні десятиліття (з 1995 по 2020 рік). Однак усі вони знаходять у естетиці Параджанова чисту емоцію, закодовану у символі. Для Juno Reactor це візуалізузація духовного трансу; для Seven Sisters of Sleep – інструмент трансляції первісної, хтонічної сили; для Kiosk – спосіб передати національну ідентичність через статику мініатюри. Мадонна знаходить ключ до підсвідомості та світу сновидінь, а Леді Гага демонструє прикордонний стан свідомості.

Параджанов довів, що кадр може працювати як картина чи вірш. І сучасне візуальне мистецтво досі продовжує черпати натхнення у його безсмертних «живих картинах» легендарного художника XX століття.

Список використаної літератури

1. Демещенко В. Творчість Сергія Параджанова в контексті української культури XX століття. *Культурологічна думка*. 2017. № 1. С. 78–88.

2. Маніфести, що змінили дизайн світу. *Projector Publishing*, 2025. 250 с.

3. Петрова О. М. Сергій Параджанов як «граюча людина» в контексті мистецтва трансавангарду. *Наук. зап. Київськ. ун-ту «Києво-Могилянська акад.»*. 1999. Т. 9, ч. І. С. 209–211.

4. Петрова О. М. «Берікаоба» Сергія Параджанова, *Faine Art*, 2009, № 1. С. 50–55.

5. Сергій Параджанов. Колажі. Графіка. Твори декоративного мистецтва. Альбом / Упоряд. Завен Саркісян. Київ : Дух і Літера, 2008. 53 с.

6. Сергій Параджанов. Колаж. Асамбляж / Упоряд. Д. Клочко. Київ : Дух і Літера, 2013. 176 с.

7. Творець українського поетичного кіно: до 100-річчя від дня народження Параджанова С. Й. : бібліографічний нарис / уклад. Бондаренко Т. І.; ЦБС Поділ. р-ну, б-ка ім. В. Некрасова. Київ, 2024. 31 с.

8. Ямборко О. Живописне кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво. *Сергій Параджанов і Україна. Зб. ст. і док*. / Упоряд. і ред. Л.І. Брюховецька. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська акад., 2015. С.48–58.

9. Ямборко О. Параджанов як художник: культура образу колажів і фільмів пізнього періоду. *Наук. зап. НаУКМА. «Теорія та історія культури»*. 2004. Т. 24. С. 60–64.

10. «God Is God» Juno Reactor. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KU-AzCXbLG8

11. Kiosk «Yarom bia» (Ft, Mohsen Namjoo), by Mostafa Heravi 2009» (Sergei Parajanov 1968). URL: https://www.youtube.com/watch?v=dFRworsIhW4

12. Leslie A. Fiedler. Cross the border – close the gap. 1972, Stein and Day Pub. 148 p.

13. Lady Gaga – 911 (Short Film). URL: https://www.youtube.com/watch?v=58hoktsqk_Q

14. Madonna – Bedtime Story (Official Video). URL: https://www. youtube.com/watch?v=CSaFgAwnRSc

15. Seven sisters of sleep – War Master (Official Music Video) URL: https://www.youtube.com/watch?v =3rM3QysoB78

16. Simyan Tigran. Creative use of objects as signs in cinema: an analysis of Sergei Parajanov's Hakob Hovnatanyan. October 2024. *Creativity Studies*. Volume 17, Issue 2 17 (2). P. 475-494. DOI:10.3846/cs.2024.19192. URL: https://www.researchgate.net/publication/384779708_Creative_use_of_objects_as_signs_in_ cinema_an_analysis_of_Sergei_Parajanov's_Hakob_Hovnatanyan

References

1. Demeshchenko V. Tvorchist Serhiia Paradzhanova v konteksti ukrainskoi kultury XX stolittia. Kulturolohichna dumka. 2017. № 1. S. 78–88.

2. Manifesty, shcho zminyly dyzain svitu. Projector Publishing, 2025. 250 s.

3. Petrova O. M. Serhii Paradzhanov yak «hraiucha liudyna» v konteksti mystetstva transavanhardu. Nauk. zap. Kyivsk. un-tu «Kyievo-Mohylianska akad.». 1999. T. 9, ch. I. S. 209–211.

4. Petrova O. M. «Berikaoba» Serhiia Paradzhanova, Faine Art, 2009, № 1. S. 50–55.

5. Serhii Paradzhanov. Kolazhi. Hrafika. Tvory dekoratyvnoho mystetstva. Albom / Uporiad. Zaven Sarkisian. Kyiv : Dukh i Litera, 2008. 53 s.

6. Serhii Paradzhanov. Kolazh. Asambliazh / Uporiad. D. Klochko. Kyiv : Dukh i Litera, 2013. 176 s.

7. Tvorets ukrainskoho poetychnoho kino: do 100-richchia vid dnia narodzhennia Paradzhanova S. Y. : bibliohrafichnyi narys / uklad. Bondarenko T. I.; TsBS Podil. r-nu, b-ka im. V. Nekrasova. Kyiv, 2024. 31 s.

8. Yamborko O. Zhyvopysne kino Serhiia Paradzhanova i obrazotvorche mystetstvo. Serhii Paradzhanov i Ukraina. Zb. st. i dok. / Uporiad. i red. L.I. Briukhovetska. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akad., 2015. S.48–58.

9. Yamborko O. Paradzhanov yak khudozhnyk: kultura obrazu kolazhiv i filmiv piznoho periodu. Nauk. zap. NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury. 2004. T. 24. S. 60–64.

10. «God Is God» Juno Reactor. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KU-AzCXbLG8
11. Kiosk «Yarom bia» (Ft, Mohsen Namjoo), by Mostafa Heravi 2009» (Sergei Parajanov 1968). URL: https://www.youtube.com/watch?v=dFRworsIhW4
12. Leslie A. Fiedler. Cross the border – close the gap. 1972, Stein and Day Pub. 148 r.
13. Lady Gaga – 911 (Short Film). URL: https://www.youtube.com/watch?v=58hoktsqk_Q
14. Madonna – Bedtime Story (Official Video). URL: https://www. youtube.com/watch?v=CSaFgAwnRSc
15. Seven sisters of sleep – War Master (Official Music Video) URL: https://www.youtube.com/watch?v =3rM3QysoB78
16. Simyan Tigran. Creative use of objects as signs in cinema: an analysis of Sergei Parajanov's Hakob Hovnatanyan. October 2024. Creativity Studies. Volume 17, Issue 2 17 (2). R. 475-494. DOI:10.3846/cs.2024.19192. URL: https://www.researchgate.net/publication/384779708_Creative_use_of_objects_as_signs_in_cinema_an_ analysis_of_Sergei_Parajanov's_Hakob_Hovnatanyan

UDC 791.071.2:7.038.6

RECEPTION OF SERGEI PARADZHANOV'S ARTISTIC SYSTEM IN THE VISUAL CULTURE OF THE LATE 20TH AND EARLY 21 ST CENTURIES

Olha KONOVALOVA – Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of Fine Arts
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv,

This article addresses a highly relevant question: why does Parajanov have such a multitude of followers in contemporary visual art? The initial phase of this research involves delineating the methodologies and techniques characteristic of the postmodern era and identifying their manifestations within the master's oeuvre. The isolated cultural context of the USSR compelled Parajanov to approach artistic creation as a form of internal emigration and a means of spiritual survival. The study emphasizes that the artist was not a deliberate apologist for postmodernism; rather, he intuitively synthesized his own idiosyncratic visual language, which we retrospectively identify through the lens of the «postmodern» paradigm. This analytical vector facilitates the conceptualization of universal features–certain enduring «modules» within Parajanov's practice – that subsequent generations of artists have utilized to construct contemporary visual lexicons. Intertextuality (the deployment of citations and allusions), discreteness (fragmentation and collage techniques), theatricality, irony, and playfulness – the primary modalities and techniques of postmodernism – emerged as inherent characteristics of the master's art and form the vector for the subsequent section of this study.

To reveal the aesthetic affinities between Parajanov's visual arts practice and contemporary media, this paper examines an under-researched area: the analysis of five music videos produced between the mid-1990s and 2020. Quotational practices, collage methodologies, theatricality, irony, and playfulness act as the universal «fragments» from which contemporary practitioners assemble their own visual mysteries. Music video directors have discovered within Parajanov's aesthetic framework a distilled emotion, intricately codified through symbolism: for Madonna (1995), this serves as a key to a dreamscape realm, while for the musical group Juno Reactor (1997), it operates as the visual manifestation of a spiritual trance; the band Kiosk (2009) conveys cultural identity through the static framing characteristic of Persian miniatures. Seven Sisters of Sleep (2015) broadcast a primal, chthonic energy; whereas Lady Gaga (2020) explores liminal states of consciousness.

Parajanov fundamentally demonstrated that the cinematic frame can operate with the compositional autonomy of a painting or the evocative power of poetry. Consequently, contemporary visual art continues to draw profound inspiration from the immortal tableaux vivants created by this legendary twentieth-century artist.

*Key words***:** Fine arts, Sergei Parajanov, postmodernism, decorative arts, music videos, Orientalism, artistic methodologies, theatricality, ornamentation, carpets.

Стаття отримана 13.02.2026
Стаття прийнята 1.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 397.275.12

РЕЖИСУРА В УМОВАХ МЕТАМОДЕРНІЗМУ : ВІД ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ДО КУЛЬТУРНОГО КОНСТРУЮВАННЯ

Вахтанг ЧХАЇДЗЕ – доцент, доцент кафедри акторської майстерності та режисури драми. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1136
ftm@knutkt.edu.ua

Цитування:

Чхаїдзе В. Режисура в умовах метамодернізму : від художнього твору до кільтурного конструювання. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 180–186. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1136

Статтю присвячено дослідженню режисури як процесу конструювання культурної реальності XXI століття та трансформації ролі режисера в умовах метамодернізму. Метою є обґрунтування теорії «розширюваної режисури», що трактує розвиток режисерського мистецтва як розширення його функцій – від організації твору до формування художніх світів і культурних моделей. Запропоновано «п'ятирівневу модель режисури» (твір, історія, художній світ, культурна реальність, цивілізація). Наукова новизна полягає у концептуалізації режисури як багаторівневої системи культурного конструювання та введенні поняття «режисер цивілізації». Доведено, що сучасна режисура функціонує як інструмент формування смислів і способів сприйняття реальності.

Ключові слова: режисура, культурна реальність, розширювана режисура, режисер цивілізації, метамодернізм.

Постановка проблеми й актуальність дослідження. Сучасна культурна ситуація характеризується глибинними трансформаціями, пов'язаними з технологічними змінами, геополітичними конфліктами та кризою усталених ціннісних систем. У цих умовах змінюється не лише структура культурного простору, а й способи його осмислення та репрезентації. Зокрема, спостерігається тенденція до медіатизації політичних і соціальних процесів, унаслідок чого вони дедалі частіше набувають рис перформативності та видовищності. У цьому контексті театр, кіно та інші форми аудіовізуального мистецтва постають не лише як засоби художнього вираження, а як інструменти впливу на суспільну свідомість і формування культурної реальності.

За таких умов виникає проблема переосмислення функцій режисера. Традиційне розуміння режисури як інтерпретації тексту або організації сценічної дії виявляється недостатнім для опису сучасних художніх практик. Сучасний режисер дедалі більше функціонує як суб'єкт, що не лише створює художній твір, а й впливає на формування способів сприйняття реальності, моделює соціальні та культурні смисли, а також бере участь у процесах конструювання колективного досвіду.

У зв'язку з цим виникає необхідність теоретичного обґрунтування розширеного розуміння режисури як багаторівневої системи культурного конструювання. Це зумовлює актуальність дослідження, спрямованого на формування концепції «розширюваної режисури», що інтерпретує розвиток режисерського мистецтва як процес поступового розширення його функцій – від організації окремого твору до формування художніх світів, культурних моделей і способів сприйняття реальності.

Таким чином, дослідження ролі режисера в контексті сучасних культурних трансформацій дозволяє не лише уточнити його функціональні можливості та рівень відповідальності, а й обґрунтувати необхідність нових аналітичних підходів, зокрема «п'ятирівневої моделі режисури», що відображає еволюцію режисерського мислення в умовах XXI століття.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сучасні дослідження засвідчують зміну у розумінні ролі режисера – від постановника до суб'єкта організації художньої реальності, однак узагальнююча теорія цього процесу відсутня.

У праці О. Дубініної [3] та в межах інтермедіального підходу режисер розглядається як посередник і інтерпретатор, що трансформує текст у нову знакову систему. У дослідженні Г. Мірошниченко [11] акцент зміщується на особистість режисера як носія «режисерської теми», що визначає структуру і смисл твору. Отже, у науковій традиції режисер постає переважно як інтерпретатор і носій авторського смислу. Водночас у контексті метамодернізму такі підходи виявляються обмеженими. «Маніфест метамодернізму» та дослідження Кадлубович Т. І., Черняк Д. С. [4] підкреслюють зміну ролі автора і глядача: мистецтво стає інтерактивним, а смисл – результатом взаємодії. У цих умовах режисер постає як суб'єкт культурного конструювання.

Аналіз творчості режисерів (Ф. Фелліні, І. Бергман, Ф. Ф. Коппола, С. Параджанов, В. Васянович, М. Слабошпицький) демонструє розширення функцій режисури – від створення твору до моделювання

© Чхаїдзе В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

культурної реальності. Таким чином, наявні дослідження формують певне підґрунтя, але відсутність цілісної концепції зумовлює необхідність теорії «розширюваної режисури».

Мета статті полягає у дослідженні та теоретичному обґрунтуванні «п'ятирівневої моделі розширюваної режисури», що об'єднує розрізнені підходи, вибудовує ієрархію режисерської діяльності (від рівня твору до рівня цивілізації) та пояснює процес розширення функцій режисури. У межах дослідження доводиться, що сучасний режисер функціонує не лише як постановник, а як «архітектор нової культурної реальності».

Виклад основного матеріалу. У сучасних наукових дослідженнях функція режисера розглядається переважно в межах інтерпретаційної та комунікативної парадигми, де ключовим залишається співвідношення між текстом, автором і глядачем. Так, у дослідженні екранізації, як форми взаємодії кіно і літератури, (О. Дарда) режисура трактується як процес міжмедійної комунікації, у якому режисер виступає посередником між різними знаковими системами. У цьому підході його функція полягає, передусім, у трансляції та адаптації смислів у контексті взаємодії мистецтв [3]. У межах інтермедіального підходу режисура визначається як процес трансформації однієї знакової системи в іншу, де режисер виступає інтерпретатором, що здійснює переклад літературного тексту в аудіовізуальну форму. У свою чергу, у дослідженні режисерської інтерпретації (Г. Мірошниченко) акцент зміщується на особистість режисера: вводиться поняття «режисерської теми» як внутрішнього імпульсу, що визначає вибір матеріалу і характер його інтерпретації [11]. У цьому випадку режисер постає як носій індивідуального смислу, який організовує драматургію, конфлікт і структуру твору. Отже, у проаналізованих підходах функція режисера визначається переважно через а) інтерпретацію тексту, б) трансформацію знакових систем та в) вираження авторської позиції. Однак, у контексті сучасної культурної ситуації, зокрема метамодерністської парадигми, таке розуміння виявляється недостатнім.

Як зазначається у дослідженнях метамодернізму, сучасне мистецтво набуває інтерактивного характеру, а глядач перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним співучасником творення смислу. У цьому контексті змінюється і функція автора: він більше не є єдиним джерелом значення, а виступає як ініціатор складної системи взаємодій між твором, середовищем і реципієнтом. Крім того, метамодернізм передбачає синтез раціонального та поетичного мислення, у якому художня практика поєднує аналітичне конструювання та інтуїтивне осягнення реальності [7]. Це розширює межі мистецтва і переводить його з площини репрезентації у площину моделювання досвіду. У зв'язку з цим виникає потреба у розширенні уявлення про функції режисера. Він перестає бути лише інтерпретатором або носієм авторської позиції і набуває ознак суб'єкта культурного конструювання, який а) формує способи сприйняття, б) моделює соціальні та емоційні досвіди, в) впливає на культурні та світоглядні структури. Саме в цьому контексті пропонується типологія режисера як система рівнів художньої та культурної відповідальності – від режисера твору до режисера цивілізації, що дозволяє адекватно описати трансформацію режисури в умовах сучасної культури.

Застосування моделі «розширюваної режисури» здійснюється через компаративний аналіз режисерських практик Леся Курбаса, Р. Стуруа, С. Параджанова, В. Васяновича та М. Слабошпицького. Такий підхід зумовлений необхідністю виявлення трансформації функцій режисера в історичній та культурній динаміці – від організатора сценічної дії до суб'єкта конструювання художніх і культурних реальностей. У межах запропонованої концепції доцільно розглядати режисера не як фіксовану професійну функцію, а як суб'єкта різного рівня художньої та культурної відповідальності. Еволюція режисерського мислення свідчить про поступове розширення сфери його впливу – від інтерпретації тексту до конструювання культурної та цивілізаційної реальності. У цьому контексті пропонується розрізняти п'ять типів режисера:

1. Режисер твору – інтерпретатор драматургічного матеріалу, який організовує сценічну форму. Ключова функція: інтерпретація та організація форми.

2. Режисер історії – суб'єкт, що працює з текстом як із джерелом наративу, трансформуючи його структуру і смислові акценти. Ключова функція: конструювання наративу.

3. Режисер художнього світу – творець автономної системи образів і знаків, що функціонує за власними законами. Ключова функція: створення художньої реальності.

4. Режисер культурної реальності – суб'єкт, який через художню практику формує способи осмислення соціальних і культурних процесів. Ключова функція: конструювання культурних смислів і досвіду.

5. Режисер цивілізації – режисер, чия діяльність впливає на формування нових культурних парадигм і способів мислення. Ключова функція: формування нових моделей культурної та світоглядної реальності.

Запропонована типологія дозволяє розглядати режисуру як динамічну систему, у якій змінюється не лише масштаб художнього впливу, а й характер відповідальності режисера. У

сучасному культурному контексті, зокрема в умовах метамодерністської парадигми, спостерігається зміщення акценту від перших рівнів до рівнів культурної реальності та цивілізації, що зумовлює необхідність переосмислення функцій режисера та розширення меж його діяльності.

Таким чином, компаративний аналіз обраних режисерських практик слугує не ілюстративною, а аналітичною основою для виявлення якісних змін у природі режисури та обґрунтування переходу від традиційного розуміння режисера як інтерпретатора до концепції режисера як архітектора культурної реальності.

Творчість Леся Курбаса репрезентує якісний зсув у розумінні режисури – від ремісничої та інтерпретаційної практики до цілісної системи художнього, організаційного та культурного конструювання. У межах запропонованої «п'ятирівневої моделі розширюваної режисури» його діяльність може бути інтерпретована як така, що функціонує одночасно на всіх рівнях режисерської відповідальності, демонструючи ранній приклад розширеного режисерського мислення. На рівні твору режисерська практика Курбаса виявляється у впровадженні принципів монтажного мислення, ритмічної організації сценічної дії та синтезу акторської гри зі сценографічними й пластичними рішеннями, що забезпечує цілісність сценічного висловлювання як єдиної системи.

На рівні історії відбувається переосмислення драматургії як відкритої структури: смисли не задаються наперед, а формуються в процесі сценічної реалізації, що свідчить про перехід від текстоцентричної до режисерсько-інтерпретаційної моделі театру.

Рівень художнього світу реалізується через створення театру «Березіль» як автономної знакової системи, що функціонує за власними естетичними законами та формує унікальну художню мову, незалежну від традиційних форм репрезентації.

На рівні культурної реальності діяльність Курбаса спрямована на формування модерної української культурної ідентичності, де театр виступає не лише як мистецький інститут, а як інструмент осмислення історичних, соціальних і національних процесів.

На рівні цивілізації режисерська практика Курбаса виходить за межі окремої театральної системи і сприяє формуванню нової парадигми режисури, яка вплинула на подальший розвиток театрального мислення у XX–XXI століттях. Таким чином, творчість Леся Курбаса демонструє модель режисера, який функціонує як архітектор художніх і культурних систем, що дозволяє розглядати його як один із перших прикладів реалізації розширеної режисури, де межі між мистецтвом, культурою та суспільством принципово розмиваються.

Із метою верифікації запропонованої моделі розглянемо функціонування її рівнів на конкретному режисерському прикладі: вистава Леся Курбаса «Назар Стодоля» (за п'єсою Т. Шевченка). Застосування «п'ятирівневої моделі розширюваної режисури» до аналізу вистави «Назар Стодоля» дозволяє конкретизувати механізми функціонування режисерського мислення Леся Курбаса як багаторівневої системи художнього та культурного конструювання. У цьому випадку режисура постає не як інтерпретація драматургічного тексту, а процес формування цілісної художньої та смислової реальності.

На рівні твору режисерська практика реалізується через високий ступінь організації сценічної дії: мізансценування, пластичну виразність акторської гри, ритмічну синхронізацію руху та взаємодії персонажів [8]. Простір і світло функціонують як активні елементи режисерської структури, формуючи сцену як динамічну систему, у якій усі компоненти підпорядковані єдиному художньому принципу.

На рівні історії відбувається трансформація драматургічного матеріалу в систему смислових конфліктів: сюжетна лінія родинної трагедії набуває узагальненого значення через акцентування протистояння індивідуального вибору та соціальних норм. Таким чином, режисер переходить від репрезентації сюжету до конструювання смислової моделі конфлікту, що визначає емоційну та ідейну динаміку вистави.

Рівень художнього світу реалізується через створення цілісного сценічного середовища, у якому поєднуються візуальні, звукові та ритуальні елементи. Використання фольклорних мотивів, музики та сценографії формує автономний художній простір, що функціонує за законами естетики театру «Березіль» і має впізнавану авторську мову. У цьому контексті вистава постає як самодостатня знакова система, а не лише сценічна інтерпретація тексту.

На рівні культурної реальності вистава виконує функцію репрезентації та переосмислення національної ідентичності: фольклорні коди та соціальні конфлікти трансформуються у культурні маркери, що актуалізують процеси суспільної рефлексії [8]. Режисура в цьому випадку виступає інструментом формування колективних уявлень про цінності, історичний досвід і соціальні структури, залучаючи глядача до активного процесу інтерпретації.

На рівні цивілізації режисерська практика Курбаса сприяє трансформації самого способу театрального мислення: впровадження нових принципів роботи з масовими сценами, пластикою та сценічним ритуалом формує підґрунтя для становлення українського національного театру як

самостійної художньої системи. У цьому вимірі вистава виходить за межі окремого твору і функціонує як чинник формування нової культурної парадигми.

Таким чином, аналіз вистави «Назар Стодоля» демонструє, що режисерська практика Леся Курбаса охоплює всі рівні «п'ятирівневої моделі», що дозволяє розглядати її як приклад реалізації розширеної режисури, у межах якої режисер виступає не лише як інтерпретатор тексту, а як суб'єкт багаторівневого культурного конструювання.

Таким чином, застосування «п'ятирівневої моделі розширюваної режисури» дає змогу поширити аналіз на ширше коло режисерських практик – як українських, так і світових – із метою виявлення відмінностей у домінуванні рівнів режисерського мислення та уточнення функціональних типів режисури.

Роберт Стуруа: режисура як полісценічна система. Режисерська концепція Р. Стуруа ґрунтується на принципі множинності художніх мов, що відображено у його розумінні театру як простору «гами стилів і можливостей». У межах запропонованої моделі його практика демонструє зміщення акценту з рівня твору до рівнів художнього світу та культурної реальності.

На рівні твору це виявляється у високому ступені формальної організації сценічної дії та точності режисерського малюнка. На рівні історії режисер здійснює актуалізацію класичних драматургічних текстів (зокрема, творів В. Шекспіра, Б. Брехта), інтерпретуючи їх у контексті сучасних культурних і соціальних процесів.

Рівень художнього світу реалізується через створення багатошарових сценічних просторів, у яких поєднуються різні знакові системи та стилістичні коди, що формують складну полісемантичну структуру вистави. На рівні культурної реальності режисер здійснює своєрідний переклад світової драматургії у контекст актуальної культури, забезпечуючи її смислову релевантність для сучасного глядача.

На рівні цивілізації режисерська практика Стуруа сприяє формуванню універсальної театральної мови, здатної функціонувати в різних культурних середовищах. Таким чином, його творчість демонструє домінування надтекстових рівнів режисури та підтверджує перехід до багаторівневої культурної системи.

Сергій Параджанов: режисура як створення міфологічної реальності. Кінематограф С. Параджанова є показовим прикладом виходу режисури за межі наративно-репрезентативної моделі та переходу до образно-символічного мислення. Його практика демонструє трансформацію фільму з носія історії на автономну художню систему.

На рівні твору це проявляється у високому ступені візуальної організації кадру, пластичності зображення та синтезі образотворчих і кінематографічних засобів. На рівні історії відбувається редукція наративної функції: сюжет поступається місцем асоціативно-образній логіці.

Рівень художнього світу реалізується через формування цілісної системи символів і образів, що функціонує за власними внутрішніми законами. На рівні культурної реальності режисер трансформує етнокультурні коди в універсальні художні образи, що набувають наднаціонального значення.

На рівні цивілізації творчість С. Параджанова сприяє формуванню нової кінематографічної мови, що змінює уявлення про природу візуального наративу. Таким чином, його режисура демонструє переважання рівнів художнього світу та культурної реальності і функціонує як інструмент створення міфологізованих моделей дійсності.

Валентин Васянович: режисура як моделювання досвіду реальності. Творчість В. Васяновича репрезентує сучасний етап розвитку режисури, в якому відбувається перехід від створення художніх світів до конструювання досвіду сприйняття реальності, зокрема в умовах війни та посттравматичного суспільства [2].

На рівні твору це виявляється у використанні мінімалістичних виражальних засобів: статичної камери, тривалих планів і редукції діалогічності. На рівні історії відбувається деконструкція класичного наративу, що поступається фрагментарному та медитативному розгортанню подій.

Рівень художнього світу реалізується через створення спустошеного, постапокаліптичного простору, що функціонує як модель можливого майбутнього. На рівні культурної реальності режисерська практика виступає як форма фіксації колективної пам'яті та культурної діагностики суспільства.

На рівні цивілізації творчість В. Васяновича сприяє формуванню нового типу кінематографічної мови, орієнтованої на переживання досвіду, а не його оповідне відтворення. У цьому контексті режисура постає як «архітектура сприйняття», що моделює способи взаємодії глядача з реальністю.

Таким чином, застосування «п'ятирівневої моделі розширюваної режисури» дозволяє зафіксувати еволюцію режисерського мислення – від організації художнього твору до моделювання культурної та екзистенційної реальності. Водночас аналіз засвідчує, що в різних режисерських

практиках ці рівні реалізуються нерівномірно, що дає підстави для їх подальшої типологізації відповідно до домінуючого рівня режисерської діяльності.

Від *загального до конкретного: застосування моделі на прикладі фільму «Плем'я» Мирослава Слабошпицького*.

Для перевірки аналітичної та практичної ефективності «п'ятирівневої моделі розширюваної режисури» доцільно звернутися до її застосування на матеріалі сучасного кінематографа. У цьому контексті фільм «Плем'я» М. Слабошпицького обрано як репрезентативний кейс із кількох причин.

По-перше, стрічка перебуває у відкритому доступі та має значну глядацьку аудиторію, зокрема на цифрових платформах, що забезпечує можливість її широкого перегляду та верифікації запропонованого аналізу. По-друге, фільм отримав значне міжнародне визнання і може розглядатися як один із ключових зразків сучасного українського авторського кіно. По-третє, з огляду на цілісність режисерського рішення та радикальність художньої форми, «Плем'я» постає як показовий приклад твору, в якому різні рівні режисерського мислення проявляються максимально чітко і структуровано. Саме тому цей фільм є придатним матеріалом для демонстрації функціонування запропонованої моделі та виявлення того, яким чином сучасна режисура переходить від організації художнього твору до конструювання досвіду реальності.

На рівні твору режисерська практика характеризується високим ступенем формальної організації: чіткою композицією кадру, використанням довгих планів і принциповою відмовою від вербальної мови на користь жестової комунікації. Акторська гра базується на тілесній виразності, а монтажні рішення формують ритмічну структуру та драматичну напругу. У цьому вимірі фільм функціонує як цілісна формальна система, де кожен елемент підпорядкований єдиному принципу організації. На рівні історії реалізується візуально-орієнтований наратив: сюжет розгортається без використання мовлення, однак залишається зрозумілим завдяки чіткій структурі конфліктів і повторюваних мотивів. У цьому випадку визначальною є не вербальна комунікація, а драматургічна організація подій, що підтверджує можливість існування повноцінного наративу поза мовною системою.

Рівень художнього світу реалізується через створення замкненої соціальної системи, що функціонує як автономна реальність із власними правилами і кодами. Відмова від діалогів посилює ефект ізоляції, а простір, мізансцена і тілесна комунікація набувають статусу основних носіїв смислу. У результаті формується цілісний художній світ, що наближається до моделі міфологізованого соціального існування.

На рівні культурної реальності фільм актуалізує проблематику насильства, соціальної ієрархії та ізоляції маргіналізованих груп. Репрезентація культури жестової мови функціонує як спосіб занурення глядача в іншу систему комунікації, формуючи емпатійний досвід і розширюючи межі сприйняття соціальної реальності. У цьому контексті режисура виступає як інструмент організації досвіду, а не лише репрезентації подій.

На рівні цивілізації режисерська практика Слабошпицького демонструє трансформацію кінематографічної мови: відмова від словесного діалогу та орієнтація на візуальну комунікацію формують новий спосіб організації екранного висловлювання. Такий підхід розширює виражальні можливості кіно та змінює уявлення про природу наративу, впливаючи на подальший розвиток аудіовізуального мистецтва.

Таким чином, аналіз фільму «Плем'я» підтверджує функціонування режисури на всіх рівнях «п'ятирівневої моделі» та демонструє її застосовність як аналітичного інструменту. Водночас цей приклад засвідчує, що в сучасній режисурі домінуючими стають рівні культурної реальності та досвіду сприйняття, що відкриває можливість використання запропонованої моделі не лише для теоретичного аналізу, а й як практичного інструменту саморефлексії режисера у процесі створення твору.

Висновки: У статті порушується питання про розвиток теорії «розширюваної режисури», яка показує еволюцію режисури: «вистава – форма – художній світ – культурна реальність – цивілізація», що дозволяє режисеру стати архітектором культурного і символістського середовища XXI століття, керуючись принципами: «створення цілісного художнього світу», «режисер як головний автор концепції», «дослідження людини, часу і сенсу», «образ як основна форма думки», «формування цінностей і світогляду суспільства», «об'єднання театру, кіно, музики, візуального мистецтва», «створення моделей майбутнього і глобальних культурних сценаріїв». У статті здійснено теоретичне узагальнення, що інтерпретує розвиток режисерського мистецтва як процесу поступового розширення його функцій – від організації окремого художнього твору до конструювання культурної та цивілізаційної реальності. Сформульована у межах дослідження «п'ятирівнева модель режисури»

дозволяє систематизувати різні аспекти режисерської практики та простежити еволюцію режисерського мислення. Застосування цієї моделі до аналізу творчості Леся Курбаса, Р. Стуруа, С. Параджанова, В. Васяновича та М. Слабошпицького засвідчило її аналітичну продуктивність і пояснювальний потенціал. Встановлено, що розширення режисури відбувається через послідовний перехід від текстоцентричних форм до створення автономних художніх систем, а згодом – до моделювання культурного досвіду та способів сприйняття реальності.

У результаті дослідження доведено, що сучасна режисура функціонує як багаторівнева система, у межах якої режисер виступає не лише як інтерпретатор або організатор сценічної дії, а суб'єкт культурного конструювання. Це дає підстави розглядати режисера XXI століття як «архітектора культурної реальності», діяльність якого спрямована на формування смислових моделей, ціннісних орієнтирів і образів майбутнього.

Розвиток режисури демонструє поступове розширення масштабу художнього впливу. Від постановника вистави, зйомки фільму режисер перетворюється на творця художніх світів. В XXI столітті режисер перетворюється на архітектора культурних і цивілізаційних сенсів. Узагальнення проаналізованих режисерських практик дає підстави стверджувати, що у творчості Леся Курбаса, Р. Стуруа та С. Параджанова розширення режисури реалізується, передусім, як перехід від текстоцентричної моделі до формування автономних художніх і культурних систем, зокрема у формах культурного та міфологічного моделювання реальності. Натомість у творчості В. Васяновича спостерігається подальший етап розвитку режисури, пов'язаний із переходом від моделювання художніх світів до конструювання досвіду реальності, зокрема в умовах посттравматичного суспільства. У цьому контексті режисура функціонує як інструмент організації сприйняття та переживання дійсності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням застосування запропонованої моделі до аналізу сучасних медіа-практик, міждисциплінарних форм мистецтва та нових форматів аудіовізуальної культури.

Список використаної літератури

1. Венгер О. Лев Манович: культурна інтерпретація історії нових медіа. *Питання культурології*. 2025. № 46. С. 20–30. DOI: 10.31866/2410-1311.46.2025.348458.

2. Горлач П. Майбутній фільм Валентина Васяновича – про зруйновані війною сім'ї, які руйнуватимуться і після війни. *Суспільне. Культура*. 2024. 6 трав. URL: https://suspilne.media/culture/739897-majbutnij-film-valentina-vasanovica-pro-zrujnovani-vijnou-simi-aki-rujnuvatimutsa-i-pisla-vijni/

3. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 40–53.

4. Kadlubovych T. I., Chernyak D. S. Metamodernism in the social space of the globalized world. *International scientific conference*. Wloclawek, Republic of Poland, September 6–7, 2023. Riga : Baltija Publishing, 2023. С. 62–65. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-341-5-15.

5. Клековкін О. Ю. *Система Курбаса: реконструкція* : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2024. 319 с.

6. Коппола Ф. Ф. *Живе кіно і техніка його виробництва* / пер. з англ. О. Тільна. Харків : Ранок : Фабула, 2021. 208 с.

7. Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ : Факт, 1998. 469 с.

8. Курбас Л. *Філософія театру* / упоряд. М. Лабінський ; післям. М. Москаленко, Д. Лабінська. Харків. Київ : Вид. Олександр Савчук, Основи, 2022. 920 с.

9. Луговський В. *Невідомий маестро*. Київ : Академія, 1998. 175 с.

10. Маніфест метамодернізму / пер. укр. *The Syncretic Times*. 2016. 22 лют. URL: https:// thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/

11. Мірошниченко М. О. Режисерська тема в екранізації літературного твору. *Культура України.* 2023. Вип. 82. С. 77–85. DOI: 10.31516/2410-5325.082.09

12. Слабошпицький М. Локальна історія. *Локальна історія*. 2020. № 5. 96 с.

13. Стуруа Р. С. Мистецьке березілля : інтерв'ю. *День*. 2001. № 143.

14. Chandler C. Ich, Fellini. New York, 1994.

15. Ходаківський Д. Д. *Вплив творчості Л. Курбаса на українську театральну режисуру початку XXI століття (на прикладі творчого проєкту «Маклена Граса»)*: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2025. 158 с.

References

1. Venher O. Lev Manovych: kulturna interpretatsiia istorii novykh media. Pytannia kulturolohii. 2025. № 46. S. 20–30. DOI: 10.31866/2410-1311.46.2025.348458.

2. Horlach P. Maibutnii film Valentyna Vasianovycha – pro zruinovani viinoiu simi, yaki ruinuvatymutsia i pislia viiny. Suspilne. Kultura. 2024. 6 trav. URL: https://suspilne.media/culture/739897-majbutnij-film-valentina-vasanovica- pro-zrujnovani-vijnou-simi-aki-rujnuvatimutsa-i-pisla-vijni/

3. Dubinina O. Ekranizatsiia literaturnoho tvoru yak predmet komparatyvnoho doslidzhennia. Slovo i chas. 2016. № 2. S. 40–53.

4. Kadlubovych T. I., Chernyak D. S. Metamodernism in the social space of the globalized world. International scientific conference. Wloclawek, Republic of Poland, September 6–7, 2023. Riga : Baltija Publishing, 2023. S. 62–65. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-341-5-15.

5. Klekovkin O. Yu. Systema Kurbasa: rekonstruktsiia : navch. posib. Kyiv : Lira-K, 2024. 319 s.

6. Koppola F. F. Zhyve kino i tekhnika yoho vyrobnytstva / per. z anhl. O. Tilna. Kharkiv : Ranok : Fabula, 2021. 208 s.

7. Korniienko N. M. Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho. Kyiv : Fakt, 1998. 469 s.

8. Kurbas L. Filosofiia teatru / uporiad. M. Labinskyi ; pisliam. M. Moskalenko, D. Labinska. Kharkiv. Kyiv : Vyd. Oleksandr Savchuk, Osnovy, 2022. 920 s.

9. Luhovskyi V. Nevidomyi maestro. Kyiv : Akademiia, 1998. 175 s.

10. Manifest metamodernizmu / per. ukr. The Syncretic Times. 2016. 22 liut. URL: https:// thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/

11. Miroshnychenko M. O. Rezhyserska tema v ekranizatsii literaturnoho tvoru. Kultura Ukrainy. 2023. Vyp. 82. S. 77–85. DOI: 10.31516/2410-5325.082.09

12. Slaboshpytskyi M. Lokalna istoriia. Lokalna istoriia. 2020. № 5. 96 s.

13. Sturua R. S. Mystetske berezillia : interviu. Den. 2001. № 143.

14. Chandler C. Ich, Fellini. New York, 1994.

15. Khodakivskyi D. D. Vplyv tvorchosti L. Kurbasa na ukrainsku teatralnu rezhysuru pochatku KhKhI stolittia (na prykladi tvorchoho proiektu «Maklena Grasa»): naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu. Kyiv : KNUTKiT im. I. K. Karpenka-Karoho, 2025. 158 s.

UDC 397.275.12

DIRECTING IN THE CONTEXT OF METAMODERNISM : FROM ARTISTIC WORK TO CULTURAL CONSTRUCTION

Vakhtanh CHKHAIDZE – Docent, docent of the Acting and Drama Directing Department. I. K. Karpenko-Karyi, Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

This article explores directing as a process of constructing cultural reality in the 21 st century and examines the transformation of the director’s role within the metamodern cultural paradigm. The study aims to investigate and theoretically substantiate the concept of «expanded directing», understood as the progressive expansion of directing functions – from organizing an artistic work to shaping cultural models and modes of perception.

The paper introduces a five-level model of directing (work, story, artistic world, cultural reality, civilization), which structures different levels of directing practice and reveals the evolution of directing as a mode of thinking. The methodology combines cultural, philosophical, and comparative approaches applied to the analysis of directing concepts and selected theatrical and cinematic practices.

The scientific novelty lies in conceptualizing directing as a multi-level system of cultural construction and in introducing the notion of the «director of civilization» to describe the contemporary stage of directing development. The findings demonstrate that directing in the 21 st century functions not only as artistic production but as a tool for shaping cultural meanings, models of reality, and ways of perception.

Key words: directing, cultural reality, expanded directing, five-level model of directing, director of civilization, metamodernism.

Стаття отримана 15.02.2026
Стаття прийнята 18.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.091:398:784.01

ФОРМУВАННЯ «УКРАЇНСЬКОГО ЗВУКУ» В КОНТЕКСТІ «ЄВРОБАЧЕННЯ» : ЕТНОКУЛЬТУРНІ МАРКЕРИ ЯК ЧИННИК СЦЕНІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Юлія АНТИПЕНКО – викладач кафедри музичного мистецтва естради,
КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського», м. Київ
https://orcid.org/0009-0003-5834-3954
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1137
Antipenco@gmail.com

Цитування:

Антипенко Ю. Формування «українського звуку» в контексті «Євробачення» : етнокультурні маркери як чинник сценічної репрезентації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 187–192. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1137

Сучасна естрадна музика активно інтегрує елементи фольклорної традиції, трансформуючи їх у контексті глобальних музичних практик. *Темою статті* є феномен «українського звуку» в конкурсних виступах України на «Євробаченні» 2021–2025 років, зокрема роль етнокультурних маркерів у формуванні впізнаваної моделі музичної самопрезентації. *Мета статті* полягає у виявленні функцій етнокультурних компонентів у структурі конкурсних композицій та визначенні основних стратегій їх інтеграції в сучасні жанрово-стильові практики популярної музики. *Методологія дослідження* базується на застосуванні аналітичного, структурно-типологічного та музикознавчого методів, що дозволяють здійснити комплексний аналіз композиційних, інтонаційних і тембрових параметрів досліджуваних зразків. *Наукова новизна* роботи полягає у визначенні етнокультурного коду як ключового чинника формування конкурентоспроможного музичного продукту в контексті «Євробачення». За *результатами дослідження* встановлено, що етнічні маркери функціонують як смислове ядро композицій, забезпечуючи одночасно національну впізнаваність і високу комунікативну ефективність у міжнародному музичному просторі. *Перспективи подальших досліджень* пов'язані з розширенням кола аналізованих конкурсних виступів наступних років та порівняльним вивченням динаміки трансформації «українського звуку» в умовах культурної глобалізації.

Ключові слова: українська естрада, український звук, Євробачення, фольклор, культурна ідентичність, культурна репрезентація.

Постановка проблеми. Міжнародний пісенний конкурс «Євробачення» в сучасному мистецькому просторі є важливим каналом культурної репрезентації держав-учасниць. В останні роки у виступах українських учасників виразно простежується динаміка формування впізнаваного «українського звуку» як синтезу етнічної традиції та актуальних полістилістичних практик. В умовах глобалізації та посилення ролі культурного брендингу постає потреба виявити, яким чином етнокультурні маркери впливають на міжнародну рецепцію конкурсних виступів українських артистів. Дослідження цієї проблеми має практичне значення для осмислення механізмів презентації національної ідентичності у сучасному медіапросторі.

Огляд останніх публікацій. Висвітлення «Євробачення» як глобальної платформи для міжкультурної репрезентації посідає чільне місце в сучасному науковому дискурсі. У зарубіжній гуманітаристиці акцент зміщено на дослідження соціополітичних та комунікативних параметрів конкурсу [9, 11, 13] та процесів симуляції національних образів [8]. Питання етнокультурної ідентичності через призму регіональних особливостей детально висвітлені у працях Й. Шеман [12] та Е. Вінченцеллі, що дозволяє розглядати етнічний компонент на «Євробаченні» як дієвий інструмент боротьби за увагу глобальної аудиторії. В українському науковому просторі останніми роками спостерігається інтенсифікація досліджень, присвячених трансформації фольклору в межах популярної культури взагалі та в контексті «Євробачення» зокрема. Теоретичне підґрунтя для аналізу нових художніх контекстів етно-естради закладено у працях П. Богоніса, А. Друце, Т. Пістунової [1], О. Шпортько, Т. Калюжної та І. Усачової [7]. Глибокий аналіз конкретних успішних кейсів на «Євробаченні» представлений у розвідках О. Клєщової, В. Колоска та В. Кузик [3, 4, 5].

Однак, попри наявність ґрунтовних праць поза увагою дослідників залишається комплексне осмислення цілісної еволюції «українського звуку» як стабільної моделі національної самопрезентації на «Євробаченні». Більшість наявних публікацій фокусуються на ретроспективному аналізі перемог минулих років, тоді як динамічні зміни в сучасних процесах жанрово-стилістичної дифузії потребують глибшої систематизації. Окреслена дослідницька проблема зумовлює необхідність виявлення структурних закономірностей трансформації етнічної традиції від декоративного елемента до функціонального ресурсу сучасної музичної інновації.

Мета статті – виявити роль етнокультурних маркерів у формуванні «українського звуку» в конкурсних виступах України на «Євробаченні» та окреслити моделі інтеграції етнічної традиції в

© Антипенко Ю., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

сучасні жанрово-стильові практики популярної музики. Окрему увагу зосереджено на визначенні стратегій трансформації фольклорних елементів у ресурси сучасної музичної інновації, що забезпечують національну впізнаваність і комунікативну ефективність виступу.

Виклад матеріалу дослідження. Заснований у 1956 році за ініціативи М. Безансона, генерального директора швейцарського телебачення, міжнародний пісенний конкурс «Євробачення» від початку мав на меті популяризацію авторської пісні у сфері популярної музики та створення платформи для творчого діалогу між європейськими країнами. Його інституційна модель сформувалась у фокусі культурної політики Європи, що ґрунтується на ідеї «національного та регіонального різноманіття» та водночас – «спільної культурної спадщини» [11]. Протягом останніх десятиліть спостерігається виразна тенденція до використання сценічного простору конкурсу як інструменту культурного брендингу держав-учасниць. Зокрема, суттєво посилюється значення етнокультурних маркерів у конкурсних піснях, до яких належать передусім вокальні техніки, мелодико-інтонаційні формули, ритмічні структури та засоби тембрової виразності традиційних інструментів. Інтеграція зазначених компонентів у конкурсні пісні формує для міжнародної аудиторії відчуття своєрідної екзотичності. Унаслідок цього синтез традиційної музичної спадщини з актуальними стилістичними практиками масової музичної культури дедалі частіше постає як ефективна стратегія сценічної репрезентації країни на «Євробаченні» та забезпечує виконавцям виразну ідентифікацію в умовах високої конкуренції.

Залучення вищезгаданих етнокультурних маркерів у композиційну структуру конкурсних композицій виконує кілька важливих комунікативних функцій. Насамперед, такі елементи формують виразний культурний образ, що апелює до національної традиції. Для представників власної культурної спільноти та аудиторії культурно споріднених регіонів подібні засоби можуть актуалізувати як колективну культурну пам’ять, так і механізми символічної ідентифікації. Як приклад подібної тенденції дослідники часто наводять балканський регіон: етно-орієнтовані композиції артистів із балканських країн тривалий час демонструють стабільно високі результати, завдячуючи, зокрема, так званому «блоковому голосуванню» в межах регіону [9, 10, 13]. Водночас для ширшої міжнародної аудиторії характерні етнічні виражальні засоби виконують функцію маркерів культурної відмінності й тим самим посилюють рельєфність музичного матеріалу та його емоційний вплив.

Разом із тим сама по собі наявність фольклорних рис не гарантує успішного результату. Однак, за умови органічного поєднання з актуальними стилістичними моделями сучасної поп-музики вони здатні істотно посилювати сценічний ефект, виконуючи «функцію своєрідних екзотизованих елементів, які посилюють відчуття локального колориту або символічно переносять аудиторію у віддалений, екзотичний культурний простір» [12; 131]. У цьому контексті синтез сучасного звучання з етнічними елементами може виявитись ефективною стратегією для посилення комунікативного потенціалу конкурсного виступу.

У ракурсі окреслених тенденцій доцільно звернутися до українського досвіду участі в пісенному конкурсі «Євробачення», який в останні роки стабільно демонструє один із найбільш яскравих прикладів органічної інтеграції етнокультурних елементів у сценічну концепцію конкурсних виступів. Однак, ця тенденція в українській історії участі в цьому конкурсі, за думкою деяких дослідників, має один додатковий важливий аспект. Саме виступ Руслани з композицією «Wild Dances» на сцені конкурсу в 2004 році у науковій літературі часто розглядається як момент активізації етнокультурних стратегій у форматі популярної музики конкурсу взагалі. Успіх Руслани сприяв появі «тренду свідомо “етнічних” стилів» на Євробаченні у подальші роки [8; 9], зокрема – «вже наступного року спричинила своєрідну «епідемію» використання барабанного ритму та традиційних костюмів, стилізованих і навмисно гіперболізованих задля максимально яскравого й ефектного сценічного вигляду [14]. Як відзначили українські журналісти, дійсно «після її тріумфу на сцені конкурсу побільшало етнічних звучань» [6].

Утім, упродовж останніх років зазначена тенденція набула нових художніх вимірів. У практиці конкурсних виступів українських артистів на Євробаченні дедалі виразніше простежується переосмислення етнокультурних елементів у їх взаємодії з актуальними полістилістичними музичними практиками. Якщо у попередні десятиліття після виступу Руслани інтеграція фольклорних компонентів в українських учасників реалізовувалася здебільшого через стилізоване використання традиційних інтонацій, інструментів або сценічної атрибутики, то в останні роки спостерігається тенденція до більш складних форм синтезу. Особливо показовими в цьому контексті є конкурсні виступи періоду 2021–2025 років, у яких етнокультурні маркери дедалі частіше функціонують як елемент сучасної художньої стратегії, спрямованої на формування впізнаваного музичного образу в умовах глобалізованого медійного простору.

У 2021 р. Україну на «Євробаченні» представляв гурт Go_A. Творчість гурту характеризується «етноавангардними сценічними пошуками в поєднанні з наближеним до автентичного жіночим співом та тематикою пісень, пов’язаною з міфологією та елементами обрядовості» [1; 117]. Цей колектив працює у стилях електрофольк та етнотехно. У межах цих стилістик композиційна організація хоча і спирається на виражальні засоби актуальної танцювальної електронної музики, однак завдяки залученню архаїчних фольклорних ритмо-інтонаційних моделей виникає ефект своєрідної стилістичної архаїзації звукового

простору. При цьому етнічний матеріал, як правило, не відтворюється у формі прямого цитування, а інтегрується у звукову тканину композиції через інтонаційні, ритмічні та темброві параметри, доповнені звучанням народних інструментів і використанням характерних технік автентичного вокалу. Власне, усе це і визначає визначальні риси творчої естетики гурту Go_A.

Особливість композиції «Shum», представленої гуртом Go_A на сцені «Євробачення» у 2021 році, полягав у її виразній стилістичній контрастності щодо значної частини тогорічного конкурсного репертуару. На тлі переважання стандартизованих англомовних композицій у форматі «європоп» цей виступ продемонстрував іншу художню модель, засновану на поєднанні елементів традиційної української обрядової музики з саунд-практиками сучасної електронної танцювальної культури. Такий підхід забезпечив композиції виразну культурну ідентифікацію, водночас сприяючи її ефективній комунікації з міжнародною аудиторією. Аналіз композиції «Shum» засвідчує, що її художня концепція ґрунтується на переосмисленні архаїчного фольклорного матеріалу в межах актуального електронного саунду. Дослідники зазначають, що в основу пісні покладено давню українську веснянку «Шум». За свідченням фольклористів, вона має дохристиянське походження та пов'язана з обрядовими практиками весняного циклу, спрямованими на символічне «пробудження природи». Водночас важливою особливістю цього фольклорного джерела є його синкретичний характер: первісні веснянки-гаївки поєднували у собі спів, рух і ритуальну дію, формуючи цілісну обрядову модель, у якій взаємодіяли «слово і дія, пісня та танок» [3; 85]. У сценічній інтерпретації гурту Go_A ці традиційні структурні принципи набувають нової форми: обрядова інтонаційність і ритмічна повторюваність веснянкового матеріалу інтегруються у техно-орієнтований ритмічний грув та динамічну сценічну пластику. Ця танцювальна фольклорність «стирає межі між архаїкою й техно» [1; 117]. У результаті виникає своєрідний приклад сучасної художньої актуалізації архаїчного фольклорного коду.

Із формально-композиційного погляду твір демонструє синтез традиційної народнопісенної куплетно-приспівної моделі з формотворчими принципами сучасної електронної музики. Структура композиції включає також і характерний для електронної стилістики елемент «дропу» – контрастний епізод між другим і третім куплетами, позначений раптовим зниженням темпо-динамічної інтенсивності фактури. Така структурна пауза формує атмосферний звуковий простір і виконує функцію драматургічного контрасту, чим підсилює сприйняття подальшого енергетичного наростання. Поступова інтенсифікація ритміко-темпових параметрів формує виразну динамічну драматургію та асоціюється з ідеєю поступового «пробудження» весняного циклу. Послідовне нарощування темпу й ритмічної щільності фактури створює ефект акумуляції енергії, який досягає кульмінації у фінальному розділі композиції. Завершальні такти характеризуються максимальною інтенсивністю темпоритму звукового потоку, що формує ефект колективної «обрядової» експресії, близької за енергетикою до сучасних танцювальних музичних практик.

Мелодична основа композиції «Shum» – полімодальна, однак в її основі – мінорна пентатоніка. У заспіві виразно акцентується висхідний рух до тонічної квінти, тоді як у приспіві домінує спадна інтонаційна формула від III до I ступеня. Одночасно мелодика демонструє поєднання елементів фрігійського ладу, що проявляються у використанні низького II ступеня, а також інтонаційних рис гуцульського мінору, для якого характерні високі IV і VI ступені. Ця ладо-інтонаційна структура відсилає до архаїчних моделей народної мелодики. Вокальна партія композиції виконується у манері «білого голосу» – традиційної техніки народного співу, що ґрунтується на відкритій, резонансній подачі звуку з потужним тембром і значною звуковою проєкцією, яка забезпечується активним залученням гортані та головних резонаторів. Така манера історично формувалася в умовах відкритого простору й була пристосована до потреб обрядового колективного виконання. За думкою дослідників, манера «білого голосу» походить «від архаїчного сільського співу, зокрема поліського й подільського регіонів» [7; 206]. У сценічній інтерпретації К. Павленко ця техніка постає як адаптація фольклорної традиції: її дзвінкий і пронизливий тембр підсилює ефект колективного заклику весни, тоді як бек-вокальні партії, зливаючись з основною мелодичною лінією, імітують принципи українського народного багатоголосся, чим створюють акустичну модель колективного співу. В аранжуванні «Shum» виразно простежується використання автентичних інструментальних тембрів, зокрема сопілки та ударних, які інтегруються з електронною басовою лінією та синтетичними ритмічними бітами. Додатковий акустичний шар створюють електронні ефекти вокальної обробки, що підсилюють атмосферу містичності та формують відчуття трансової звукової динаміки. У такому звуковому просторі українська автентична традиція постає як органічна складова сучасної електронної музичної культури, зрозумілої для глобальної аудиторії. Подібна стратегія художньої репрезентації сприяє одночасному збереженню культурної автентики та її адаптації до сучасного міжнародного музичного контексту. Саме така естетична модель стала одним із чинників успіху Go_A на «Євробаченні» в 2021 році, де композиція «Shum» посіла п'яте місце у фіналі та отримала значну міжнародну резонансність (зокрема, посіла перше місце рейтингу стрімінгової платформи Spotify).

Подальший розвиток цієї тенденції можна простежити у творчості гурту Kalush Orchestra, який переміг на «Євробаченні» у наступному – 2022 році з піснею «Stefania». У своїй художній концепції цей гурт пропонує інший варіант інтеграції фольклору в глобальний популярний контекст. У науковій літературі конкурсна

композиція гурту розглядається як приклад синтезу поп-музики та хіп-хопу з елементами української фольклорної традиції. Так, дослідник В. Колосок зазначає, що структурна організація твору відповідає естетиці сучасного «хіта», зокрема завдяки використанню куплетної форми та приспіву з «інтонацію, що легко запам'ятовується» [4; 237]. На думку дослідника, стильову основу композиції формує поєднання елементів хіп-хопу, фанку та репу. Водночас науковець підкреслює наявність виразних ознак української фольклорної автентики: у вокалі простежується «манера співу, близька до народної», а в тембровій палітрі твору застосовано «звучання чотирьох народних духових карпатських народних інструментів» [4; 237]. Окрему увагу дослідником приділено фонограмі, у якій поєднуються електронні та акустичні інструменти, а також численні вокальні й інструментальні підголоски, що формують багатошаровий саунд. На думку В. Колоска, важливим смисловим ядром композиції є «глибинна тема» твору – вираження «ніжних почуттів до матері», що надає пісні емоційної універсальності [4; 237]. Дослідниця В. Кузик у свою чергу визначає стилістику пісні як поєднання «стилів фольклорного репу й альтернативного хіп-хопу» [5]. Дійсно, структура твору вибудовується на контрасті реп-куплетів та мелодійного приспіву, характерних для сучасної хіп-хоп естетики. Композиція має умовно двочастинну композиційну модель, у якій реп-куплети поєднуються з передприспівними сегментами та приспівами-рефренами, розмежованими інструментальними брейками зі звучанням сопілки. Інтонаційна основа вступу й приспіву представлена ліричною мелодією («Stefania, mamo-mamo»), що спирається на близькі до традиції народних колискових формули. Вокальна партія приспіву у виконанні Т. Музичука характеризується відкритою, темброво чистою подачею звуку з мінімізованою емоційною експресією, що близька до народної. Натомість куплети репрезентують сучасну репову стилістику: у них О. Псюк читає текст, зміст якого рефлексує його особисті спогади та переживання. Передприспівна зона виконує функцію інтонаційного переходу, де повторюваний мотив «люлі-люлі» на тлі звучання тембру бандури в аранжуванні відтворює характерну для української колискової традиції формулу заколисування. Ми бачимо, що народні темброві елементи та вокальні інтонаційні формули органічно інтегруються в актуальну полістилістичну музичну форму, утворюючи одночасно цілісну звукову модель, зрозумілу для широкої міжнародної аудиторії.

Порівнюючи ці два кейси, підкреслимо, що творча презентація гуртів Go_A і Kalush Orchestra на «Євробаченні» в 2021 та 2022 рр. демонструє спільну художню стратегію. Вона виявляється у цілісній інтеграції етнічних елементів з сучасними стилями, що безпосередньо формує впізнаваний «українського звук». Даний синтез дозволяє зберігати виразну національну інтонаційну й темброву специфіку, водночас подаючи її у такій музичній формі, що є зрозумілою міжнародній аудиторії. У такому контексті «український звук» постає як актуалізована модель використання етнічних маркерів, що стала одним із ключових чинників високих результатів у міжнародному пісенному конкурсі. Ця тенденція простежується і в подальших українських конкурсних виступах. Зокрема, у номері України 2024 р. «Teresa & Maria» у виконанні Jerry Heil та alyona alyona, а також у виступі гурту Ziferblat у 2025 році з піснею «Bird of Pray» етнічні інтонаційні, темброві та образні елементи так само інтегруються в структуру композиції. Однак, у цих композиціях фольклорні маркери функціонують не як стилістичні домінанти, а як окремі інтегровані компоненти полістилістичної моделі. Оригінальне звучання композиції «Teresa & Maria» базується на принципах полістилістики. Твір поєднує в собі структурну чіткість євро-попу, ритмічну експресію хіп-хопу, архаїку етно-фольклору та монументальність духовної пісенності. Така полістилістика дозволяє пісні функціонувати як мультикультурний код: вона є зрозумілою для прихильників сучасного репу, водночас апелюючи до традиційних цінностей через етнічні та сакральні маркери. На відміну від прямого цитування обрядових пісень (як у кейсі Go_A), тут фольклорні елементи функціонують на рівні глибинних архетипів та інтонаційних моделей. Музична драматургія твору побудована на зіставленні двох світів: сакрально-фольклорного (партія Jerry Heil) та урбаністично-декламаційного (партія alyona alyona). Домінантою в першій частині композиції виступає специфічний синтез естрадної та народної технік. Використання низької позиції гортані у поєднанні з опорою на грудний резонатор дозволяє Jerry Heil сформувати щільний, «темний» за забарвленням народний звук, що в поєднанні з бек-вокалом апелює до архаїчних пластів українського жіночого співу. Використання народних інтонацій в мелодиці у низькому амплітудному діапазоні створюють ефект сакральної глибини та драматизму. В контексті поп-композиції це забезпечує специфічну сонорику, яка контрастує з м'яким кантиленним фальцетним субтоном вступу та реп-декламацією alyona alyona в другому куплеті. В основі ритмічної синергії композиції в цілому лежить поєднання хіп-хоп біта з ритмічними формулами, близькими до веснянкових гаївок. І в той же час повторюваність мотивів у приспіві апелює до магічної функції фольклору – «заклику» чи «молитви». Одночасно й в аранжуванні пісні присутній етнокод: наприклад, введення тембру бандури слугує акустичним ідентифікатором національного простору. Композиція «Teresa & Maria» є прикладом сучасного музичного синкретизму, де структурна чіткість поп-музики та ритміка репу поєднуються з глибинними етнокультурними кодами. Ефективність такої стратегії підтверджується високим результатом на конкурсі, де дует посів ІІІ місце, довівши, що синтез автентичної традиції та актуальних жанрів є потужним

інструментом успішної культурної репрезентації в сучасному медійному просторі.

У конкурсній пісні гурту Ziferblat «Bird of Pray» на «Євробаченні» у 2025 році так само присутній полістилістичний синтез. Але тут національний код (зокрема – образ птаха як деміурга надії в тексті пісні) інтегрується в інді-рокову фактуру, створюючи ефект емоційної інклюзивності для європейського слухача без втрати національної ідентичності. Окремої уваги заслуговує вокальна техніка соліста гурту Д. Лещинського, на що також звертають уваги дослідники: «соліст у співпраці з бек-вокалістами втілили народну манеру співу українською мовою у поєднанні з естрадним саундом англійською мовою, ілюструючи синтез автентичних та сучасних компонентів» [2; 77]. В україномовних партіях соліст використовує відкриту народну артикуляцію, високу позицію гортані та щільне змикання зв'язок усією масою. Високий підзв'язковий тиск у поєднанні з грудним резонатором забезпечує пронизливу, енергетично насичену подачу. Національний код підсилюється використанням гетерофонії у взаємодії з бек-вокалом, що відтворює традиції центрально-українського співу. В англомовних розділах вокальна стратегія трансформується: виконавець переходить до полегшеного міксу, характерного для арт-року. Проте специфічна атака та пряма емісія на тривалих голосних зберігають відчутну народну манеру. Така дифузія фольклорного коду та західної рок-традиції підкреслює «кордоцентричність» української культури, трансформуючи саунд гурту Ziferblat у глибоко ідентифікований національний культурний продукт.

Висновки. Аналіз успішних кейсів українських виконавців на конкурсі «Євробачення» у 2021–2025 рр. підтверджує, що феномен «українського звуку» в межах конкурсу є результатом цілеспрямованої трансформації етнокультурних маркерів із декоративних елементів у фундаментальний ресурс національної самопрезентації. Еволюція конкурсних номерів – від архаїчної фолктроніки Go_A та етно-хіп-хопу Kalush Orchestra до полістилістичних і вокальних експериментів Jerry Heil, alyona alyona та гурту Ziferblat – демонструє життєздатність різних моделей культурної гібридності. У кожному з цих кейсів фольклорний код інтегрується у глобальний мейнстрим, не втрачаючи своєї ідентифікаційної сили, а навпаки, набуваючи нових значень через актуальні жанрові форми. Визначальну роль у цій стратегії відіграє вокальна антропологія: застосування техніки «білого голосу», специфічна робота гортані та народна артикуляція стають тими інструментами, що маркують українську ідентичність на рівні психофізичного сприйняття звуку. Висока комунікативна ефективність такого синтезу, підтверджена міжнародним визнанням, доводить, що автентика сьогодні функціонує як джерело музичних інновацій, а не ретроспекції. У підсумку «український звук» постає як цілісна інноваційна модель, що не лише утверджує національну суб'єктність у глобальному медіапросторі, а й активно формує нові естетичні тренди в сучасній європейській музичній культурі.

Список використаної літератури

1. Богоніс П., Друце А., & Пістунова Т. Українські народні музичні інструменти в сучасному естрадному мистецтві: інтерпретація, трансформація, нові художні контексти. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 2025. 53. С. 110–121. https://doi.org/ 10.31866/2410-1176.53.2025.348273

2. Кириленко Я. О., Єліна А. С., Гузь А. В. Національний відбір на Євробачення-2025 як інструмент формування української культурної ідентичності: сценічно-виконавський вимір. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 2025. № 2. DOI: https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.12.

3. Клєщова О. Український пісенний феномен (на матеріалі пісні «Шум» у виконанні гурту «Go_A»). *Лінгвістика.* 2021. № 1 (43). С. 77–87. DOI: 10.12958/2227-2631-2021-1-43-77-87.

4. Колосок В. І. Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2022. № 3. С. 233–239. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266114.

5. Кузик В. Алгоритми секретів хіта Stefania. *Український інтернет-журнал «Музика»*.12 черв. 2022. URL: https://mus. art.co.ua/alhorytmy-sekretiv-khita-stefaniia/

6. Семенюк Ю. Сцена зламалась, букмекери зазнали краху: цікаві факти про тріумф Руслани на Євробаченні.URL:https://24tv.ua/trends24/diki-tantsi-tsikavi-fakti-pro-peremogu-ruslani-yevrobachenni_n2824186.

7. Шпортько О., Калюжна Т., Усачова І. Новітні вокальні техніки в українській естраді XXI століття: між етнікою та попкультурою. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 202–216. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346285.

8. Baker C. Wild dances and dying wolves: simulation, essentialization, and national representation at the Eurovision Song Contest. URL:https://eprints.soton.ac.uk/66292/1/Baker_-_Pop_Comm_submitted.pdf .

9. Blangiardo M., Baio G. Evidence of bias in the Eurovision song contest: modelling the votes using Bayesian hierarchical models. *Journal of Applied Statistics.* 2014. Vol. 41, № 10. P. 2312–2322. DOI: https:// doi.org/10.1080/02664763.2014.909792.

10. Eurovision and Funky Folk. URL: https://eurovision.tv/story/history-of-folk-songs-in-eurovision.

11. Motschenbacher H. The Communicative Setting of the Eurovision Song Contest. *Language, Normativity and Europeanisation. Postdisciplinary Studies in Discourse.* London: Palgrave Macmillan, 2016. P. 13–50. DOI: https://doi.org/10.1057/978-1-137-56301-9_2.

12. Szeman I. 'Playing with Fire' and Playing It Safe: With(out) Roma at the Eurovision Song Contest. *Performing the «New» Europe: identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest*. London : Palgrave Macmillan, 2013.

P. 125–141. https://doi.org/10.1057/9781137367983_7

13. Taylor & Francis. Eurovision voting patterns analyzed. *ScienceDaily*. 8 May 2014. URL: https://www.sciencedaily.com/releases/2014/05/140508110933.htm

14. Vincentelli E. Bulgarian Idol. *The Believer.* 2006. June 1. URL: https://www.thebeliever.net/bulgarian-idol/.

References

1. Bohonis P., Drutse A., & Pistunova T. Ukrainski narodni muzychni instrumenty v suchasnomu estradnomu mystetstvi: interpretatsiia, transformatsiia, novi khudozhni konteksty. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 2025. 53. S. 110–121. https://doi.org/ 10.31866/2410-1176.53.2025.348273

2. Kyrylenko Ya. O., Yelina A. S., Huz A. V. Natsionalnyi vidbir na Yevrobachennia-2025 yak instrument formuvannia ukrainskoi kulturnoi identychnosti: stsenichno-vykonavskyi vymir. Pivdennoukrainski mystetski studii. 2025. № 2. https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.12.

3. Klieshchova O. Ukrainskyi pisennyi fenomen (na materiali pisni «Shum» u vykonanni hurtu «Go_A»). Linhvistyka. 2021. № 1 (43). S. 77–87. DOI: 10.12958/2227-2631-2021-1-43-77-87.

4. Kolosok V. I. Analiz kharakternykh osoblyvostei suchasnykh ukrainskykh estradnykh khitiv na prykladi tvoriv-peremozhtsiv mizhnarodnoho pisennoho konkursu «Yevrobachennia» 2004, 2016, 2022 rokiv. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurn. 2022. № 3. S. 233–239. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266114.

5. Kuzyk V. Alhorytmy sekretiv khita Stefania. Ukrainskyi internet-zhurnal «Muzyka».12 cherv. 2022. URL: https://mus. art.co.ua/alhorytmy-sekretiv-khita-stefaniia/.

6. Semeniuk Yu. Stsena zlamalas, bukmekery zaznaly krakhu: tsikavi fakty pro triumf Ruslany na Yevrobachenni.URL:https://24tv.ua/trends24/diki-tantsi-tsikavi-fakti-pro-peremogu-ruslani-yevrobachenni_n2824186.

7. Shportko O., Kaliuzhna T., Usachova I. Novitni vokalni tekhniky v ukrainskii estradi KhKhI stolittia: mizh etnikoiu ta popkulturoiu. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo. 2025. T. 8, № 2. S. 202–216 https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346285.

8. Baker C. Wild dances and dying wolves: simulation, essentialization, and national representation at the Eurovision Song Contest. URL:https://eprints.soton.ac.uk/66292/1/Baker_-_Pop_Comm_submitted.pdf .

9. Blangiardo M., Baio G. Evidence of bias in the Eurovision song contest: modelling the votes using Bayesian hierarchical models. Journal of Applied Statistics. 2014. Vol. 41, № 10. P. 2312–2322. DOI: https:// doi.org/10.1080/02664763.2014.909792.

10. Eurovision and Funky Folk. URL: https://eurovision.tv/story/history-of-folk-songs-in-eurovision.

11. Motschenbacher H. The Communicative Setting of the Eurovision Song Contest. Language, Normativity and Europeanisation. Postdisciplinary Studies in Discourse. London: Palgrave Macmillan, 2016. P. 13–50. DOI: https://doi.org/10.1057/978-1-137-56301-9_2.

12. Szeman I. 'Playing with Fire' and Playing It Safe: With(out) Roma at the Eurovision Song Contest. Performing the «New» Europe: identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest. London : Palgrave Macmillan, 2013. P. 125–141. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137367983_7

13. Taylor & Francis. Eurovision voting patterns analyzed. ScienceDaily. 8 May 2014. URL: https://www.sciencedaily.com/releases/2014/05/140508110933.htm

14. Vincentelli E. Bulgarian Idol. The Believer. 2006. June 1. URL: https://www.thebeliever.net/bulgarian-idol/.

UDC 78.091:398:784.01

THE FORMATION OF THE «UKRAINIAN SOUND» IN THE CONTEXT OF EUROVISION: ETHNOCULTURAL MARKERS AS A FACTOR OF MUSICAL REPRESENTATION

Yuliia ANTYPENKO – Lecturer of the Department of Musical Popular Art Communal Higher Educational Establishment Of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts», Kyiv, Ukraine.

The aim of this paper is to explore the role of ethnocultural markers in shaping the «Ukrainian sound» within Ukraine's entries at the Eurovision Song Contest. The study identifies the functions of ethnic components in contest compositions and outlines strategies for their integration into contemporary popular music genres.

Research methodology. The study employs analytical, structural-typological, and musicological methods to examine the compositional, intonational, and timbral parameters of selected case studies. A comprehensive review of recent Ukrainian and international academic publications on the Eurovision Song Contest and vocal techniques has been conducted. *Results.* It has been found that ethnocultural markers function as a semantic core of the compositions, ensuring both national recognizability and high communicative effectiveness. The analysis reveals distinct models of ethnic integration: the structural integration of archaic folklore in electronic music (Go_A), the synthesis of folk intonations with hip-hop aesthetics (Kalush Orchestra), and polystylistic models based on archetypal images and sacred meanings (Jerry Heil & alyona alyona). Particular attention is given to vocal physiology, including the «white voice» technique and specific laryngeal positions that transform modern sounds into a deeply identified national cultural code. *Novelty.* The paper defines the ethnocultural code not merely as a decorative element but as a fundamental technological resource for musical innovation. An attempt is made to systematize the evolution of the «Ukrainian sound» from 2021 to 2025, identifying it as a source of new trends in the European pop music discourse.

The practical significance. Musicologists, vocal educators, and cultural managers may find the information in this article useful for developing competitive musical products and strategies for national cultural representation in the global media space.

Key words: Ukrainian pop music, Ukrainian sound, Eurovision Song Contest, folklore, cultural identity, cultural representation.

Стаття отримана 18.02.2026
Стаття прийнята 24.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.01 : 78.071 : 789.5

ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КВАРТЕТУ БАНДУРИСТОК «ҐЕРДАН» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА

Віолетта ДУТЧАК – доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,
Карпатський національний університет ім. Василя Стефаника», Івано-Франківськ.
https://orcid.org/0000-0001-6050-4698
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1138
violetta.dutchak@ukr.net
Наталія ФЕДОРНЯК – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Карпатський національний університет ім. Василя Стефаника», Івано-Франківськ.
https://orcid.org/0000-0002-4981-649

Цитування:

Дутчак В., Федорняк Н. Вектори творчої діяльності квартету бандуристок «Гердан» у контексті розвитку українського-вокально-асамблевого мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 193–202. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1138

Узагальнено дослідження творчого шляху та хронологію мистецьких здобутків відомого колективу з Прикарпаття – квартету бандуристок «Ґердан», що вже 15 років успішно функціонує, репрезентуючи українську музичну культуру в різних формах творчості, у зокрема експериментальних. Виокремлено основні напрями формування репертуару ансамблю – авторська музика українських композиторів, обробки фольклорного матеріалу, духовно-релігійні жанри. Визначено успішні виступи колективу у фестивалях і конкурсах, культурно-мистецьких та громадських проєктах в Україні та за кордоном, а також співпрацю з митцями Прикарпаття – солістами і колективами. Підкреслено новаторські пошуки колективом нових інструментально-тембральних поєднань бандури з трубою, кларнетом, карильйоном, а також досвід формування вокального репертуару з урахуванням вокальних можливостей учасниць квартету бандуристок, зокрема як солісток та ансамблісток, у контексті тенденцій розвитку сучасного народно-академічного камерно-ансамблевого мистецтва.

Ключові слова: українська музика, бандурне мистецтво, вокально-інструментальне ансамблеве виконавство, квартет бандуристок «Ґердан», аранжування, репертуар, виконавські форми, експерименти.

Актуальність дослідження. Ще з початку минулого ХХ ст. розпочався активний процес соціокультурних змін у розвитку жіночого вокально-ансамблевого мистецтва, позначений переосмисленням фольклорних джерел, активізацією композиторської творчості для колективів різного складу. Загалом, розвиток жіночих вокальних ансамблів в українській культурі упродовж ХХ – початку ХХІ ст. значно еволюціонував від фольклорних до різноманітних академічних та популярно-естрадних форм. На ці процеси вплинули змішування фольклорних традицій різних регіонів, європейські та американські естрадні й джазові тенденції, а також поєднання народної та академічної манери співу. З'явилися нові форми ансамблів – від дуетів до більших складів, розширилася виконавська стилістика. Серед форм вокально-інструментального ансамблю помітне місце посідають саме бандурні колективи, в яких вокально-співоча та інструментально-акомпануюча складові невіддільні одна від іншої. Упродовж ХХ ст. у бандурному мистецтві розвиваються академічні камерні форми жіночих колективів однорідного типу, основу творчості яких складають фольклорні жанри в академічній манері співу й сценічної обробки. Серед таких форм пріоритетною сформувалася і залишається форма тріо бандуристок. Проте, ускладнення музичної мови та фактури співу й акомпанементу зумовило появу й активізацію нової форми – квартету бандуристок. Репертуар жіночих бандурних ансамблів першочергово ґрунтувався на фольклорній основі, проте поступово, синтезуючись з академічними тенденціями, розширив свої можливості за рахунок композиторської творчості, появи нових пісенних жанрів, обробок та аранжування. Після відновлення незалежності України сформувалися нові напрями діяльності колективів, що поєднують фольклорні, академічні та естрадні традиції в різних комбінаціях, залученість бандурних колективів у мистецькі події і різноманітні проєкти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Бандурне ансамблеве мистецтво, як унікальний феномен української культури, розпочавши свій активний розвиток у ХХ ст., постійно залишається в об'єктиві досліджень в Україні та діаспорі. Серед них слід відзначити дисертації О. Бобечко [1], С. Вишневська, О. Кубік [12], Л. Мандзюк [14], М. Мартинюк [15], монографічні роботи Н. Брояко [3], В. Дутчак [8], І. Лісняк [13] та ін. Бандурні ансамблі як окремий напрям розвитку жіночого вокального ансамблю в українській культурі ХХ ст. деталізує М. Мартинюк [15], відзначаючи у їх творчості синтезування різних виконавських стилів виконавства – академічного, естрадного, джазового та ін.

© Дутчак В., Федорняк Н., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Щодо творчості квартету бандуристок «Ґердан», то його концертні здобутки неодноразово згадувалися в різних ЗМІ (радіо та телепередачі, публіцистичні видання), аналізувалися у наукових статтях О. Бобечко [2], В. Дутчак [5], [6], Н. Федорняк [19]. Пропонована стаття приурочена до 15-річного ювілею колективу, узагальнює його здобутки та напрями діяльності.

Мета статті – виявити сутність творчої діяльності квартету бандуристок «Ґердан» (Івано-Франківськ) у контексті розвитку українського вокального камерно-ансамблевого мистецтва початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Колектив бандуристок «Ґердан» створений у 2010 році як ансамбль студенток класу професорки Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Віолетти Дутчак. Спочатку було 5 учасниць та у зв'язку з тим, що колектив був навчальний, його склад змінювався. А вже з 2015 року сформувався незмінний досі ансамбль чотирьох виконавиць – випускниць класу бандури професорки, які активно співпрацювали. Від початку створення ансамблю це – Надія Вівчарук (сопрано) і Наталія Федорняк (сопрано), пізніше приєдналася Світлана Матіїшин (альт), а також їх гармонійно доповнила Віолетта Дутчак (мецо-сопрано) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету ім. В. Стефаника, яка не лише очолювала колектив, а й стала повноцінною його учасницею. Виконавиці є представницями прикарпатської школи гри на бандурі, що прагнуть розвивати бандурне мистецтво через сценічну популяризацію та пошук нових виконавсько-виражальних можливостей бандури [5; 259–263]. Обрана назва «Ґердан» не випадкова, адже символізує унікальну барвисту нашийну прикрасу з бісеру, притаманну Карпатському регіону, колористичне розмаїття, динаміку її форми, отже, уособлює оригінальність, самобутність та творчу яскравість колективу.

Творчий репертуар квартету складають оригінальні твори для бандури, авторські композиції українських, зокрема місцевих митців, а також зарубіжних композиторів, обробки народнопісенного музичного матеріалу (українські, польські, чеські), колядки, щедрівки, а також народно-інструментальні та класичні мелодії в перекладі для бандури. Збагачують репертуар популярні композиції сучасних композиторів та відомих українських виконавців («Не твоя війна» С. Вакарчука – «Океан Ельзи», «Біля тополі» П. Солодухи – група «Еней», «Квітка-душа» В. Меладзе – Ніна Матвієнко та ін.), що дозволяє популяризувати їхню творчість як в Україні, так і за її межами. Репертуарну палітру урізноманітнює велика кількість творів духовно-релігійної тематики (авторські пісні «Прости нас Боже» сл. Я. Ткачівського, муз. М. Пастернака, «Діво Маріє» О. Лиховид, «Надії час» о. Даниїла Сікори ЧСВВ), колядки і щедрівки «Стань, Давиде», «Василева Мати» (за обр. К. Стеценка), «Во Вифлеємі зоря сіяє» (обр. О. Герасименко), авторські колядки «Святий вечір» (муз. І. Братущик, сл. З. Филипчука), «Світла радість» (Р. Лісова, сл. Н. Фальової), «Гой питалася княжа корона» (муз. Г. Гаврилець), «Щедрик» (М. Леонтовича, інстр. фактура Ю. Олійника), «В зеленім ліску» (обр. М. Дацка, аранж Р. Дробот), «В темную нічку» (сл. і муз. ієродиякона Іпатія (Малютіна), «Ой дивна, дивна вкраїнська родина» (сл. і муз І. Біликовського), «В світлі різдвяних вогнів», «Свят вечір» (о. Д. Сікора ЧСВВ). Часто художній репертуар квартету розширюється у зв'язку з певною тематичною спрямованістю концертних виступів.

Значну частину виконуваних творів складають композиції в авторському опрацюванні (аранжування, обробка) Віолетти Дутчак для вокально-інструментального жіночого квартету, яка не лише майстерно створює їх для «свого» складу, а, що важливо, завжди враховує доступність сприйняття звучання музики пересічним слухачем. Адаптовуючи чи пишучи твори для квартету, пріоритетом постає баланс гри та вокального суголосся, повноти акордово-гармонічного звучання, водночас міра у насиченості фактури та збереженні техніко-виконавської доступності. Серед особливостей музичних редакцій В. Дутчак – прагнення продемонструвати виконавські можливості кожного вокального голосу у сольних частинах з урахуванням відповідної ладотональності твору. Чудові сольні тембри учасниць квартету використані в аранжуваннях творів «Квітка душа» (Н. Вівчарук і Н. Федорняк), «Біля тополі» (С. Матіїшин і В.Дутчак), «Гей плине кача» (Н.Федорняк), «Не твоя війна» (В. Дутчак), «Гей питалася княжа корона» (Н.Федорняк), «В темную нічку» (Н. Вівчарук), «Пісня життя» (С.Матіїшин і В.Дутчак) та ін. До репертуару колективу також увійшли авторські твори В. Дутчак, скомпоновані під час роботи квартету в озвученні музично-документального фільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» Р. Ганущака (2019 р.), створеного на ТРК «РАІ» (генеральний директор А. Русиняк) за підтримки Українського культурного фонду [19]. Це – інструментальні композиції «Передчуття» (з соло труби) та «Дорога» (з соло кларнету), що виявили ще одні творчі грані діяльності квартету. Таким чином упродовж часу функціонування колективу викристалізувалися його репретуарно-виконавські пріорити. Провідною тематикою є громадянська лірика, а також романтично-любовна, духовно-релігійна, жартівлива тематика. Творча діяльність колективу розпочалася з підготовки та участі у Всеукраїнському конкурсі бандуристів «Кобзарська ватра» ім. К. Місевича (2010 року, м. Кременець Тернопільської обл.), де ще першим студентським складом дівчата здобули перемогу (Гран-прі). Саме на цьому конкурсі вперше прозвучала «Квітка-душа» (сл. Д. Гольде, муз.

К. Меладзе) в оригінальному аранжуванні В. Дутчак, що сприяло визначенню переможців ансамблевої категорії (голова журі народна артистка України Людмила Посікіра).

Подальші успіхи на Всеукраїнському конкурсі-фестивалі «Срібні струни» ім. З. Штокалка – ІІ місце (Тернопіль, 2011 р.), Міжнародному конкурсі «Perpetum mobile» – І місце (Дрогобич, 2012 р.), Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах пам'яті О. Степанова «Мереживо» – І місце (Рівне, 2017 р.), Міжнародному конкурсі-фестивалі «Балтійський бриз» – І місце (2020 р.), Міжнародному конкурсі «Віденська мелодія – 2020» – І місце (Відень, 2020 р.), Міжнародному фестивалі-конкурсі «Україна єднає світ» – Супер Гран-прі (2020 р.), І Міжнародному фестивалі-конкурсі «Різдвяні дзвони» – Гран-прі (Словенія, 2022 р.), Міжнародному мистецькому різдвяно-новорічному фестивалі-конкурсі «Formidable» – Гран-прі (Київ, 2024 р.) є свідченням високого фахового виконавського рівня колективу впродовж усього його періоду функціонування. Переважаючий репертуар квартету – народні пісні в оригінальних чотириголосих обробках та академічні й популярні авторські твори.

Концертна діяльність квартету насичена участю в різноманітних культурно-мистецьких подіях університету, міста та області. Ансамбль завжди серед учасників мистецьких заходів із нагоди відзначення шевченківських та франкових днів, Дня державної незалежності України, вшанування пам'яті героїв Небесної сотні, благодійних концертів Навчально-наукового інституту мистецтв і кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва КНУ ім. В. Стефаника, відзначення ювілеїв від дня заснування університету та інституту (зокрема й в онлайн-форматі). «Ґердан» був учасником ювілейних творчих вечорів в Івано-Франківську: народного вокального ансамблю «Росинка», народного аматорського вокального квартету «Коло», заслужених артистів України М. Петрика, В. Зваруна, поета Я. Ткачівського, композитора В. Данчука, співачки й громадської діячки Л. Королик (Італія-Україна), ансамблю танцю «Дивоцвіт» (кер. Ю. Скобель) тощо та з нагоди вшанування пам'яті поета С. Пушика, композитора І. Фіцаловича, виконавців-диригентів В. Поліщука, П. Чоловського та ін.

Часто ансамбль запрошують на презентації художніх та наукових видань, конференцій, різноманітних урочистих подій. Серед них відкриття міжнародної наукової конференції «Покуття: Український та європейський вимір» (2017 р.), нагородження лауреатів обласної премії Василя Стефаника та святкування його 150-річчя в с. Русові (2021, 2022 рр.), презентація факсимільного видання Мазепинського Євангелія надзвичайним і повноважним послом України в Лівані Ігорем Осташем (2021 р.), конференція послів України за участю Президента України «Дипломатія 30. Стратегія сильної держави» (2021 р.) тощо. Квартет мав нагоду неодноразово вітати відомого громадського діяча, уродженця України, бандуриста та співака Володимира Луціва (1929–2019 рр.) із Лондона (Великобританія) в рамках нагородження лауреатів Культурно-мистецького фонду ім. Володимира Луціва (м. Надвірна), а у червні 2019 року став учасником урочистого концерту «Від Бистриці до Темзи» з нагоди вшанування 90-річчя митця, маючи нагоду особистого творчого спілкування. У тому ж році в області вшановували 110-річницю від дня народження А. Кос-Анатольського, і квартет «Ґердан» долучився до святкувань участю у фестивалі ім. А. Кос-Анатольського в Коломиї та ювілейному мистецькому заході, який проходив в Івано-Франківській обласній філармонії ім. Ію Маланюк (фото 1). З цієї нагоди презентоване аранжування В. Дутчак відомої пісні композитора «Зоряна ніч» саме для квартету бандуристів [11].

Із початку російсько-української війни чимало творчих проєктів, в яких колектив бере участь, є благодійними. Окрім зборів на військові потреби, у 2022 році з сольною програмою квартет виступив у рамках благодійного проєкту «На шапку» зі збору на обладнання для онкогематологічного відділення Івано-Франківської обласної клінічної лікарні.

Квартет «Ґердан» є також активним учасником різних фольклорних фестивалів. Це міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав» (Івано-Франківськ, 2016, 2019 рр.), І відкритий фестиваль культури та мистецтва (в рамках святкування 580-річниці м. Калуша Івано-Франківської області) (Калуш, 2017 р.), IV міжнародний фестиваль карильйонного і дзвонового мистецтва (Гошів, 2018 р.) та ІІ фестиваль сучасної бандури «Lviv Bandur Fest» (Львів, 2018 р.), XXXIII фестиваль ім. А. Кос-Анатольського (Коломия, 2019 р.), фестиваль української академічної музики «Кришталевий камертон» (Івано-Франківськ, 2023, 2024 рр.), обласний фестиваль народної музики «Ритми незламності» (Івано-Франківськ, 2025 р.). Протягом 10 років квартет є одним з активних учасників і запрошених гостей Міжнародного різдвяного фестивалю «Коляда на Майзлях» (Івано-Франківськ, 2015–2025 рр.), який організовує церква Царя Христа УГКЦ монастиря оо. Василіян. «Ґердан» виступає й в фестивальних програмах, на відкритті святкової події, а також незмінно бере участь у гала-концертах. Знаковими для колективу були виступу на одній сцені з народною артисткою України Н. Матвієнко, Т. Чубаєм, заслуженою артисткою України О. Мухою, Національною капелою бандуристів ім. П. Майбороди, вокальною формацією «Піккардійська терція», С. Фединою, гуртом «Шпилясті кобзарі», А. Матвієнко. Саме на фестивалі «Коляда на Майзолях» 2015 року «Ґердан» уперше

зазвучав у новому, досі незмінному складі. Упродовж проведення фестивально-мистецького форуму колектив щорічно оновлює репертуар колядок та щедрівок, співпрацюючи з авторами-композиторами (Р. Лісова, о. Д. Сікора ЧСВВ), звертаючись до унікального фольклорного матеріалу. З ініціативи В. Дутчак колектив долучився до відродження забутих давніх піснеспівів зимового календарного обряду, які адаптовуються для квартету, так і виконання нових сучасних композицій («Княжа корона» Г. Гаврилець, «Світла радість» Р. Лісової, «В темную нічку І. Мілютіна. Також квартет виступав із солістами – І. Борух (скрипка), акомпанував зведеним хоровим колективам («У Вифлеємі зоря сіяє»). Так у творчості колективу сформувалася доволі об'ємна репертуарна палітра творів різдвяного циклу.

Квартет є активним учасником культурно-мистецьких заходів релігійно-духовного напряму. Серед них – мистецька академія до 400-ліття Василіянського Чину св. Йосафата і храмового свята Церкви Царя Христа монастиря оо. Василіян м. Івано-Франківська (2017 р.), святкування-концерт із нагоди вшанування Гошівської чудотворної ікони Матері Божої на Ясній горі (2018 р.). Того ж 2018 року «Ґердан» брав участь у міжнародному фестивалі карильйонного і дзвонового мистецтва, де вперше виступав разом із відомою карильйоністкою Іриною Рябчун (Київ). У духовно-мистецькому проєкті «Вірую», що проходив у с. Крилос Галицького району в Національному заповіднику «Давній Галич» на Крилоській горі з нагоди святкування Дня незалежності України (2018 р.), продемонстрована багата та розмаїта українська музична культура у виконанні відомих митців – давні духовні наспіви до Богородиці (Н. Половинка та Ю. Тарасович), композиції на карильйоні І. Рябчун, симфонічна (симфонічний оркестр Івано-Франківської обласної філармонії) та бандурна музика (квартет «Ґердан»), українська пісня у виконанні Н. Матвієнко та сучасна опера-реквієм «IYOV» (В. Троїцький, Р. Григорів, І. Разумейко).

Квартет «Ґердан» популярний і за межами області. Так, колектив мав кілька яскравих концертних виступів у Львові. У 2015 році колектив став учасником концерту пам'яті видатних бандуристів ХХ ст., де виконав твори «Біля тополі» Петра і Павла Солодухи в аранжуванні В. Дутчак, укр. нар. пісню «Гаданочка» в аранжуванні С. Овчарової. Ще у травні 2012 року колектив вітав із 85-річчям професора, фундатора львівської бандурної школи Василя Герасименка у великій залі Львівської національної музичної академії, а вже у 2017 році, після смерті бандуриста, був учасником вечора пам'яті до його 90-річчя «Бандуристе, орле сизий», який проходив у Львівській філармонії. Тоді на сцені звучали популярні пісні з репертуару квартету «Човник хитається» (обр. Є. Козака), «Кохання моє» (Б. Буєвський, сл. В. Малишко), «Виший» (Г. Китастий, сл. М. Пироженка). Для колективу ці виступи були надзвичайно відповідальними, адже саме В. Герасименко – наставник керівниці квартету, професорки В. Дутчак. Вони стали ще й історичними, бо дівчата мали за честь виступити та розділити сцену з видатними сучасними бандуристами – нар. арт. України Л. Посікірою, С. Мирводою, засл. арт. України Д. Губ'яком, Т. Лазуркевичем, О. Созанським, квартетом бандуристок «Львів'янки» тощо. Примітно, що нещодавній успіх колективу на фестивалі «Пісня Львова» (2025 р.), присвяченого 100-річчю від дня народження поета М. Петренка, також відбувся у місті Лева. Тут квартет «Ґердан» відзначений 1 премією в номінації професійних колективів і виконав у залі Львівської обласної філармонії ім. М. Скорика пісню І. Кушплера на вірші М. Петренка «Калино, покровительно любові» в аранж. О. Герасименко.

Знаковим для колективу став ювілейний творчий вечір керівниці Віолетти Дутчак «З тобою, бандуро...», що відбувся 13 листопада 2016 року на сцені Івано-Франківської обласної філармонії, адже саме творчість «Ґердану» була яскраво представлена та складала основу концертної програми. Тоді у виконанні колективу прозвучала вперше «Запроси мене у сни» В. Івасюка до віршів Б. Стельмаха в аранжуванні О. Герасименко, а також пісня «Кладочка» Р. Лісової до тексту Т. Герасименко, присвячена мисткині та створена композиторкою спеціально до її ювілею. З того часу зародилася тісна творча співпраця з чернігівською композиторкою, твори якої продовжують поповнювати репертуарну скарбницю квартету.

Із сольним ювілейним концертом у рамках проєкту «Бандурний абонемент» квартет виступав у Чернігівському обласному філармонійному центрі фестивалів та концертних програм 26 січня 2020 р. «Ґердан» представив чималу програму, куди увійшли українські народні пісні та твори Т. Саматі-Оленєвої, Б. Янівського, Г. Китастого, Б. Буєвського, В. Івасюка, А. Кос-Анатольського, сучасних композиторів тощо, а також традиційні та авторські колядки і щедрівки в обробках та аранжуваннях для бандури. Зокрема виконані твори на музику чернігівської композиторки Р. Лісової. Автор та ведучий проєкту, заслужений діяч мистецтв України Олег Васюта відзначив, що квартет є одним із мистецьких символів Прикарпаття, а його творчість яскраво відображає жіночий вплив на бандурну культуру [18].

Особливо пам'ятними для учасниць є гастрольні поїздки за кордон – до Польщі, Угорщини, Литви, Хорватії. Серед фестивалів у Польщі – Міжнародний фестиваль європейських культур (Гожув Великопольський, 2012, 2016 рр.) та Міжнародний фестиваль «Зустрічі з українською культурою» (Голенюв, 2013, 2016 рр.), «Культурні претексти. Дні європейської спадщини» (Жешув, 2015 р.), Міжнародний фестиваль «Дні української культури» та І з'їзд бандуристів Польщі ім. Петра Лахтюка

(Щецін, 2018 р.). Участь у цих заходах охоплювала велику кількість концертів у різних містах та локаціях – церквах, концертних залах, навчальних закладах, відкритих майданчиках. У концертній залі Богуслава X замку герцогів Померанії в Щеціні квартет презентував українську культуру разом із сценічними колегами – засл. арт. України М. Черепаниним, засл. арт. України Л. Гундер, О. Раджаповою, М. Дроздою, О. Сливкою, ансамблем танцю «Дивоцвіт», камерним хором «Cantemus» (кер. І. Дем'янець), бандуристами Р. та А. Солоненко, В. Пашником, тріо «YuMaVita» та ін. Варто відзначити чудову організацію фестивалів, адже обрані концертні зали та території завжди були переповнені вдячними глядачами, серед яких значна частина не українці, а спів і гра на бандурі викликали особливе захоплення публіки. Завдяки мистецьким заходам відбулися нові творчі знайомства як з українськими, так й іноземними митцями.

Колектив постійно співпрацює з почесним консулом Угорщини в Івано-Франківську Василем Вишиванюком, за сприяння якого відбулося кілька концертних поїздок до Угорщини в 2015–2018 рр. – із нагоди відзначення Шевченківських днів та Дня незалежності України, а також відкриття оновленого приміщення державного самоврядування українців в Угорщині та новоствореного музею-галереї. Пам'ятною для квартету є участь у відзначенні Дня незалежності України в Будапешті у серпні 2015 р., адже саме митці Прикарпатського національного університету – «Ґердан» та заслужений артист України, професор М. Черепанин представляли українську музичну культуру для українців діаспори в Угорщині. Ансамбль брав участь у покладанні квітів до пам'ятника Т. Шевченку, де, окрім виконання державного гімну України, виконував співану поезію Кобзаря. А після відбувся сольний концерт колективу та М. Черепанина, який додав українського колориту завдяки грі на автентичних українських музичних інструментах. У рамках цієї поїздки артисти також виступили в дитячому таборі для дітей воїнів-учасників АТО неподалік Будапешту. Варто додати, що за сприяння В. Вишиванюка квартет виступив на конференції послів України в рамках презентації проєкту «Вишиванка. Таємниці України», організованої почесним консульством Угорщини у 2021 році в Івано-Франківську.

Одним із найбільш насичених періодів у творчому житті колективу став 2016 рік, сповнений безліччю виступів і концертних поїздок в Україні та за її межами. Зокрема квартет брав участь у святкуванні 25 річниці від Дня незалежності нашої держави не лише в Україні, а й Угорщині та Польщі. 24 серпня «Ґердан» із мистецькою програмою представляв Івано-Франківську область на концертних сценах Києва – на Хрещатику та Подолі. А вже 30 серпня виступив із святковим концертом у м. Будапешт у рамках урочистостей, організованих посольством України в Угорщині (фото 2). 19 вересня 2016 р. квартет став одним із учасників великого заключного концерту українських талантів, організованого Генеральним консульством України в Кракові, що відбувався у театрі ім. Ю. Словацького (Краків, Польща). Дівчата представляли делегацію Івано-Франківської області поряд із відомими львівськими колективами та солістами (симфонічний оркестр «INSO-Львів», О. Лихачем, С. Калініченко, Н. Тацишиним, І. Комаревич, С. Фединою). Майстерно виконавши українські народні пісні «Човник хитається» (обр. Є. Козака, аранж. В. Дутчак), «Гаданочка», «Не сама» (обр. С. Овчарової), а також авторську «Виший, виший» (муз. Г. Китастого, сл. М. Пироженка) колектив утвердив величезний культурно-мистецький потенціал українців. Поїздка відбулася за сприяння Івано-Франківської ОДА та Івано-Франківської торгово-промислової палати (генеральний директор А. Левкович) і стала важливою подією в промоції України в світі та налагодженні не лише культурних, а й економічних та освітніх взаємовідносин.

У листопаді 2017 року за сприяння настоятеля церкви Царя-Христа о. Йосафата Хаймика ЧСВВ м. Івано-Франківська колектив взяв участь у святкуванні 400-ліття Василіянського чину, яке відбувалося у м. Вільнюс (Литва) за участю Глави УГКЦ Блаженнішого Святослава Шевчука. Квартет брав участь у заходах, що включали мистецьку складову. Зокрема, на Божественній Літургії в церкві Пресвятої Трійці м. Вільнюса, яку співав львівський хор, під час Причастя дівчата виконали кілька пісень духовної тематики зі свого репертуару, серед яких і «Прости нас, Боже», місцевого композитора М. Пастернака на вірші Я. Ткачівського. В той момент їхню співогру почав уважно слухати Вітаутас Ландсберґіс – доктор мистецтвознавства, професор Вільнюської академії музики і театру, культурний і політичний діяч, перший і єдиний на пострадянському просторі професійний музикант і науковець (автор досліджень творчості М. Чюрльоніса), що був Головою Верховної ради Литви, а згодом і Головою Сейму Литовської Республіки. Після виступу дівчата отримали від нього похвалу за цікавий та професійний виступ, що було надзвичайно зворушливо та дорогоцінно. Колектив також був серед учасників святкового концерту в Національній філармонії Литви (м. Вільнюс), де представив пісні духовно-патріотичної тематики. Їхній виступ у колоритних покутських костюмах був дуже добре сприйнятий публікою, про що свідчили бурхливі оплески та вигуки «браво». Особливо зворушила залу пісня «Біля тополі» (П. і П. Солодухи) з присвятою всім героям та мученикам за незалежність України, після якої зала аплодувалп стоячи. Особливо приємними були миті спілкування із Главою УГКЦ Святославом Шевчуком та його схвальні відгуки про виступ [10].

У 2018 році квартет «Ґердан» на запрошення о. Романа Наритника брав участь у святкуванні І річниці

заснування української парафії Архистратига Михаїла в м. Бидгощ (Польща) за участю Преосвященнішого владики Вроцлавсько-Ґданської єпархії УГКЦ Кир Володимира Ющака, ЧСВВ. Ансамбль співав Вечірню і Божественну Літургію, а також виступив із великим концертом перед українською громадою міста. У тому ж році колектив представляв мистецьку програму в рамках Міжнародної наукової конференції «На пограниччі культур і народів. Ми-Ви-Вони» в м. Сянок (Польща), включивши до виступу ряд лемківських творів.

1 та 2 жовтня 2022 року колектив став учасником Днів української культури в м. Загреб (Хорватія) з нагоди відзначення 100-ліття заснування українського товариства «Просвіта» у Хорватії та 50-ліття заснування українського культурно-просвітнього товариства «Кобзар» у Загребі, які організував президент українського культурно-просвітницького товариства «Кобзар» Ярослав Бурда. У цій поїздці сценічною колегою була артистка обласної філармонії, скрипалька Ірина Борух, а також викладач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Карпатського національного університету Богдан Парумба. Квартет у рамках форуму брав участь презентації колективної монографії «Українці Хорватії: матеріали та документи», у покладанні квітів до пам'ятника Т. Шевченку, де, окрім декламування поезії Кобзаря та вшанування пам'яті загиблих українців, під супровід бандур прозвучала і його співана поезія – «Не щебече соловейко» (муз. Г. Верьовки) та «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле» (муз. нар., аранж. В. Дутчак). Опісля дівчата виступили на відкритті виставки поета і художника Володимира Провчі. А ввечері в залі Старої Загребської школи звучала велика концертна програма за участю бандуристок у колаборації з І. Борух – громадянська та любовна лірика, жартівливі та ліричні народні пісні, пісні сучасних композиторів, віртуозна та щемлива інструментальна музика. 2 жовтня після української Служби Божої у греко-католицькій церкві святих Кирила і Мефодія в Загребі у виконанні артисток відбувся концерт духовної музики, де глядачі мали можливість насолодитися творами релігійної тематики, як-от «Діво Маріє» (сл. і муз. О. Лиховид), старовинний кант «Ой зійшла зоря», «Благослови душе моя, Господа» (муз. К. Стеценка) тощо, інструментальними композиціями «Мелодія блакитного неба», «Сповідь» О. Герасименко й «Мелодія» М. Скорика, а також почути «Колискову» (муз. Б. Шиптура, сл. І. Лембрик) та «Червона калино, чого в лузі гнешся» (муз. Б. Янівського, сл. І. Франка) тощо. Завершував усі концерти духовний гімн «Боже великий, єдиний». Вибираючи програму, виконавці переслідували мету продемонструвати багатство української музичної культури, через музику і слово відобразити українську «сучасність» з її реаліями. Емоційні виступи українських митців були сприйняті із захопленням аудиторією та суголосні переживанням всіх українців [4].

«Ґердан» є постійним репрезентантом музичної культури Івано-Франківської області у міжнародних бізнесових зустрічах як у рідному місті, так і за кордоном завдяки щільній співпраці з керівником Івано-Франківської торгово-промислової палати А. Левковичем. Саме за його сприяння колектив брав участь у святкуванні 25-річчя незалежності України в Кракові, духовно-мистецькому проєкті «Вірую» тощо. У жовтні 2023 року квартет у складі делегації палати разом із представниками бізнесу Прикарпаття представляли наш регіон на Міжнародній машинобудівній виставці MSV Transport a Logistika «ENVITECH 2023» у м. Брно (Чеська Республіка). Так, стенди української програми «Contact Ukraine» відвідали прем'єр-міністр Чехії П. Фіала, прем'єр-міністр Узбекистану А. Аріпов, Голова Сенату Чеської Республіки М. Вистрчіл, міністр промисловості та торгівлі Й. Сікела та ін. Справжньою окрасою та доповненням усіх презентацій України стали чисельні виступи квартету бандуристок «Ґердан», щоразу привертаючи увагу до теми України, яка постійно звучала у офіційних виступах чеських урядовців. Колектив відкривав український виставковий павільйон виконанням гімнів обох держав, а пізніше репрезентував окрему мистецьку програму. Після того, як виконавиць почули організатори, вони були запрошені з виступом на офіційне відкриття виставки за участю прем'єр-міністра Чехії, міністрів, міністрів закордонних справ та інших високо посадовців із багатьох країн світу, а також на виставкові панелі, де їхнє виконання мало надзвичайний успіх, підкреслюючи національний імідж. Повірений у справах України в Чехії Віталій Усатий зауважив: «Івано-Франківська торгово-промислова палата презентацією України, її культури, підняла планку таких презентацій на дуже високий рівень, який стане зразком для подібних заходів» [17].

18 лютого 2025 року квартет взяв участь у відкритті почесного консульства Чеської республіки в Івано-Франківській та Чернівецькій областях і призначенні почесного консула Андрія Левковича, де учасниками були представники місцевої влади, духовенства та бізнесу, освітяни та науковці, а також надзвичайний і повноважний посол Чеської республіки в Україні Радек Пех. «Ґердан» відкрив урочистості, виконавши гімни Чеської республіки та України. Також колектив привітав поважне товариство концертною програмою з українських та чеських народних пісень. Квартет виступив і на презентації фільму «Хвилі» про події 1967–1969 рр. у Чехії (режисер Їржі Мадл) в Івано-Франківську в театрі кіно «Люм'єр» 17.11.2025 р. за участі Генерального консула Чеської республіки Їржі Борцела.

Завдяки виконавській активності, зав'язалася тісна творча співпраця «Ґердану» з місцевими митцями – поетом Я. Ткачівським, композиторами Б. Шиптуром, В. Данчуком, о. Даниїлом Сікорою (ЧСВВ), твори яких органічно доповнили репертуар виконавиць. А на сцені це провідні виконавці міста –

солістка обласної філармонії ім. І. Маланюк, заслужена артистка України Ірина Борух, заслужений діяч мистецтв України Богдан Ткачук, артистка розмовного жанру обласної філармонії імені Христина Кобильчук, заслужений артист України Мирослав Петрик, заслужений артист України Мирон Черепанин, академічний камерний оркестр «Harmonia nobile» (художній керівник – народна артистка України Наталія Мандрика), народний аматорський чоловічий вокальний квартет «Коло» Центру культури і мистецтв м. Івано-Франківська (керівник – заслужений артист України Мирослав Петрик), хор «Cantemus» Церкви Царя Христа м. Івано-Франківська (керівник – заслужений діяч мистецтв України Ігор Дем'янець).

Неодноразово «Ґердан» виступає на сцені разом із чоловічим вокальним квартетом «Коло» Центру культури і мистецтв Івано-Франківська, співпраця між якими розпочалася ще тоді, коли його керівником був заслужений діяч мистецтв України Петро Чоловський (1944–2021 рр.). Бандуристки акомпанують вокальному колективу, виконують спільно вокально-інструментальні композиції, а також здійснили ряд звукозаписів. Серед останніх виступів творчий звіт та відзначення 30-літнього творчого ювілею чоловічого квартету, а також вечір пам'яті засновника та довголітнього керівника колективу П. Чоловського. Під інструментальний супровід бандур в аранжуванні В. Дутчак у виконанні чоловічого квартету звучали пісні Б. Шиптура до тексту Т. Шевченка «І мертвим, і живим», народна пісня «Ой, зійшлися всі бурлаки», а також «Ой, у лузі червона калина». У цьому ж напрямі цікава творча колаборація колективу із заслуженим артистом України, композитором Мирославом Петриком. Окрім інструментального супроводу його пісенної композиції «Як чиста Богородиці сльоза» (до віршів І. Гавриловича) у авторському виконанні, вокально-інструментальний колектив та соліст спільно виконують пісню «У нашім раї на землі» (муз. Б. Шиптура до тексту Т. Шевченка в аранж. В. Дутчак).

Серед останніх творчих проєктів варто відзначити співпрацю бандуристок та композитора о. Даниїла Сікори (ЧСВВ), на авторські мелодії якого створена інструментальна музика та вокальні композиції релігійної тематики. У репертуарі квартету пісні до його ж текстів «Божий посланець», «Життя спішить», «Святий вечір», «Надії час», «Яскрава зірка» в аранжуванні В. Дутчак. Інструментальні композиції «Тільки у Бозі спасіння. Псалом 62» (аранж. А. Бучинського), «Хвала Господеві за Його доброту. Псалом 34» (аранж. Н. Мандрики), у спільному виконанні із академічним камерним оркестром «Harmonia nobile» (художній керівник – народна артистка України Н. Мандрика), та твір «У світлі різдвяних вогнів» (аранж. В. Маника, В. Дутчак) із солісткою обласної філармонії Іриною Борух звучали у авторських концертах композитора «Музика з чернечої келії» на сцені Івано-Франківській обласній філармонії ім. Ірн Маланюк у 2024 році. І. Борух є також незамінною виконавицею скрипкової партії інструментальних творів «Мелодія блакитного неба» та «Сповідь» О. Герасименко, «Мелодія» М. Скорика тощо та активно співпрацює з колективом.

Окрім місцевих митців, колектив співпрацює з відомими композиторами Оксаною Герасименко (Львів), Русланою Лісовою (Чернігів), Віктором Степурком, Лесею Горовою (Київ).

Квартет «Ґердан» – також учасник медійних програм. У січні 2017 колектив взяв участь у шоу-програмі Оксани Дудій та Ігоря Хименця «Зроблено в Україні» на ТРК «Вежа» (відеооператор Сергій Жовнір) із розповіддю, віншуваннями, колядками і щедрівками. Авторська передача журналістки Надії Семенкович «Світлиця Надії» на Івано-Франківському обласному ТБ «Галичина» 29 лютого 2020 р. була повністю присвячена ювілею квартету бандуристок.

Квартет – учасник двох реалізованих проєктів Українського Культурного Фонду (УКФ). Слід відзначити, що це унікальний показник для камерних бандурних колективів (подібний успіх мали лише проєкти за участі Національної заслуженої капели бандуристів ім. Г. Майбороди) У 2019 р. колектив взяв участь у озвученні документально-музичного фільму військового репортера Руслана Ганущака «Україна. Майдан. Перезавантаження», створеного на ТРК РАІ (Івано-Франківськ-Бурштин). До реальних кадрів і живого звучання Майдану – революції Гідності, знятого Р. Ганущаком, додалося звучання квартету бандуристок – як втілення жіночого образу матері-України, як емоційні рефлексії часу, втілені у музичних образах. Твори українських композиторів – інструментальні та вокально-інструментальні, обробки народних пісень – набули у звучанні квартету нового тембрального характеру. Це, зокрема, широкий спектр фактурного вокального ансамблю – гомофоно-гармонічного та поліфонічного, синтезування тембрів бандури і сольних інструментів – скрипки, труби, кларнета, ударних. Авторські інструментальні твори В. Дутчак «Передчуття» і «Дорога» стали інноваційними за тембральним поєднанням (Федорняк). Фільм зафіксований на диску і розісланий по всій Україні для ознайомлення з сучасною історією України в музичній інтерпретації.

У 2022 р. квартет «Ґердан», разом із професійною карильністкою Іриною Рябчун (Київ), взяв участь у проєкті УКФ всеукраїнському концертному турі «Український передзвін: карильйон і бандура». Його метою постало представлення оригінального тембрального синтезу інструментів та жіночого вокального ансамблю. Концерти відбулися у 10 містах України – у Гошеві (Ясна гора), Коломиї (Церква Святого Йосафата УГКЦ, Коломийська музична школа № 1), Долині (Долинська музична школа), Калуш (Калуська музична школа),

Івано-Франківську (площа Шептицького, Івано-Франківська музична школа №1), Запоріжжі (о. Хортиця), Києві (Аскольдова гора, територія Михайлівського Золотоверхого собору), Чернігові (площа перед Козацьким кафедральним собором святої великомучениці Катерини), Львові (площа біля Собору св.Юра), Кам'янці-Подільському (замкова фортеця). Для концертів використані стаціонарні інструменти (в Гошеві, Коломиї), пересувний карильйон братів Ботвінко, а також навчальні карильйонні клавіатури. Більшість концертів проходило у знакових місцях різних міст України, біля унікальних історично-архітектурних пам'яток. За результатами проєкту записаний аудіодиск та створені відео. Основу музичного репертуару склали аранжування (В. Дутчак і І. Рябчун) інструментальних та вокально-інструментальних творів для карильйону і квартету бандуристок, що представили стильову еволюцію української музики – від давніх кантів, духовних творів до сучасних авторських зразків композиторів О. Герасименко, В. Степурка, Л. Горової, Р. Лісової (Дутчак). Інноваційним стало використання не лише тембрального поєднання акустичних інструментів, але й використання інструментальної фонограми із записом ударної установки («Пісня життя» Л. Горової). Ці проєкти квартету стали свідченням не лише культурної дипломатії, але й сприяли посиленню іміджу і популярності української бандури, народної пісні та творчості українських композиторів. Колектив і надалі постійно працює над розширенням репертуару, удосконаленням співу та гри. У часі повномасштабного вторгнення росії в Україну «Ґердан» бере активну участь у благодійних концертах для ЗСУ, продовжує творчо розвиватися.

Висновки. Початок XXI ст. став презентацією паралельного співіснування кількох напрямів у вокально-ансамблевому мистецтві, зокрема в бандурному. Поряд із жіночими однорідними та мішаними бандурними тріо, популярність здобувають дуети та квартети, творчість яких стала увиразненням нових стилів виконавства – синтезу академічного й естрадного, стилізації різноманітних фольклорних форм. Пріоритетним репертуаром бандурних колективів однорідного складу постає фольклорно-стилізований, академічний і академічно-естрадний. Серед вокально-ансамблевих колективів України помітне місце належить квартету бандуристок «Ґердан» (Івано-Франківськ) Карпатського національного університету ім. В. Стефаника. Творчість колективу упродовж 15 років функціонування стала свідченням закріплення нових тенденцій у розвитку вокально-ансамблевого і бандурного мистецтва. Серед них: синтезування фольклорних, академічних та естрадно-популярних напрямів репертуару в вокально-інструментальних творах; активна співпраця з композиторами регіону (Прикарпаття) і України; залучення солістів і колективів для репрезентації акомпануючої функції; пошуки нових інноваційних форм представлення бандури, зокрема у медіапроєктах, концертних турах; розширення тембральних можливостей бандури і вокального жіночого ансамблю.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі творчості квартету, зокрема у специфіці аранжування та обробки для жіночого бандурного колективу творів академічного, фольклорного та естрадно-популярного характеру.

Список використаної літератури

1. Бобечко О. Бандурне мистецтво XX століття в контексті процесів фемінізації : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03. Львів, 2013. 20 с.

2. Бобечко О. Традиції і новаторство у творчо-виконавській діяльності прикарпатського квартету бандуристок «Ґердан». *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* 2022. Вип. 5 (1). С. 24–38. https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258137.

3. Брояко Н. Теорія і практика бандурного виконавства: навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2017. 196 с.

4. Делегація університету на Днях української культури в Хорватії. URL: pnu.edu.ua/blog/2022/10/13/42209/?fbclid=IwY2xjawK0KKxleHRuA2FlbQIxMQBicmlkETEyT04xZ055Y3hoOFhGeDk1AR5fKJ4QwUTHNWrrYiVqnkcNzPAlUd0EsQjngZfTU-by3PB__pY9VkDIbroKMQ_ aem_jYRtU5_hIxmZzJIbbSRObg.

5. Дутчак В. Квартет бандуристок «Ґердан». *Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника (2001–2021): довідково-презентаційне вид.* / заг. ред. А. Грицана. Івано-Франківськ : Фоліант, 2021. С. 259–263. URL: https://art.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2022/01/dovidnyk_IM.pdf.

6. Дутчак В. «Український передзвін» карильйону і бандур: результати всеукраїнського мистецького проекту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (Напрям «Мистецтвознавство»): наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова,* 2022. Вип. 38. С. 16–22. https:// doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.462.

7. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність (вступна стаття). «Любіть Україну». *Зб. творів для ансамблів бандуристів. Упоряд. та аранж. В. Дутчак*. Івано-Франківськ : Плай, 2003. С. 3–12.

8. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: моногр.. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.

9. Дутчак В., Карась Г. Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Напрям: Мистецтвознавство / за ред. проф. В. Виткалова.* Вип. 44. Рівне : РДГУ, 2023. С. 110–117. https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.610

10. Звуковий код українства. *Франківська газета.* 04.08.2021. URL: https://www.facebook.com/share/p/16Cxpu1b7c/

11. Квартет бандуристок «Ґердан» («Ти до мене не ходи», «Зоряна ніч»). URL: https://www.

youtube.com/watch?v=SbAyq1ojkgE

12. Кубік О. Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика : дис. ... д-ра філос. : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2023. 316 с.

13. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX–початку XXI ст.: монографія. Київ, 2019. 254 с.

14. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2007. 18 с.

15. Мартинюк М. В. Жіночі вокальні ансамблі в українському музичному мистецтві XX – початку XXI століття: від фольклору до академічних традицій: дис… д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, 2025. 322 с.

16. Мартинюк М. Естрадна специфіка жіночого ансамблевого виконавства в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Напрям: «Мистецтвознавство» / за ред. проф. В. Виткалова.* Вип. 46. Рівне, 2023. С. 141–146. DOI: https:// doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.688.

17. Підтримка та повоєнна відбудова: Івано-Франківська ТПП представила програму на Міжнародній машинобудівній виставці у Чехії. *Агенція новин «ФІРТКА».* 11.10. 2023. URL: https:// firtka.if.ua/blog/view/pidtrimka-ta-povoienna-vidbudova-ivano-frankivska-tpp-predstavila-programu-na-mizhnarodnii-mashinobudivnii-vistavtsi-u-chekhiyi.

18. Прикарпатський «Ґердан» у бандурному абонементі. *Інтернет-журн. «Музика»* (ред. О. Голинська). 30.01.2020. URL: https://mus.art.co.ua/prykarpats-kyy-gerdan-u-bandurnomu-abonementi.

19. Федорняк Н. Співтворчість квартету бандуристок «Ґердан» та військового журналіста Руслана Ганущака: експериментальні форми мистецької колаборації. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3, т. 2. С. 22–29. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-4.

References

1. Bobechko O. Bandurne mystetstvo KhKh stolittia v konteksti protsesiv feminizatsii : avtoref. dys. ... kand. mystv. : spets. 17.00.03. Lviv, 2013. 20 s.

2. Bobechko O. Tradytsii i novatorstvo u tvorcho-vykonavskii diialnosti prykarpatskoho kvartetu bandurystok «Gerdan». Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo. 2022. Vyp. 5 (1). S. 24–38. https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258137.

3. Broiako N. Teoriia i praktyka bandurnoho vykonavstva: navch. posib. Kyiv : Lira-K, 2017. 196 s.

4. Delehatsiia universytetu na Dniakh ukrainskoi kultury v Khorvatii. URL: https:// pnu.edu.ua/blog/2022/10/13/42209/?fbclid=IwY2xjawK0KKxleHRuA2FlbQIxMQBicmlkETEyT04xZ055Y3ho OFhGeDk1AR5fKJ4QwUTHNWrrYiVqnkcNzPAlUd0EsQjngZfTU-by3PB__pY9VkDIbroKMQ_ aem_jYRtU5_hIxmZzJIbbSRObg.

5. Dutchak V. Kvartet bandurystok «Gerdan». Navchalno-naukovyi instytut mystetstv Prykarpat. nats. un-tu im. V. Stefanyka (2001–2021): dovidkovo-prezentatsiine vyd. / zah. red. A. Hrytsana. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2021. S. 259–263. URL: https://art.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2022/01/dovidnyk_IM.pdf.

6. Dutchak V. «Ukrainskyi peredzvin» karylionu i bandur: rezultaty vseukrainskoho mystetskoho proektu. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (Napriam «Mystetstvoznavstvo»): nauk. zb. / za red. prof. V. Vytkalova, 2022. Vyp. 38. S. 16–22. https:// doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.462.

7. Dutchak V. Ansamblevyi vyd vykonavstva na banduri: istoriia i suchasnist (vstupna stattia). «Liubit Ukrainu». Zb. tvoriv dlia ansambliv bandurystiv. Uporiad. ta aranzh. V. Dutchak. Ivano-Frankivsk : Plai, 2003. S. 3–12.

8. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia: monohr.. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2013. 488 s. + 72 il.

9. Dutchak V., Karas H. Estradni vymiry suchasnoho bandurnoho mystetstva. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Napriam: Mystetstvoznavstvo / za red. prof. V. Vytkalova. Vyp. 44. Rivne : RDHU, 2023. S. 110–117. https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.610

10. Zvukovyi kod ukrainstva. Frankivska hazeta. 04.08.2021. URL: https://www. facebook.com/share/p/16Cxpu1b7c/

11. Kvartet bandurystok «Gerdan» («Ty do mene ne khody», «Zoriana nich»). URL: https://www. youtube.com/watch?v=SbAyq1ojkgE

12. Kubik O. Ansambleve mystetstvo bandurystiv Ukrainy ta diaspory: istoriia, teoriia, vykonavska praktyka : dys. ... d-ra filos. : 17.00.03. Ivano-Frankivsk, 2023. 316 s.

13. Lisniak I. Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia KhKh–pochatku KhKhI st.: monohrafiia. Kyiv, 2019. 254 s.

14. Mandziuk L. S. Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvoznavchyi ta psykholoho-pedahohichnyi aspekty: avtoref. dys. ... kand. mystv. : 17.00.03. Kharkiv, 2007. 18 s.

15. Martyniuk M. V. Zhinochi vokalni ansambli v ukrainskomu muzychnomu mystetstvi KhKh – pochatku KhKhI stolittia: vid folkloru do akademichnykh tradytsii: dys. d-ra filosofii: 025 Muzychne mystetstvo / Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, Ivano-Frankivsk, 2025. 322 s.

16. Martyniuk M. Estradna spetsyfika zhinochoho ansamblevoho vykonavstva v Ukraini. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Napriam: «Mystetstvoznavstvo» / za red. prof. V. Vytkalova. Vyp. 46. Rivne, 2023. S. 141–146. DOI: https:// doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.688.

17. Pidtrymka ta povoienna vidbudova: Ivano-Frankivska TPP predstavyla prohramu na Mizhnarodnii mashynobudivnii vystavtsi u Chekhii. Ahentsiia novyn «FIRTKA». 11.10. 2023. https://firtka.if.ua/blog/view/

pidtrimka-ta-povoienna-vidbudova-ivano-frankivska-tpp-predstavila-programu-na-mizhnarodnii-mashinobudivnii-vistavtsi-u-chekhiyi.

18. Prykarpatskyi «Gerdan» u bandurnomu abonementi. Internet-zhurn. «Muzyka» (red. O. Holynska). 30.01.2020. URL: https://mus.art.co.ua/prykarpats-kyy-gerdan-u-bandurnomu-abonementi.

19. Fedorniak N. Spivtvorchist kvartetu bandurystok «Gerdan» ta viiskovoho zhurnalista Ruslana Hanushchaka: eksperymentalni formy mystetskoi kolaboratsii. Fine Art and Culture Studies. 2025. № 3, t. 2. S. 22–29. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-4.

UDC 78.01 : 78.071 : 789.5

VECTORS OF CREATIVE ACTIVITY OF THE BANDURA QUARTET «GERDAN» IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN VOCAL-ENSEMBLE ART

Violetta DUTCHAK – Doctor of Arts Studies, Professor, Head of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk.
Nataliia FEDORNIAK – Candidate of Arts Studies, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk.

The article summarizes the research on the creative path and chronology of artistic achievements of the well-known ensemble from Prykarpattia – the bandura quartet «Gerdan», which has been successfully active for 15 years, representing Ukrainian musical culture in various forms of creativity, including experimental genres.

Research methodology. The study employs historical-chronological, historical-typological, source-critical methods, as well as analysis, synthesis, and generalization. *Results.* The authors identify the main directions of the ensemble's repertoire formation: original music by Ukrainian composers, arrangements of folklore material, and sacred-religious genres. The article highlights the ensemble's successful performances at festivals and competitions, participation in cultural-artistic and public projects in Ukraine and abroad, as well as its collaboration with artists from Prykarpattia and Ukraine – composers, soloists, and ensembles. *Scientific novelty.* The article emphasizes the ensemble's innovative exploration of new instrumental and timbral combinations of the bandura with trumpet, clarinet, and carillon, as well as the development of vocal repertoire that takes into account the vocal capacities of the quartet participants – both as soloists and ensemble performers – in the context of contemporary trends in folk-academic chamber ensemble art.

Conclusions. The creative activity of the «Gerdan» quartet over 15 years has demonstrated the consolidation of new trends in the development of vocal-ensemble and bandura performance art. These include: synthesis of folkloric, academic, and pop-popular directions within vocal-instrumental works; active collaboration with regional (Prykarpattia) and national composers; inclusion of soloists and ensembles to highlight the accompanying function; exploration of innovative forms of presenting the bandura, including media projects and concert tours; expansion of the timbral possibilities of the bandura and female vocal ensemble.

Key words: Ukrainian music, bandura art, vocal-instrumental ensemble performance, bandura quartet «Gerdan», arrangement, repertoire, performance formats, creative experiments.

Додаток



Стаття отримана 20.01.2026
Стаття прийнята 27.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7:78 (784) +78.07

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ПРОЦЕСАХ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Інеш КДИРОВА – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри «Музичне мистецтво естради»,
КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського», м. Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0003-2717-904X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1139
inesh-k@ukr.net
Олександр МИРОШНИЧЕНКО – старший викладач кафедри «Мистецтво естради»,
Казахський національний університет мистецтв ім. Куляш Байсеітової, Астана, Республіка Казахстан
https://orcid.org/0009-0003-2229-5102
alex.myroshnychenko@gmail.com
Крістіна ШАКУЛА – викладач кафедри естрадного співу,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ, Україна
https://orcid.org/0009-0002-9845-6550
Kristi-anna@ukr.net

Цитування:

Кдирова І., Мирошниченко О., Шакула К. Вокальне мистецтво в процесах міжкультурної взаємодії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 203–209. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1139

Стаття присвячена аналізу міжнародних програм мобільності як важливого чинника міжкультурного діалогу у сфері вокального мистецтва. Вокальне мистецтво розглянуто як універсальний засіб комунікації та культурної дипломатії, що сприяє взаєморозумінню між різними спільнотами. *Методологія* дослідження ґрунтується на інтегративному підході з використанням аналізу, синтезу, узагальнення та історико-культурного методу. *Результати дослідження* засвідчили, що культурна мобільність забезпечує професійний розвиток вокалістів, формує соціальну згуртованість і є ефективним інструментом міжнародного культурного обміну, особливо в умовах кризових викликів. *Наукова новизна* полягає у виокремленні нових форм мобільності, що посилюють роль вокального мистецтва в міжкультурній взаємодії. Зроблено *висновок,* що культурні обміни підтримують євроінтеграційний поступ України, сприяють реалізації творчого потенціалу митців та активізують міжкультурну співпрацю в глобальному вимірі.

Ключові слова: вокальне мистецтво, міжкультурна взаємодія, мобільність, культурний обмін, творчий розвиток.

Актуальність теми дослідження. Вокальне мистецтво – це мова, що долає культурні кордони. Воно об’єднує людей з різних куточків світу, сприяє формуванню дипломатичних зв’язків і толерантності. Роль вокального мистецтва у міжкультурній комунікації й культурних обмінах набуває особливого значення в умовах глобалізації, міграційних процесів та цифрового поширення мистецького контенту. У сучасному мультикультурному середовищі вокальне мистецтво виступає платформою для інтеграції різних етнічних стилів, жанрових моделей і технік, стимулює появу нових форм музичного синтезу. Синергетичні процеси збагачують художню практику через інноваційні формати комунікації між представниками різних культур. Актуальність теми визначена й необхідністю осмислення ролі вокальних практик у міжнародних культурних проєктах, фестивалях, цифрових платформах та освітньому середовищі. У цих контекстах вокал стає засобом культурної дипломатії, інструментом репрезентації національних спільнот та подолання стереотипів. Дослідження механізмів міжкультурної взаємодії через вокальне мистецтво окреслює нові підходи до збереження і трансформації культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове опрацювання теми охоплює широкий спектр дисциплін – музикознавство, культурологію, соціологію, історію та міжнародні відносини. Від другої половини ХХ ст. спостерігається зростання інтересу до сучасної музики та її ролі в процесах глобалізації.

Починаючи від початку ХХІ століття, стрімкий розвиток інтернет-технологій та віртуалізація різних сфер життя і діяльності людини спричинили розширення наукових досліджень у напрямі цифрової культури та її впливу на музичне мистецтво. На передній план виходять дослідження, присвячені ролі соціальних мереж та інших онлайн-платформ у розвитку музичної комунікації.

Серед актуальних тем сучасних наукових розвідок: вплив міграційних процесів на музичну культуру; роль музики в контексті інтеграції та глобалізації; музична дипломатія та її значення для міжнародних відносин; музична освіта в рамках міжнародної співпраці; соціокультурні виміри музичного туризму. Серед дослідників варто відзначити З. Аль-Заджалі, яка аналізує мультикультуралізм і мистецтво, зосереджуючись на ролі художнього самовираження у виявленні культурної ідентичності [9];

© Кдирова І., Мирошниченко О., Шакула К., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

І. Бобула, що досліджує етнокультурні компоненти вокального мистецтва в умовах глобалізації [1]; М. Головкову, що розглядає культурологічні аспекти естрадного вокального мистецтва [2]; Н. Дрожжину, О. Єрошенко, С. Давидова, В. Щепакіна, Г. Бреславець і В. Осипенка, які аналізують роль вокального мистецтва в інтегрованому суспільстві [12]; Т. Каблову – щодо впливу світових тенденцій на вокальне мистецтво [17]; а також П. Харченка, А. Чібалашвілі, І. Савчука, В. Сидоренка й І. Хасанову, змістом наукового пошуку яких є вплив сучасних технологій на вокальне виконавство [18].

Метою статті є висвітлення ролі вокального мистецтва у сприянні культурному обміну в межах міжнародних програм мобільності. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: розглянути вокальне мистецтво як ефективний інструмент міжкультурної комунікації та культурної дипломатії крізь призму досвіду міжнародних програм мобільності.

Методологія дослідження ґрунтується на інтегративному підході, що застосовується для аналізу вокального мистецтва як інструмента культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії. Використано методи аналізу (для визначення ролі міжнародних програм мобільності в розвитку міжкультурного діалогу), синтезу та узагальнення (для окреслення наукової новизни та основних результатів дослідження). За допомогою діахронного методу історико-культурного аналізу розглянуто досвід міжнародних програм мобільності через залучення представників вокального мистецтва до процесів міжкультурної комунікації та художнього діалогу.

Виклад основного матеріалу. Міжкультурний діалог може слугувати одночасно «мапою» і «компасом» для тих, хто прагне розширити свої культурні та мистецькі обрії, вивчати інші культури й світогляди та поділитися власною культурною ідентичністю – зокрема через вокальне мистецтво. У глобалізованому середовищі людина може долучатися до подій, отримувати знання та формувати компетентності з найрізноманітніших джерел – навіть тих, що знаходяться на відстані тисяч кілометрів.

Глобальні соціальні зв'язки, що об'єднують віддалені спільноти, «кристалізуються» в особистості кожної людини, адже події, що відбуваються в інших країнах, часто впливають на історичні траєкторії її локальної «малої батьківщини». Динамічні трансформації сучасності формують нерівність освітніх можливостей для молоді, але водночас відкривають шлях для «локалізації» інтересів та амбіцій у конкретних освітніх центрах. Глобалізація стимулює впровадження інноваційних методик навчання. Дистанційна та мобільна освіта, різноманітний освітній контент, фінансова доступність і міжнародний вимір вищої освіти визначають сучасний етап суспільного розвитку [17; 18].

Відповідно до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини наголошено, що «виконавські мистецтва охоплюють численні форми культурного вираження, які відображають людську творчість і певною мірою присутні також в інших сферах нематеріальної культурної спадщини» [22]. Мистецтво у всій багатоманітності своїх форм – від вокалу й інструментальної музики до театру, танцю та перформативних практик – постає як універсальна мова, що репрезентує етичні, естетичні та ціннісні основи людської діяльності. Саме через мистецькі форми людство когнітивно опановує культурне різноманіття, вибудовує механізми самоусвідомлення: через мистецтво ми інтерпретуємо власні мотиви, емоції, страхи, прагнення та колективну історичну пам'ять. Визнання цієї ролі мистецтва відображено у щорічному відзначенні під егідою ЮНЕСКО Всесвітнього дня культурного різноманіття заради діалогу та розвитку (21 травня), що актуалізує значення міжкультурної комунікації для глобального світу і сталого розвитку [23].

У сучасному соціокультурному контексті однією з найдієвіших форм міжнародної комунікації у сфері вокального мистецтва є мобільність – студентські обміни, участь у фестивалях, професійних тренінгах та майстер-класах. Зазначені формати забезпечують вільний обмін технічними навичками і глибоку міжкультурну взаємодію, стимулюють формування «культурної присутності» у світовому музичному просторі та появу нових мистецьких практик.

Показовим прикладом такої мобільності є Програма Елтона Джона (Elton John Global Exchange Program), започаткована у 2022 році з метою формування міжнародного освітнього середовища для студентів музичних академій світу. Програма об'єднує провідні консерваторії Європи, Північної Америки та Азії, активізує поліфонічний простір циркуляції культурних традицій, методологічних підходів та інтерпретаційних моделей. Навчання, що може тривати від одного тижня до повного академічного року, дає можливість учасникам продемонструвати власну вокальну ідентичність і концептуально переосмислити чужі традиції та інтегрувати їх у власну мистецьку практику.

Як зазначає Королівська академія музики (Royal Academy of Music), програма створює платформу для глибокої міжкультурної взаємодії та обміну мистецькими практиками між представниками різних вокальних шкіл світу [13]. Аналіз відгуків учасників засвідчив позитивні тенденції: участь у програмі розвинула технічні та виконавські навички, посприяла усвідомленню власного місця у глобальній музичній спільноті. Студенти наголошують на трансформаційному впливі нового культурного середовища, вони натхненні від співпраці з однолітками та відчуття належності до

міжнародної мережі митців. Подібний досвід відображає зростання ролі академічної мобільності у формуванні міжкультурної компетентності та креативної емпатії молодих музикантів [20].

Не менш важливою є роль мобільності та культурного обміну у часи кризи. В умовах російсько-української війни мистецька співпраця набуває додаткового психологічного та культурного значення. Участь у міжнародних фестивалях та освітніх програмах створює для молодих виконавців простір самовираження та відновлення культурної ідентичності. Яскравим прикладом цього є дитячий хор «Щедрик», заснований у Києві в 1971 році, який взяв участь у фестивалі «Harmonie» (Німеччина) у 2024 році – одному з найбільших і найпрестижніших хорових та фольклорних форумів Європи [7; 10]. Фестиваль, що періодично проводиться з 1981 року, зібрав понад 5 тисяч учасників із чотирьох континентів та слухачів із 35 країн. Дитячий хор «Щедрик» виконав вісім концертних програм: лунали твори В. Полєвої, В. Сильвестрова, Р. Суржія, а також українські народні пісні в обробках Б. Лятошинського, Г. Гаврилець, М. Леонтовича та І. Шамо. Участь колективу засвідчила, що міжнародна мобільність одночасно сприяє мистецькій досконалості та культурній дипломатії, а також виконує функцію емоційної й творчої реабілітації молоді, що переживає виклики війни [4]. Ініціатором участі дитячого хору «Щедрик» у фестивалі став Український інститут, діяльність якого спрямована на «зміцнення міжнародної та внутрішньої суб'єктності України засобами культурної дипломатії». У межах своїх програм Інститут реалізує низку музичних проєктів, що розширюють можливості вокальної мобільності, підсилюють присутність України на світовій музичній сцені та сприяють інтеграції українських виконавців у міжнародні професійні мережі. Йдеться, зокрема, про участь українських артистів у музичних подіях, колабораціях з іноземними колегами та активну фестивальну діяльність [7; 14].

У сукупності ці приклади підтверджують, що міжнародна мобільність та міжкультурний обмін виступають векторами професійного розвитку і ключовими механізмами культурної дипломатії та збереження національної ідентичності через вокальне мистецтво.

Витоки фестивалю «Harmonie» сягають 1950-х років, коли учасники хору Harmonie відвідали міжнародний форум співу, музики та фольклору «Eisteddfod» у Вельсі. У той період – одразу після завершення Другої світової війни та активної відбудови Європи, – хористи вперше переконалися, що музичний фестиваль здатен стати інструментом культурного та особистісного єднання. Цей досвід значно вплинув на виконавців, багато з яких уперше подорожували за кордон. Саме враження, отримані у Вельсі, поступово надихнули на створення аналогічного міжнародного музичного фестивалю в Лінденгольцгаузені (Німеччина), який уперше був проведений у 1981 році [15].

Через конкурсні програми, концертні виступи та фольклорні зібрання подібні музичні форуми створюють умови для розвитку міжнародних культурних проєктів і формування сталих міжкультурних зв'язків. Презентація національних костюмів і зразків музичного мистецтва сприяє репрезентації культурного розмаїття та формує в аудиторії широке розуміння історичної та етнокультурної спадщини народів-учасників.

Важливою особливістю фестивальної моделі є принцип колегіальної оцінки: до складу журі входять учасники ансамблів, що беруть участь у події. Делегування представників від кожного колективу формує високий рівень відповідальності та взаємної емпатії, трансформує конкурсну логіку в модель співпраці. Таким чином, замість акценту на змаганні домінує пріоритет командного духу, партнерства й міжкультурної солідарності. Особливого значення міжнародним фестивалям надає участь у його роботі відомих державних і політичних діячів, які виступають хедлайнерами або почесними гостями.

Український інститут продовжує активно просувати українських вокалістів і музикантів на міжнародних сценах, забезпечувати їхню участь у провідних світових музичних подіях і шоукейс-фестивалях у межах стратегії національної культурної дипломатії [14]. Заснований у 2006 році, цей фестиваль є однією з найвпливовіших професійних платформ музичної індустрії Європи, що щорічно відбувається у районі Репербан у Гамбурзі.

Окрім концертних виступів, «Reeperbahn» включає конференції, воркшопи, панельні дискусії, присвячені актуальним тенденціям та інноваціям у світовій музичній сфері. Щороку у заході беруть участь понад 250 гуртів і сольних артистів із різних країн світу, а також продюсерів, журналістів, критиків і провідних експертів музичної індустрії [24].

Аналітично, участь українських виконавців у «Reeperbahn» має стратегічне значення. Шоукейс-платформа створює умови для інтернаціоналізації українського музичного продукту, бо відкриває доступ до професійних мереж, партнерств і контрактів. Також вона сприяє розширенню представництва України в європейському культурному просторі і формує позитивний імідж країни через сучасну музику. Участь в таких подіях виконує функцію «м'якої сили», адже демонструє унікальність української культури в умовах глобальних геополітичних викликів.

У 2022 році Україну на «Waves Festival» (Відень) [26] представлено кілька яскравих колективів, що відображають стилістичну широту сучасної української музики. Тріо «Ragapop» показав постпанкову естетику, перформативність та літературні інтерпретації творів І. Франка [13]; «Kurs Valüt» представляє «Minimal Wave» з постмодерністськими алюзіями та урбаністичними звуковими маркерами [6]; гурт «Disappeared Completely» здобув міжнародне визнання завдяки альбому «*Contradictions»*, номінованому на «Aprize Music Award» [5]. Надані приклади підтверджують ефективність міжнародних шоукейс-фестивалів як інструментів культурної репрезентації та дипломатії.

Однією з найбільших професійних платформ є британський фестиваль «The Great Escape», який щороку збирає понад 15 тис. представників світової музичної індустрії. У межах Програми глобального обміну сера Елтона Джона провідні митці та педагоги – Марк Елдер, Барбара Ханніган, Едвард Гарднер, Тревор Піннок, Еліс Фарнем, – регулярно проводять майстер-класи для студентів. Вони надають їм можливість отримати професійні поради, удосконалити практичні навички та взаємодіяти з визнаними діячами виконавського мистецтва [20].

Міжнародна творча комунікація підвищує фахову та мовну компетентність, сприяє розумінню глобальних музичних практик і слугує стартовим майданчиком для кар'єрного розвитку. Наставництво досвідчених учасників також має психологічну роль: підтримує молодих вокалістів, виховує впевненість у собі [16]. Синергія міжнародної мобільності, наставництва й професійних мереж підтверджує вагоме значення таких програм у формуванні художньої майстерності та міжкультурної взаємодії в глобальній музичній спільноті [10; 124–144].

Культурний обмін виконує фундаментальну інспіративну функцію в розвитку художньої творчості. Взаємодія з різними культурами допомагає митцям – особливо вокалістам – відкривати для себе нові художні ідеї, традиції й естетичні концепти. Міжнародні партнерства стимулюють інновації та формування оригінальних творчих рішень. Джерелом цього натхнення є не лише мовна або символічна взаємодія, – то глибинне осягнення ціннісних засад, на яких ґрунтується та чи інша культура [9; 232–250].

Таким чином, міжкультурна практика допомагає виконавцям розширювати межі власного художнього досвіду і виходити за рамки усталених національних моделей. Інтегрування нових стилістичних елементів створює жанрове розмаїття та концептуально насичені форми вокального висловлювання [2; 281–86]. У сучасних умовах інтенсивних міжкультурних контактів релігія й духовна музика дедалі активніше інтегруються у сферу культурної дипломатії. Духовний спів, який містить музичні, мовно-культурні та символічні коди, органічно увійшов у формат міжнародної мобільності, адже функціонує як потужний засіб репрезентації цінностей та історичної пам'яті народу.

Для України, яка активно використовує культурну дипломатію в умовах війни та глобальних криз, духовно-вокальні практики виконують додаткову функцію – підтримання культурної присутності у світі та розбудова діалогу з діаспорою. Саме тому фестивалі духовної музики, міжконфесійні мистецькі події та участь українських вокалістів у міжнародних платформах стають важливими формами мобільності.

Важливим прикладом взаємодії релігії, культурної ідентичності та мистецької мобільності є діяльність української греко-католицької громади в Казахстані. Формування однієї з найбільших греко-католицьких спільнот у Астані, яка історично не вирізнялася значною чисельністю вірян УГКЦ, стало результатом культурно-мовних потреб української діаспори. Саме ці потреби зумовили будівництво Храму Святого Йосифа Обручника – знакового центру духовного та культурного життя українців Казахстану.

Українська громада Астани здебільшого представлена нащадками депортованих у XX столітті родин, а також фахівцями та цілинниками 1950–1960-х років, які походили переважно з традиційно православних регіонів України. Саме тому поява греко-католицького Храму Святого Йосифа Обручника має символічне значення: вона репрезентує повернення і збереження автентичної духовної традиції українців у новому культурному середовищі. Храм, зведений у візантійському стилі й розташований у центральній частині Астани, став архітектурною домінантою та культурним маркером присутності українців у багатоконфесійному просторі Казахстану. Під час його освячення 15 вересня 2013 року наголошено на вдячності казахстанському народу за підтримку та міжрелігійну толерантність.

Не менш унікальним осередком греко-католицької спадщини є дерев'яна церква в м. Сатпаєв, споруджена за стародавньою українською технологією без жодного цвяха. Вона розташована поруч із територією колишнього радянського Степлагу – місцем, де утримувалася майже половини українців-греко-католиків і де загинуло багато в'язнів, зокрема під час Кенгірського повстання. Сакральний простір, створений в Астані, має особливе історичне значення. У цьому контексті Українська греко-католицька церква Святого Йосифа Обручника постає осередком духовності, колективної пам'яті та культурного відродження.

У незалежному Казахстані Українська греко-католицька церква стала однією з важливих конфесій

країни. Адміністративний центр Апостольської делегатури УГКЦ у Казахстані та Центральній Азії розташований у Караганді – місті, яке має тривалу історію української присутності. Сьогодні в Казахстані діє п'ять греко-католицьких парафій (Караганда, Астана, Павлодар, Шідерти, Сатпаєв), у яких служать дев'ять священників і п'ять сестер-монахинь Конгрегації Служительок Непорочної Діви Марії.

У контексті нашого дослідження важливо підкреслити, що греко-католицькі громади Казахстану виконують роль культурних хабів, де релігійна практика існує поряд з музично-вокальною традицією. Саме в таких просторах відбувається трансляція української духовної та вокальної спадщини через виконання сакральних композицій; формування міжкультурного діалогу між українською діаспорою та казахстанським суспільством; збереження мовно-культурних маркерів української ідентичності в багатонаціональному середовищі.

Яскравим прикладом об'єднуючої сили вокального мистецтва став Фестиваль духовної музики, що відбувся 23 жовтня 2025 р. у Караганді (Республіка Казахстан) з нагоди храмового свята Покрови Пресвятої Богородиці. Форум пройшов під патронатом Української греко-католицької церкви. Захід об'єднав представників української діаспори з Павлодару, Астани, Караганди, – міст, де функціонують найактивніші осередки української культури в Казахстані. Фестиваль став платформою міжкультурного діалогу: духовно-музична спадщина України виступила чинником консолідації та національного єднання [3; 5].

У програмі прозвучали твори класиків української музики – М. Лисенка та М. Скорика, а також пісні відомих українських композиторів-піснярів – М. Мозгового, В. Івасюка, І. Поклада та О. Мирошниченка у виконанні заслуженої артистки України І. Кдирової (авторки цієї статті) та народної артистки України І. Шинкарук. Фінальним акордом фестивалю стала «Молитви за Україну» М. Лисенка – духовний гімн української єдності у світі, яку на високому емоційному піднесенні заспівала Інеш Кдирова. У цьому творі відобразилися неперервний культурний зв'язок українців, їхня віра, музична традиція та спільна ідентичність, що виходить за межі національних кордонів. Культурний міст між Україною та Казахстаном затвердив функцію сакральної музики як інструменту мистецької мобільності та міжнаціональної комунікації.

Висновки. Підводячи підсумок, можна впевнено зазначити, що культурний обмін є важливим інструментом професійного розвитку та співпраці для творчих особистостей у міжнародному мистецькому просторі. Для України та Європейського Союзу така взаємодія відіграє стратегічну роль: вона сприяє євроінтеграції і зміцненню суб'єктності України, підтримує українську традицію за кордоном. Спільні культурні програми та мистецькі проєкти формують важливі платформи для митців і публіки із різних культурних середовищ. Для молодих вокалістів такі ініціативи стають вагомим професійним стартом. Вони значно розширюють можливості сценічної практики, творчого зростання та міжнародної видимості [7; 14].

У *перспективі дослідження* зосередяться на вивченні феномена мистецької і духовної мобільності в умовах цифровізації міжнародного культурного діалогу. Формування сталих моделей онлайн-комунікації є ключовим завданням для забезпечення активного культурного та духовного обміну у цифрову епоху [18; 500–514]. Зацікавлення викликає також проблематика артменеджменту у контексті віртуалізації міжнародної комунікації. Цифрова трансформація культурної та креативної індустрій потребує глибокого міждисциплінарного аналізу, щоб виробити сталі моделі культурної взаємодії у цифрову добу, вивчити механізми підтримки інтеркультурного діалогу в онлайн-середовищі.

Список використаної літератури

1. Бобул І. World music: на перетині глобального та етнокультурного. *Мистецтвознавчі зап.: зб. наук. пр*. Вип. 41. 2022. С. 108–115. DOI: https://10.32461/2226-2180.41.2022.262986 URL: https://www.researchgate.net/publication/363627215_World_music_at_the_crossing_point_of_global_and_ethnocultural_ones

2. Головкова М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність: альм.* 2022. № 1. С. 81–86. https://10.32461/2226-0285.1.2022.262574 URL: https://www.researchgate.net/publication/363622779_Modern_problems_of_research_of_various_vocal_art_cultural_ dimension

3. Горлач П. Вийшов дебютний альбом гурту «Ragapop»: розповідають Руслана Хазіпова та Антон Слєпаков. *Суспільне. Культура,* 3 трав., 2024. URL: suspilne.media/culture/738147-vijsov-debutnij-albom-gurtu-ragapop-rozpovidae-ruslana-hazipova-ta-anton-slepakov/

4. Дитячий хор «Щедрик» взяв участь у фестивалі Harmonie, Німеччина. *Ukrainian Institute*. 2024. URL: https://ui.org.ua/news/news-music/dytyachyj-hor-shhedryk-vzyav-uchast-u-festyvali-harmonie-nimechchyna/

5. Мосійчук О. Disappeared Completely – про визнання за кордоном і цінність українського слухача. Інтерв'ю. *Слух,* 1 листоп., 2023. URL: https:// slukh.media/texts/interview/disappeared-completely-view/

6. Мосійчук О. Kurs Valüt – про стильну українську культуру і творчу диктатуру. Велике інтерв'ю. *Слух,* 14 лют., 2024. URL: https:// slukh.media/texts/interview/kurs-valut-interview/

7. Про Український інститут. *Ukrainian Institute.* URL: https://ui.org.ua/mission/

8. Соколюк Л. В. Інтеркультурна комунікація у виконавських мистецтвах: тенденції та виклики. *Культурологічний вісник*, № 42, 2021. С. 112–119.

9. Al-Zadjali Z. The Significance of Art in Revealing a Culture's Identity and Multiculturalism. *Open Journal of Social Sciences.* 2024. Vol. 12. No.1. P. 232–250. DOI: https://10.4236/jss.2024.121015

10. Dobrovolska R., Kdyrova I., Demeshko N., Dossanova K., & Martsenkivska O. *Strategies for the preservation of cultural heritage through art and education: A comprehensive approach and evaluation of effectiveness. International Journal on Culture, History, and Religion, 2025. 7* (1). P. 124–144. https://doi.org/10.63931/ijchr.v7i1.98

11. 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. 12 (68). P. 151–161. https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.14 ; URL: https://www.amazoniainvestiga.info/index. php/amazonia/article/view/2493

12. Drozhzhina N., Yeroshenko O., Davydov S., Shchepakin V., Breslavets H. & Osypenko V. Variety Vocal Art in the Context of Integration into Society of the Future. *Postmodern Openings*, 2022. 13 (4) P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.18662/po/13.4/502

13. Exchanges. *Royal Academy of Music.* URL: https://www. ram.ac.uk/study/artistic-excellence/exchanges

14. Extra sound: Представлення України на музичних шоу-кейсах світу. *Ukrainian Institute*. URL: https://ui.org.ua/sectors/extra-sound/

15. Festival. Garmonie Festival 2024. URL: https://harmonie-festival.de/festival/

16. For over 20 years, our professional Side-by-Side projects have played a unique and indispensable role in high-level musical training at the Academy. *Royal Academy of Music.* URL: ram.ac.uk/study/artistic-excellence/side-by-side

17. Kablova T. Globalization culture processes in vocal art. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, № 1, 2019. С. 316–319. DOI: https://doi.org/10.32461/22263209.2.2019.177744 ; URL: https://www. ceeol.com/search/article-detail?id=820026

18. Kharchenko P., Chibalashvili A., Savchuk I., Sydorenko V. & Khasanova I. Technologies as a Mediator between Creator and Audience in Postmodern Art Practices. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 2023. 14 (4). P. 500–514. https://doi.org/10.18662/brain/14.1/432

19. Kim S. Cultural Exchange Through Vocal Performance: Global Mobility and Artistic Identity. *Journal of Music and Culture*, vol. 12, no. 3, 2022. P. 45–61.

20. Learning with Legends. *Royal Academy of Music.* URL: https://www.ram.ac.uk/study/artistic-excellence/learning-with-legends

21. Music for social harmony A programme tackling youth vulnerability in Brazil. *UNDP*, 2023. April 11. URL: https://stories.undp.org/music-for-social-harmony

22. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre). *UNESCO. Intangible Cultural Heritage.* URL: https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054

23. Protecting the diversity of cultural expressions is more important than ever. *United Nations.* URL: https://www.un.org/en/observances/cultural-diversity-day

24. Reeperbahn Festival 2024 – It was a Pleasure! URL: https:// www.reeperbahnfestival.com/en

25. Sexta edição do Festival Encanta terá apresentações e palestras gratuitas. (2024). *NEOJIBA,* 03 out. URL: https://www. neojiba.org/midia/noticia/8910/sexta-edicao-do-festival-encanta-tera-apresentacoes-e-palestras-gratuitas/

26. Waves Vienna. URL: https://www.wavesvienna.com/

References

1. Bobul I. World music: na peretyni hlobalnoho ta etnokulturnoho. Mystetstvoznavchi zap.: zb. nauk. pr. Vyp. 41. 2022. S. 108–115. DOI: https://10.32461/2226-2180.41.2022.262986 URL: https://www. researchgate.net/publication/363627215_World_music_at_the_crossing_point_of_global_and_ethnocultural_ones

2. Holovkova M. Suchasna problematyka doslidzhennia estradnoho vokalnoho mystetstva: kulturolohichnyi vymir. Kultura i suchasnist: alm. 2022. № 1. S. 81–86. https://10.32461/2226-0285.1.2022.262574 URL: https://www.researchgate.net/publication/363622779_Modern_problems_of_research_of_various_vocal_art_cultural_ dimension

3. Horlach P. Vyishov debiutnyi albom hurtu «Ragapop»: rozpovidaiut Ruslana Khazipova ta Anton Sliepakov. Suspilne. Kultura, 3 trav., 2024. URL: https://suspilne.media/culture/738147-vijsov-debutnij-albom-gurtu-ragapop-rozpovidae-ruslana-hazipova-ta-anton-slepakov/

4. Dytiachyi khor «Shchedryk» vziav uchast u festyvali Harmonie, Nimechchyna. Ukrainian Institute. 2024. URL: https://ui.org.ua/news/news-music/dytyachyj-hor-shhedryk-vzyav-uchast-u-festyvali-harmonie-nimechchyna/

5. Mosiichuk O. Disappeared Completely – pro vyznannia za kordonom i tsinnist ukrainskoho slukhacha. Interv'iu. Slukh, 1 lystop., 2023. URL: https:// slukh.media/texts/interview/disappeared-completely-view/

6. Mosiichuk O. Kurs Valüt – pro stylnu ukrainsku kulturu i tvorchu dyktaturu. Velyke interviu. Slukh, 14 liut., 2024. URL: https://slukh.media/texts/interview/kurs-valut-interview/

7. Pro Ukrainskyi instytut. Ukrainian Institute. URL: https://ui.org.ua/mission/

8. Sokoliuk L. V. Interkulturna komunikatsiia u vykonavskykh mystetstvakh: tendentsii ta vyklyky. Kulturolohichnyi visnyk, № 42, 2021. S. 112–119.

9. Al-Zadjali Z. The Significance of Art in Revealing a Culture's Identity and Multiculturalism. Open Journal of Social Sciences. 2024. Vol. 12. No.1. R. 232–250. DOI: https://10.4236/jss.2024.121015

10. Dobrovolska R., Kdyrova I., Demeshko N., Dossanova K., & Martsenkivska O. Strategies for the preservation of cultural heritage through art and education: A comprehensive approach and evaluation of effectiveness. International Journal on Culture, History, and Religion, 2025. 7 (1). R. 124–144. https://doi.org/10.63931/ijchr.v7i1.98

11. 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. 12 (68). R. 151–161. https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.14 ; URL: https://www.amazoniainvestiga.info/index. php/amazonia/article/view/2493

12. Drozhzhina N., Yeroshenko O., Davydov S., Shchepakin V., Breslavets H. & Osypenko V. Variety Vocal Art in the Context of Integration into Society of the Future. Postmodern Openings, 2022. 13 (4) R. 1–13. DOI: https://doi.org/10.18662/po/13.4/502
13. Exchanges. Royal Academy of Music. URL: https://www. ram.ac.uk/study/artistic-excellence/exchanges
14. Extra sound: Predstavlennia Ukrainy na muzychnykh shou-keisakh svitu. Ukrainian Institute. URL: https://ui.org.ua/sectors/extra-sound/
15. Festival. Garmonie Festival 2024. URL: https://harmonie-festival.de/festival/
16. For over 20 years, our professional Side-by-Side projects have played a unique and indispensable role in high-level musical training at the Academy. Royal Academy of Music. URL: www.ram.ac.uk/study/artistic-excellence/side-by-side
17. Kablova T. Globalization culture processes in vocal art. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, № 1, 2019. S. 316–319. DOI: https://doi.org/10.32461/22263209.2.2019.177744 ; URL: https://www. ceeol.com/search/article-detail?id=820026
18. Kharchenko P., Chibalashvili A., Savchuk I., Sydorenko V. & Khasanova I. Technologies as a Mediator between Creator and Audience in Postmodern Art Practices. BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience, 2023. 14 (4). R. 500–514. https://doi.org/10.18662/brain/14.1/432
19. Kim S. Cultural Exchange Through Vocal Performance: Global Mobility and Artistic Identity. Journal of Music and Culture, vol. 12, no. 3, 2022. R. 45–61.
20. Learning with Legends. Royal Academy of Music. URL: https://www.ram.ac.uk/study/artistic-excellence/learning-with-legends
21. Music for social harmony A programme tackling youth vulnerability in Brazil. UNDP, 2023. April 11. URL: https://stories.undp.org/music-for-social-harmony
22. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre). UNESCO. Intangible Cultural Heritage. URL: https:// ich.unesco.org/en/performing-arts-00054
23. Protecting the diversity of cultural expressions is more important than ever. United Nations. URL: https://www.un.org/en/observances/cultural-diversity-day
24. Reeperbahn Festival 2024 – It was a Pleasure! URL: https:// www.reeperbahnfestival.com/en
25. Sexta edição do Festival Encanta terá apresentações e palestras gratuitas. (2024). NEOJIBA, 03 out. URL:
26. https://www. neojiba.org/midia/noticia/8910/sexta-edicao-do-festival-enca

Інеш Кдирова, є представником редакційній колегії збірника, тому вона не брала участі у рецензуванні та прийнятті рішення щодо публікації цієї статті.

Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів.

Inesh Kdyrova is a representative of the editorial board of the collection, therefore she did not participate in the review and decision-making regarding the publication of this article.

The author declares no conflict of interest.

UDC 7:78 (784) +78.07

THE ROLE OF VOCAL ART IN PROCESSES OF INTERCULTURAL INTERACTION

Inesh KDYROVA – Candidate of Study of Art PhD)
Associate Professor Of the Department of Musical Popular Art Communal
Higher Educational Establishment Of Kyiv Regional Council
«Pavlo Chubynsky Academy of Arts (Kyiv, Ukraine)»
Oleksandr MYROSHNYCHENKO – Senior Lecturer at the Department of Variety Art Kulyash Bayseyitova
Kazakh National University of Arts (Astana, Republic of Kazakhstan)
Kristina SHAKULA – Lecturer at the Department of Pop Singing, Kyiv Municipal Academy of Popand Circus
Arts (Kyiv, Ukraine)

The article examines international mobility programs as an essential factor in fostering intercultural dialogue within the field of vocal art. Vocal performance is interpreted as a universal medium of communication and cultural diplomacy that enhances mutual understanding among diverse communities. The methodological framework is based on an integrative approach, employing analysis, synthesis, generalization, and historical-cultural methods. The findings demonstrate that cultural mobility contributes to the professional development of vocal artists, strengthens social cohesion, and serves as an effective tool of international cultural exchange, particularly under conditions of crisis. The scientific novelty lies in identifying new forms of mobility that enhance the role of vocal art in intercultural interaction. It is concluded that cultural exchange supports Ukraine's European integration, promotes the creative potential of artists, and reinforces intercultural cooperation on a global scale.

*Key words***:** vocal art, intercultural interaction, mobility, cultural exchange, creative development.

Стаття отримана 15.01.2026
Стаття прийнята 11.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 784.4(477):398.8

РОЛЬ АМАТОРСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У ЗБЕРЕЖЕННІ НАРОДНОПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Юлія ШАЛЬКЕВИЧ – старший викладач кафедри співу та хорового диригування,
Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, м. Київ
https://orcid.org/0009-0001-5724-3076
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1140
salkeviculia@gmail.com
Надія КУПЧИНСЬКА – викладач кафедри співу та хорового диригування,
Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, м. Київ
https://orcid.org/0009-0006-3446-7209
kupchynska1976@gmail.com;
Тетяна КРИЛОВА – викладач кафедри співу та хорового диригування,
Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, м. Київ
http://orcid.org/0009-0000-8590-8867
krylova1958@gmail.com

Цитування:

Шалькевич Ю., Купчинська Н., Крилова Т. Роль аматорських хорових колективів у збереженні народнопісенної спадщини України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 210–214. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1140

Розглядається роль аматорських хорових колективів у збереженні та популяризації народнопісенної спадщини України. Проаналізовано особливості їхньої діяльності, внесок у передачу музичного фольклору наступним поколінням, а також значення аматорського хорового руху для розвитку національної культури та мистецтва, зокрема в умовах воєнних викликів. Визначено, що аматорські хори виступають важливим чинником збереження української музичної традиції, оскільки поєднують виконавську практику з культурно-просвітницькою діяльністю.

Ключові слова: аматорські хори, народна пісня, фольклор, хорове мистецтво, музична культура України, народнопісенна творчість.

Постановка проблеми. У сучасних умовах особливого значення набуває проблема збереження традиційної музичної культури, зокрема української народної пісні, яка є важливою складовою національної культурної спадщини. Вона відображає історичний досвід, духовні цінності та світогляд українського народу. Українська народнопісенна творчість, як важлива складова духовної культури, потребує не лише фіксації, а й активного функціонування у сучасному мистецькому просторі. А збереження автентичних рис народного співу, у свою чергу, є актуальною проблемою сучасного мистецького простору [10].

Одним із важливих механізмів підтримки народнопісенної традиції є діяльність аматорських хорових колективів, які активно поширюють фольклорний репертуар у культурному просторі країни, забезпечують безперервність традиції через виконавську практику. В умовах сучасних викликів, зокрема культурної глобалізації та воєнних реалій, дослідження ролі аматорських хорів у збереженні народнопісенної творчості набуває особливої наукової та практичної значущості.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання розвитку аматорського хорового мистецтва та його ролі у культурному житті України розглядаються у працях сучасних українських дослідників. Зокрема, П. Андрійчук досліджує розвиток аматорського хорового мистецтва у контексті музичної культури України та підкреслює його значення як форми залучення широких верств населення до національної музичної спадщини [1]. У праці О. Бенч-Шокало досліджується ґенеза та розвиток українського хорового співу у контексті звичаєвої та обрядової культури. Авторка обґрунтовує зв’язок хорової традиції з дохристиянськими формами народного мистецтва та підкреслює роль регіональних пісенних традицій у формуванні сучасної хорової культури. Особливу увагу приділено проблемі збереження національної ідентичності в умовах культурних трансформацій та значенню народної традиції як чинника етнопедагогіки [2]. А. Фурдичко аналізує народну пісенну культуру як чинник збереження національної ідентичності. Авторка розглядає функції народної пісні у формуванні світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства. Акцентовано увагу на ролі виконавських форм, зокрема хорових колективів, у передачі традицій та підтримці культурної спадкоємності [12]. Окремі дослідження (Г. Карась, П. Андрійчук) підкреслюють важливість фестивального руху та конкурсів народного хорового співу, які сприяють збереженню і розвитку традиційної музичної культури України [5].

Інші науковці звертають увагу на роль аматорських хорових колективів у популяризації народної

© Шалькевич Ю., Купчинська Н., Крилова Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

пісні та збереженні національних традицій через концертну діяльність і участь у культурних заходах. У статті С. Добронравової та В. Шевченко розглядаються тенденції розвитку народного хорового виконавства в сучасному соціокультурному просторі України. Автори аналізують трансформації функцій хорового мистецтва, його роль у збереженні народнопісенної творчості та формуванні культурної ідентичності. Особливу увагу приділено взаємодії традиції та сучасності, а також значенню аматорських і професійних колективів у популяризації народної пісні [4]. Р. Синиця досліджує сучасний стан традиційного народнопісенного виконавства крізь призму етнокультурологічного підходу. Автор аналізує основні проблеми збереження автентичності народного співу в умовах глобалізації та культурної уніфікації. Окреслено роль виконавських практик, зокрема аматорських колективів, у трансляції фольклорної традиції та збереженні етнокультурної ідентичності українського суспільства [10]. У публікації О. Спіркіної розглядається діяльність аматорських творчих колективів як важливого чинника національно-культурного відродження на регіональному рівні. На прикладі Черкаського краю авторка аналізує їхній внесок у відновлення народних традицій, популяризацію української пісні та формування національної свідомості в перші роки державної незалежності. Підкреслюється соціокультурна роль аматорських колективів у консолідації громади [11]. І. Шуль-Бевська висвітлює історичний розвиток аматорських хорових колективів у Західному Поділлі наприкінці XIX – першій третині XX століття. Проаналізовано їхню роль у поширенні народнопісенної традиції, культурно-просвітницькій діяльності та формуванні національної свідомості. Авторка доводить, що аматорський хоровий рух був важливим чинником збереження української музичної культури в умовах суспільно-політичних змін [13].

Метою статті є дослідження ролі аматорських хорових колективів у збереженні та популяризації народнопісенної творчості України.

Виклад основного матеріалу. Хорове мистецтво України є багаторівневим соціокультурним феноменом, що поєднує художні, соціальні та культуротворчі функції, виступає засобом збереження та трансляції національної культурної спадщини [9].

Важливою складовою музичної культури України є аматорські хорові колективи. Як доступна форма залучення до мистецтва широких верств населення, вони сприяють розвитку музичної культури регіону та відіграють значну роль у його культурно-просвітницькому житті [13].

Адже до них належать ансамблі та хори, учасники яких не обов'язково мають професійну музичну освіту, проте займаються хоровим співом на громадських засадах. Такі колективи об'єднують людей різних професій і вікових категорій, які мають спільний інтерес до музики та народної творчості [4]. Їхня діяльність сприяє консолідації громади та формуванню національної свідомості [11].

Аматорський хоровий колектив функціонує як особлива форма творчої самореалізації особистості, сприяє розвитку музичних здібностей і формуванню естетичного досвіду учасників [6].

Гуртовий спів є важливою формою збереження традиційної виконавської культури, тому що регіональні особливості виконання становлять цінний пласт народнопісенної культури [7], а передача виконавської традиції відбувається в процесі безпосередньої практики співу [8]. Однією з головних функцій аматорських хорів є збереження народнопісенного репертуару, який виступає одним із ключових засобів збереження національної ідентичності [12]. Український хоровий спів тісно пов'язаний з народною звичаєвою традицією, а традиційне народнопісенне виконавство вважається важливим носієм етнокультурної інформації. Через такі виконавські практики відбувається передача духовних цінностей від покоління до покоління [12].

У процесі підготовки концертних програм керівники колективів активно звертаються до фольклорних джерел, обробок українських народних пісень та регіональних музичних традицій. Фольклор є основою формування національної хорової культури [2].

Цей процес має цілком конкретні прояви у виконавській практиці. Зокрема, у репертуарі багатьох аматорських колективів присутні автентичні пісні різних регіонів України: лемківські («Пливе кача по Тисині»), гуцульські коломийки, поліські протяжні пісні, подільські обрядові наспіви. Часто такі твори виконуються у збереженій діалектній формі, з характерною манерою звуковедення та орнаментикою. Аматорські хорові колективи прагнуть не лише до відтворення народнопісенного матеріалу, а й максимально автентичної репрезентації традиційного звучання, характерного для природного побутування фольклору. З цією метою зберігаються діалектні особливості мовлення, притаманні конкретним регіонам, що проявляється у специфіці вимови, наголосів і лексичних форм. Важливе значення має також відтворення характерної манери звуковедення, яка визначає специфіку вокальної інтонації та способу подачі звуку в різних локальних традиціях – від протяжного розспіву до більш відкритого чи м'якого тембрального звучання. Окрім цього, у виконанні зберігається мелодична орнаментика, що включає різноманітні мелізматичні прикраси, інтонаційні відхилення та додаткові вокальні елементи, притаманні народному співу. У сукупності зазначені особливості забезпечують

наближення виконавської інтерпретації до автентичного народного звучання та сприяють відтворенню природного середовища функціонування народнопісенної традиції.

Важливу роль відіграють також обробки українських народних пісень відомими композиторами, які активно використовуються аматорськими хорами. Наприклад, обробки М. Леонтовича («Щедрик», «Дударик»), К. Стеценка, О. Кошиця («Ой ходить сон коло вікон») входять до постійного репертуару багатьох колективів. Завдяки таким творам народна пісня отримує нове сценічне життя, зберігаючи при цьому свою інтонаційну основу.

Важливу роль аматорські хори відіграють і в популяризації народної пісні. Через концертні виступи, фестивалі та культурні заходи вони знайомлять широку аудиторію з традиційною музикою. Подібні колективи часто виступають на регіональних та всеукраїнських фестивалях народного співу, що сприяє поширенню фольклорної музики та підвищенню інтересу до національної культури. Аматорські хори часто беруть участь у фольклорних фестивалях і конкурсах, де відтворюються календарно-обрядові дійства – колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні. Наприклад, виконання різдвяних програм із традиційними колядками («Нова радість стала», «Бог предвічний народився») або веснянок («Подоляночка») сприяє не лише популяризації пісень, а й відтворенню цілісного культурного контексту.

Також поширеною практикою є співпраця аматорських хорів із фольклорними експедиціями та етнографічними матеріалами: керівники колективів записують пісні у старожилів або використовують архівні записи, адаптуючи їх для хорового виконання. Це дозволяє вводити до репертуару маловідомі або локальні зразки народнопісенної творчості, які інакше могли б бути втрачені. Так, через поєднання автентичного виконання, професійних обробок та відтворення обрядових традицій аматорські хорові колективи забезпечують не лише збереження, а й активне функціонування народнопісенної спадщини в сучасному культурному просторі.

Крім того, аматорські хорові колективи виконують важливу соціально-культурну функцію. Вони сприяють згуртуванню громади, розвитку творчого потенціалу учасників та формуванню культурної ідентичності. Участь у таких колективах дозволяє людям долучитися до традиційної культури, що особливо важливо в умовах сучасних суспільних трансформацій, а також зберегти національну музичну традицію та сформувати автентичне художнє обличчя колективу [3].

Водночас аматорські хори виступають простором неформальної мистецької освіти, де учасники набувають навичок колективної творчості, музичного мислення та естетичного сприйняття [6]. Завдяки регулярній творчій діяльності формується не лише виконавська культура, а й соціальні зв’язки між учасниками, що посилює роль колективу як осередку культурного життя громади.

Так аматорські хорові колективи позиціонують себе не лише як виконавські одиниці, а й як важливі соціокультурні інституції, що поєднують мистецьку діяльність із процесами національного самоусвідомлення та культурної спадкоємності.

Сучасний аматорський хоровий рух також активно взаємодіє з освітніми та культурними інституціями. Багато колективів співпрацюють із музичними школами, будинками культури та університетами, що сприяє поширенню знань про український музичний фольклор та формуванню нових поколінь виконавців.

В умовах війни діяльність аматорських хорових колективів набуває особливого значення. Вони виконують важливу соціально-консолідуючу та психоемоційну функцію, сприяючи підтримці морального стану суспільства та збереженню національної тяглості. Звернення до народнопісенної творчості в цей період виступає засобом культурного спротиву, адже саме через пісню актуалізуються історична пам’ять, духовні цінності та національні символи.

Аматорські хори активно долучаються до благодійних концертів, волонтерських ініціатив, культурно-мистецьких заходів на підтримку військових і цивільного населення, що постраждало від війни. У таких умовах народна пісня набуває нового змістового наповнення, виступаючи як елемент традиції, форма комунікації, єднання та національної стійкості. Так аматорські хорові колективи трансформуються у важливий чинник культурної безпеки, забезпечуючи збереження та актуалізацію народнопісенної спадщини як складової національної ідентичності та духовного опору.

Отже, аматорські хорові колективи відіграють важливу роль у збереженні народнопісенної творчості України. Їхня діяльність сприяє популяризації фольклорної музики, передачі традиційних пісень наступним поколінням та розвитку національної культурної ідентичності. Завдяки концертній діяльності, участі у фестивалях та роботі з народним репертуаром такі колективи залишаються одним із ключових чинників збереження української музичної спадщини. Тому аматорські хорові колективи є не лише виконавськими структурами, а й вагомими соціокультурними інституціями, які забезпечують збереження, розвиток і актуалізацію народнопісенної творчості України в сучасних умовах.

Висновки. Аматорські хорові колективи є важливою складовою музичної культури України та

виконують комплекс взаємопов'язаних функцій – художніх, соціальних і культуротворчих. Вони виступають ефективним засобом збереження і трансляції народнопісенної творчості, забезпечуючи її безперервність через виконавську практику, репертуарну політику та участь у культурному житті суспільства.

Діяльність аматорських хорів сприяє збереженню автентичних регіональних традицій, популяризації народної пісні та її адаптації до сучасного культурного простору через поєднання автентичного виконання і професійних обробок. Важливим аспектом є також їхня участь у фестивальному русі та обрядових дійствах, що забезпечує відтворення функціонального контексту народнопісенної культури. Окрім цього, аматорські хорові колективи виконують важливу соціокультурну місію, сприяючи згуртуванню громади, розвитку творчого потенціалу особистості та формуванню національної ідентичності. Вони виступають простором неформальної мистецької освіти та важливим чинником культурної спадкоємності.

Перспективи подальших досліджень. Актуальним є також аналіз впливу сучасних соціокультурних умов, зокрема цифровізації та воєнного часу, на функціонування аматорського хорового руху та трансформацію його діяльності.

Список використаної літератури

1. Андрійчук П. Розвиток аматорського хорового мистецтва у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв.* 2020. № 3 (1). С. 71–80. https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342

2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.

3. Волох О. Репертуарна палітра українських хорових колективів (на прикладі Галицького камерного хору). *Молодь і ринок.* 2019. № 5. С. 139–142.

4. Добронравова С., Шевченко В. Розвиток народного хорового виконавства в суспільстві на сучасному етапі. *Культура України*. 2018. № 61. https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.

5. Карась Г., Андрійчук П. Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького як чинник збереження національної музичної культури. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. № (52). С. 92–99. https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334062

6. Медведєва Н. Організаційно-педагогічні умови роботи аматорського хорового колективу. *Педагогічні науки.* 2014. Вип. 125. С. 121–127.

7. Пиж'янова Н. Дослідження процесу поширення Середньонаддніпрянської виконавської традиції гуртового співу (на прикладі Охматівського хору). *Народознавчі зошити.* 2019. № 6 (150). С. 1591–1597.

8. Романюк Л. Б. Діяльність товариств у контексті розвитку хорової культури Західної України другої половини XIX – першої половини XX століть. Влоцлавек, 2021. Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: collective monograph / reviewers: Karas H. V., Dutchak V. H., Serhaniuk L. I.. Romaniuk L. 65 B., Miziołek J. Wloclawek, Poland: Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. С. 125–150.

9. Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність:* альм. 2022. № 1. С. 48–55.

10. Синиця Р. І. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. *Література та культура Полісся. Серія: Філологічні науки.* 2021. № 103. С. 128−140. https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140.

11. Спіркіна О. Роль аматорських творчих колективів у формуванні національного відродження Черкаського краю в перше десятиріччя незалежності України. *Емінак: Наук. щоквартальний журн*. 2018. № 3 (21). С. 84–88

12. Фурдичко А. О. Пісенна народна культура як засіб збереження національної ідентичності. *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2015. Вип. 16. С. 68–74. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_11

13. Шуль-Бевська І. Діяльність аматорських хорових колективів у Західному Поділлі (кінець XIX – перша третина XX століття). *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського.* 2005. № 2 (14). С. 47–51.

References

1. Andriichuk P. Rozvytok amatorskoho khorovoho mystetstva u konteksti muzychnoi kultury Ukrainy druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. 2020. № 3 (1). S. 71–80. https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342

2. Bench-Shokalo O. H. Ukrainskyi khorovyi spiv: aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii. Kyiv : Red. zhurn. «Ukrainskyi svit», 2002. 440 s.

3. Volokh O. Repertuarna palitra ukrainskykh khorovykh kolektyviv (na prykladi Halytskoho kamernoho khoru). Molod i rynok. 2019. № 5. S. 139–142.

4. Dobronravova S., Shevchenko V. Rozvytok narodnoho khorovoho vykonavstva v suspilstvi na suchasnomu etapi. Kultura Ukrainy. 2018. № 61. https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.

5. Karas H., Andriichuk P. Vseukrainskyi festyval-konkurs kolektyviv narodnoho khorovoho spivu imeni Porfyriia Demutskoho yak chynnyk zberezhennia natsionalnoi muzychnoi kultury. Visnyk KNUKiM. Seriia

«Mystetstvoznavstvo». 2025. № (52). S. 92–99. https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334062

6. Medvedieva N. Orhanizatsiino-pedahohichni umovy roboty amatorskoho khorovoho kolektyvu. Pedahohichni nauky. 2014. Vyp. 125. S. 121–127.

7. Pyzhianova N. Doslidzhennia protsesu poshyrennia Serednonaddniprianskoi vykonavskoi tradytsii hurtovoho spivu (na prykladi Okhmativskoho khoru). Narodoznavchi zoshyty. 2019. № 6 (150). S. 1591–1597.

8. Romaniuk L. B. Diialnist tovarystv u konteksti rozvytku khorovoi kultury Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny KhIKh – pershoi polovyny KhKh stolit. Vlotslavek, 2021. Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: collective monograph / reviewers: Karas H. V., Dutchak V. H., Serhaniuk L. I.. Romaniuk L. 65 B., Miziołek J. Wloclawek, Poland: Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. S. 125–150.

9. Sadovenko S. M. Khorove mystetstvo Ukrainy yak bahatorivnevyi sotsiokulturnyi fenomen v konteksti istorychnoho protsesu. Kultura i suchasnist: alm. 2022. № 1. S. 48–55.

10. Synytsia R. I. Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnopisennoho vykonavstva: etnokulturolohichnyi aspekt. Literatura ta kultura Polissia. Seriia: Filolohichni nauky. 2021. № 103. S. 128−140. https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140.

11. Spirkina O. Rol amatorskykh tvorchykh kolektyviv u formuvanni natsionalnoho vidrodzhennia Cherkaskoho kraiu v pershe desiatyrichchia nezalezhnosti Ukrainy. Eminak: Nauk. shchokvartalnyi zhurn. 2018. № 3 (21). S. 84–88

12. Furdychko A. O. Pisenna narodna kultura yak zasib zberezhennia natsionalnoi identychnosti. Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti. 2015. Vyp. 16. S. 68–74. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_11

13. Shul-Bevska I. Diialnist amatorskykh khorovykh kolektyviv u Zakhidnomu Podilli (kinets KhIKh – persha tretyna KhKh stolittia). Nauk. zap. Ternopil. nats. ped. un-tu im. V. Hnatiuka ta Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho. 2005. № 2 (14). S. 47–51.

UDC 784.4(477):398.8

THE ROLE OF AMATEUR CHOIRS IN PRESERVING THE FOLK SONG HERITAGE OF UKRAINE

Yuliia SHALKEVYCH – Senior Lecturer at the Department of Singing and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv
Nadiia KUPCHYNSKA – Lecturer at the Department of Singing and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv
Tetiana KRYLOVA – Lecturer at the Department of Singing and Choral Conducting, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyi

The purpose of the article is to study the role of amateur choral groups in the preservation and popularization of folk song creativity of Ukraine. *The scientific novelty* of the study lies in the comprehensive understanding of the role of amateur choral groups as an important factor in the preservation and actualization of the folk song heritage of Ukraine in modern socio-cultural conditions.

The methodological basis of the study is a complex of general scientific and special methods. In particular, a systematic approach was applied – to consider the amateur choral group as a multifunctional socio-cultural phenomenon;; musicological analysis – to study the repertoire and specifics of the interpretation of folk song works.

Conclusions. Amateur choral groups are an important component of the musical culture of Ukraine and perform a complex of interrelated functions – artistic, social and cultural. They act as an effective means of preserving and broadcasting folk song creativity, ensuring its continuity through performing practice, repertoire policy and participation in the cultural life of society. The activities of amateur choirs contribute to the preservation of authentic regional traditions, the popularization of folk songs and their adaptation to the modern cultural space through a combination of authentic performance and professional arrangements. An important aspect is also their participation in the festival movement and ceremonial events, which ensures the reproduction of the functional context of folk song culture. *The practical* significance of the study lies in the possibility of using its results in the activities of leaders of amateur choirs, teachers of artistic disciplines and organizers of cultural and artistic events in order to preserve and popularize the folk song heritage of Ukraine.

Key words: amateur choirs, folk song, folklore, choral art, musical culture of Ukraine, folk song creativity.

Стаття отримана 4.02.2026
Стаття прийнята 14.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.421

УНІВЕРСАЛЬНИЙ НЕОМІНІМАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ЛЕГКОГО НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ

Наталя ЗУБКО – старший викладач кафедри спеціального фортепіано, здобувачка освітньо-наукового ступеня, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
https://orcid.org/0000-0002-6608-6543
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1141
natalazubko@gmail.com

Цитування:

Зубко Н. Універсальний неомінімалізм у творчості Андрія Легкого на прикладі творів для фортепіанного дуету. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 215–219. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1141

Досліджено фортепіанно-ансамблеву спадщину сучасного композитора української діаспори США Андрія Легкого. Розглянуто стильові й технічні характеристики найновіших творів для фортепіано в чотири руки («Tracing of Time», «Parallels», «Theater of Light»), створених упродовж 2025–2026 років у контексті авторської концепції «універсального неомінімалізму». Запропоновано та обґрунтовано виокремлення нового етапу в творчій біографії митця. Особливу увагу приділено концепції «портретної музики» та специфіці фактурної взаємодії в межах фортепіанного ансамблю як ідеального середовища для втілення естетики універсального неомінімалізму.

Ключові слова: академічна музика, композиторська творчість, фортепіанна музика, фортепіанний дует, сучасні композиторські техніки, мінімалізм, універсальний неомінімалізм, Андрій Легкий, Dovhan & Zubko Piano Duo, українська діаспора.

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями. Андрій Легкий (нар. 1968 р.) належить до грона американських композиторів сучасності, яскравий представник української діаспори США, член Національної спілки композиторів України (2000 р.) та Американської асоціації композиторів (2010 р.), доктор філософії (2025 р.). Коло наукових зацікавлень митця найлаконічніше окреслене темою його кваліфікаційного дисертаційного дослідження «Мистецтво успіху: стратегії та техніки в композиції» («The Art of Success: Strategies and Techniques in Music Composition»). Композиторська спадщина Легкого є невід'ємною частиною вітчизняного культурного надбання, проте в Україні вона ще не набула широкого розголосу. Процес повернення, вивчення та переосмислення творчості українських митців, які працювали чи працюють за кордоном, є надзвичайно важливим завданням для інтеграції музики діаспори в національний контекст. Науковий інтерес до спадщини А. Легкого зумовлений також його глибоким переосмисленням та інтеграцією новітніх композиторських технік і філософських поглядів, що еволюціонували впродовж усього професійного шляху. Зокрема, твори останніх років свідчать про зацікавлення композитора неомінімалістичною парадигмою. Попри безперечну мистецьку цінність та активне функціонування його музики в концертному просторі, творчий доробок митця залишається недостатньо висвітленим у вітчизняному музикознавчому дискурсі.

Останні дослідження та публікації. Аналіз інформаційної бази дослідження засвідчує, що постать А. Легкого хоча й присутня в українському науковому просторі, проте висвітлена нерівномірно. Так, у провідних довідниково-енциклопедичних виданнях (А. Муха [3], В. Полєк [5]) відомості про доробок композитора обмежуються 2004 роком. У пізніших розвідках, зокрема І. Палійчук [4], здійснюється спроба огляду спадщини митця, проте наведений нею перелік творів є далеко не повним і не охоплює найважливіші здобутки останнього часу. Зокрема, поза межами музикознавчого дискурсу залишаються цикли творів для фортепіанного дуету – «Tracing of Time», «Parallels» та «Theater of Light», створених упродовж 2025–2026 років. Ці композиції репрезентують новітній етап творчості А. Легкого, що настав після здобуття ним ступеня доктора філософії (2025 р.) і засвідчують остаточну кристалізацію універсальної неомінімалістичної стилістики митця. Пропонована стаття є першою спробою наукової рецепції та музикознавчого осмислення найновішого пласту фортепіанно-ансамблевої спадщини композитора. Теоретичне осмислення мінімалізму здійснили американські історики музики та музикознавці, зокрема Кейт Поттер, Кайл Ґанн [9], Вільям Робін та Керрі О'Браян [8], Патрік Нікельсон [7]. Основні концепції мінімалізму висвітлені в дисертаційному дослідженні Андрія Легкого [6].

Мета статті – введення до наукового обігу творів для фортепіанного дуету А. Легкого та аналіз його композиторської мови на прикладі зразків цього жанру, що посідає центральне місце на сучасному етапі

© Зубко Н., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

творчості митця. *Завдання*: виокремити провідні риси індивідуального стилю автора у творах для фортепіано в чотири руки «Tracing of Time», «Parallels», «Theater of Light» в контексті універсального неомінімалізму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна академічна музика в останні десятиліття демонструє стійкий інтерес до мінімалістичних і постмінімалістичних тенденцій, що виникли в американському музичному середовищі 1960–1970-х років і поступово набули глобального значення. Від класичного мінімалізму Стіва Райха, Філіпа Ґласса та Тері Райлі музична думка прийшла до значно ширшого спектру явищ, які отримали визначення неомінімалізму – течії, що зберігає мінімалістичний принцип стриманості засобів, але збагачує його емоційною наповненістю, виразною семантикою та індивідуальним авторським голосом.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Андрія Легкого, чия музика посідає самобутнє місце на перетині американської мінімалістичної традиції та українського культурного світосприйняття. Доктор музикознавства (University of Hartford), учень і колега Кайла Ґанна, А. Легкий сформулював власну естетичну концепцію, яку сам визначає як «універсальний неомінімалізм» – підхід, що не зводиться до єдиного зразка, а синтезує різноманітні мінімалістичні тенденції відповідно до емоційного концепту кожного конкретного твору.

Дослідження індивідуального стилю А. Легкого засвідчує його безперервну динаміку та відкритість до новацій. Композиторський почерк митця пройшов складний шлях трансформації: від захоплення атональністю та постмодернізмом до поступового заглиблення в естетику мінімалізму. Так, українська дослідниця І. Палійчук пропонує таку періодизацію його доробку: ранній авангардний період (1995–2000 рр.), постмодерний (2000–2012 рр.) та мінімалістичний (від 2013 р.) [4; 231]. Однак, спираючись на аналіз найновіших композицій митця, створених у 2025–2026 роках (зокрема, після здобуття ним наукового ступеня доктора філософії), вважаємо за доцільне виокремити початок нового, четвертого етапу – періоду універсального неомінімалізму (або універсалізму).

Варто зауважити, що термінологічне визначення цього новітнього етапу творчості композитора перебуває у стадії формування. Ще на початку 2022 року в інтерв'ю Джону Данте Превендіні (з приводу лекції «Мінімалізм – шлях до успіху» [10], що не відбулася 24 лютого через початок повномасштабного вторгнення в Україну), А. Легкий оперував поняттям «релятивний (відносний) мінімалізм». Проте сьогодні, як свідчать матеріали особистого спілкування з композитором [1], митець схиляється до визначення власного актуального стилю саме як «універсального неомінімалізму», розуміючи під цим не еклектику, а принципову відкритість до різних мінімалістичних тенденцій залежно від того, який емоційний концепт лежить в основі конкретного твору. Це означає, що метод обирається під музичну ідею, а не навпаки: один твір може спиратися на фазову техніку, інший – на ритмічне остинато, третій – на повільне гармонічне розгортання у традиції сакральної медитативної музики. Така позиція відбиває глибоке розуміння мінімалізму не як стилістичної моди, а як філософського і слухового принципу. Ключова настанова Легкого – «мінімум матеріалу, максимум смислу» – перегукується з баченням американського музикознавця Кайла Ґанна, який розглядає мінімалістичну техніку як спосіб відкрити слухачеві час як самобутнє музичне явище. У цьому сенсі універсальний неомінімалізм А. Легкого є, передусім, часовою концепцією: музика не розповідає, а існує у часі, дозволяючи слухачеві відчути його структуру безпосередньо.

Естетика універсального неомінімалізму в трактуванні А. Легкого долає суху механістичність класичного американського мінімалізму (repetitive music). Композитор зберігає ключові стильові маркери – роботу з патернами, остинатність, пульсацію, проте наповнює їх глибоким психологізмом, емоційною відкритістю та своєрідною «портретністю».

Однією з найбільш очевидних ознак універсального неомінімалізму є статична гармонія [6; 7]. У творах А. Легкого гармонія не «рухається» у традиційному тонально-функціональному сенсі – вона утворює звуковий простір, у якому розгортаються інші параметри. Цей підхід наближує його музику до практики медитативного слухання, характерної, до прикладу, для творів пізнього періоду Арво Пярта, хоча А. Легкий уникає безпосереднього наслідування будь-кого зі своїх фаворитів.

Непомітне регістрове переміщення є другою ключовою рисою. Зміни у фактурі відбуваються настільки поступово, що слухач фіксує результат, не помічаючи процесу – і саме в цьому непомітному переході криється сутність головного виражального ефекту [6; 5-6]. Цей принцип можна було б окреслити «тихою трансформацією»: музика змінюється, залишаючись собою [1].

Час як музична драматургія – концепція, що виявляється в нижче розглянутих творах. Легкий не будує традиційну драматургічну дугу з кульмінацією і розв'язанням: його музика розгортається як неперервний процес, у якому кожен момент рівноважний попередньому і наступному. Це вимагає від слухача готовності до іншого типу сприйняття – не лінійного, а «занурювального».

Лаконізм засобів при насиченості змісту є свідомою й послідовною стратегією. Невеликий тематичний матеріал, обмежений набір гармонічних функцій, мінімальна кількість фактурних шарів – але

в цих обмеженнях ховається складна смислова й афективна структура. Таке розуміння мінімалізму принципово відрізняється від його поверхневого трактування як «простої музики» [6; 1].

Оптимальним простором для втілення цих новітніх композиторських ідей для Андрія Легкого виявився жанр фортепіанного дуету. Фактура для фортепіано в чотири руки постає ідеальною «лабораторією» для роботи з патерновими структурами, фазовими зсувами та статико-динамічними процесами, характерними для цього напряму. Жанр приваблює композитора широким спектром технологічних можливостей для архітектонічної побудови форми: фактура в чотири руки володіє унікальним акустичним потенціалом, дозволяючи одночасно співіснувати кільком пластам співзвуч у максимально розлогому діапазоні. Цей простір виявляється достатньо об'ємним для розгортання часових і тембральних ідей, але вкрай прозорим для сприйняття кожного звукового мікровідхилення. Окрім суто звукових переваг, сама естетика ансамблевого музикування, де інструмент перестає бути засобом егоїстичного самовираження одного «я» і перетворюється на майданчик для витонченого діалогу, якнайповніше дозволяє втілити близькі авторові концептуальні принципи універсального неомінімалізму [1].

Важливо підкреслити, що звернення А. Легкого до цього жанру було значною мірою інспіроване творчою співпрацею з фортепіанним дуетом «Dovhan & Zubko Piano Duo». Висока виконавча майстерність, ансамблева гнучкість та психологічна сумісність піаністів стали тим творчим імпульсом, який стимулював появу циклу нових композицій («Tracing of Time», «Parallels», «Theater of Light») і визначив їхні концептуальні та фактурні особливості.

«*Tracing of Time*» («Відстежування часу», 2025 р.) – твір, назва якого задає його концептуальний горизонт. «Відстежування часу» – не лише метафора: це безпосереднє описання того, що відбувається в музиці. Час тут не є нейтральним носієм подій, а самостійним об'єктом музичної уваги. Композитор немов розгортає перед слухачем часову структуру, дозволяє відчути, як час тече, зупиняється, повторюється, трансформується.

Створена спеціально для «Dovhan & Zubko Piano Duo», композиція набуває рис «портретної музики»: вона не лише має конкретну присвяту, але й концептуально віддзеркалює особистості виконавців. А. Легкий майстерно втілив у музичному матеріалі психологічний дуалізм партнерів по ансамблю – темперамент і світогляд Наталі Зубко (партія Primo) та Петра Довганя (партія Secondo). Звернення до фактури фортепіано в чотири руки стало оптимальним рішенням для демонстрації тонкої взаємодії цих двох різних психотипів.

Із точки зору техніки, твір спирається на характерну для неомінімалізму роботу з повторюваністю і мікровідхиленням. Відносно простий тематичний матеріал піддається поступовим варіаційним змінам, що розгортаються настільки повільно, що межа між «тим самим» і «вже іншим» залишається для слухача невловимою. Цей ефект – свідома стратегія: слухач перестає відстежувати «події» в традиційному розумінні і починає сприймати сам процес часового руху.

Розподіл ролей між двома піаністами будується за принципом взаємозалежної самостійності: кожна партія є повноцінним голосом, але жоден із них не є «головним» у традиційному розумінні. Це спостерігаємо у фактурній організації музичної тканини: стабільна партія Secondo викладена протяжними опорними акордами, тоді як рухлива партія Primo розгортається у вигляді безперервних кінетичних фігурацій шістнадцятими, що базуються на тих самих гармонічних структурах. На формотворчому рівні твір базується на системі патернів, які під час поліфонічного нашарування зазнають калейдоскопічних трансформацій та утворюють вигадливі звукові орнаменти.

Гармонічна мова твору спирається на статику – характерну рису неомінімалізму загалом і композицій Легкого зокрема. Тональний центр у більшості розділів чітко окреслений, але не функціонально активний: тут немає традиційних гармонічних тяжінь і розв'язань. Замість цього гармонія виступає як фоновий простір, у якому відбувається тонка регістрова й тембральна еволюція. Поступове переміщення фактури з нижнього регістру у верхній або навпаки здатне повністю змінити характер звучання, навіть якщо висотний матеріал залишається незмінним.

Наступна п'єса «Parallels» («Паралелі», 2025 р.) слугує логічним продовженням неомінімалістичних пошуків композитора, розпочатих у «Tracing of Time». Обравши за основу індивідуальний ритмічний патерн для кожної з партій, автор вибудовує з них нову поліритмічну площину. Взаємодія цих двох ліній, їхній паралельний рух і є головним рушієм форми та художнього розвитку твору. Порівняно з «Tracing of Time», п'єса «Parallels» вирізняється значно масивнішим, репрезентативним та прямолінійним характером висловлювання.

Сюїта «Theater of Light» («Театр світла», 2026 р.) – це масштабний музичний цикл тривалістю 35 хвилин. Цей унікальний за образністю та музичними засобами твір пропонує новаторський погляд на традиції спільного музикування та розширює межі сучасного фортепіанного мистецтва.

Твір демонструє нестандартний підхід до трактування типології сюїти. Архітектоніка циклу складається з низки невеликих п'єс (мініатюр), що концептуально об'єднані тонкими лініями балансу та контрасту. Замість традиційної послідовності частин, драматургія сюїти вибудовується як цілісне дійство, де кожна наступна частина доповнює або відтіняє попередню. Новаторство твору полягає у поєднанні класичної гри в чотири руки з електроакустичним складником. Важливу формотворчу функцію виконують самостійні ритмічні патерни, що не є простим акомпанементом, а органічно співіснують із виконавцями, створюючи багатовимірний акустичний простір та діалог між живим інструментом і цифровим середовищем.

«Theater of Light» ставить перед виконавцями надзвичайно високу планку, що виходять за межі звичайної технічної майстерності. Реалізація цього циклу вимагає від дуету справжнього універсалізму, коли артисти на сцені мають одночасно поєднувати в собі кілька ролей:

- піаністів, що демонструють бездоганне ансамблеве чуття за одним мануалом;
- диригентів, які керують розгортанням музичного часу та взаємодіють зі складною електроакустичною партитурою;
- акторів, що втілюють закладену в назві твору театральну та візуальну драматургію;
- глибоких інтерпретаторів, здатних концептуально осмислити цей багатошаровий текст.

Сюїта «Theater of Light» – це не лише музична композиція, а комплексний перформанс. Завдяки нестандартній формі, неомінімалістичній естетиці та інтеграції електроніки, твір створює унікальний імерсивний досвід, перетворюючи сцену на справжній «театр звуку та світла».

Важливим підтвердженням високої мистецької вартості та художньої життєздатності проаналізованих творів є їхнє активне входження в сучасний концертний простір. Зокрема, композиція «Tracing of Time» вже пройшла успішну виконавську апробацію на сценах Івано-Франківської філармонії ім. Ірі Маланюк (25.10.2025 р.) та Львівського державного музичного ліцею ім. С. Крушельницької (30.10.2025 р.) у прочитанні фортепіанного дуету «Dovhan & Zubko Piano Duo». Наразі колектив продовжує роботу над популяризацією спадщини А. Легкого, готуючи комплексну програму для презентації в Києві, зокрема й шляхом подання заявки на участь у престижному Міжнародному фестивалі «Kyiv Music Fest». Таке інтенсивне функціонування цих композицій на вітчизняних концертних майданчиках безпосередньо сприяє досягненню нашої мети – введенню новітнього доробку митця до широкого наукового та концертно-педагогічного обігу України.

Висновки. Універсальний неомінімалізм Андрія Легкого є індивідуальною авторською системою, у якій мінімалістичні принципи стають засобом реалізації конкретної художньої ідеї, а не самодостатньою технікою. Твори А. Легкого для фортепіанного дуету свідчать про безперервний творчий пошук композитора та розширення авторської музичної мови. У жанрі фортепіанного дуету композитор відходить від абстрактної музики, віддаючи перевагу глибоко індивідуалізованому підходу та створюючи музичний психологічний портрет самих виконавців. Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що саме в чотириручній ансамблевій фактурі найяскравіше викристалізувався новітній універсально-неомінімалістичний етап творчості автора

Список використаної літератури

1. Зубко Н. Інтерв'ю з Андрієм Легким. *Приватний архів авторки*.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Муха А. Легкий Андрій Іванович. *Композитори України та української діаспори: довідн*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 174.
4. Палійчук І. Жанрово-стильові особливості композиторської творчості Андрія Легкого: від авангарду до мінімалізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2025. № 28 (1). С. 230-238. https://doi.org/10.33287/222488
5. Полєк В. Легкий Андрій Іванович. *Енциклопедія Сучасної України.* Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. Т. 17. С. 18.
6. Lehki A. European Minimalism: A Study Of Six European Composers Who Have Incorporated Minimalist Practice [автореф. дис.] Univ. of Hartford Hartt Sch. 4/2/2023. 36 p.
7. Nickleson P. The Names of Minimalism: Authorship, Art Music, and Historiography in Dispute. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2023. 253 p.
8. O'Brien K., Robin W. On Minimalism: Documenting a Musical Movement. Oakland, California: University of California Press, 2023. 449 p.
9. Potter K., Gann K. The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music. London, New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2024. 458 p.

10. [Prevendini J.] John Dante Prevendini interviews Ukrainian musicologist Andriy Lehki about his undelivered 24 February 2022 lecture, 'Minimalism – The Pathway to Success'. URL: https://www. classicalmusicdaily.com/2022/03/lehki.htm

References

1. Zubko N. Interv'yu z Andriyem Lehkym, 2026 [in Ukrainian].
2. Karas H. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 p. [in Ukrainian].
3. Mukha A. Andriy Ivanovych Lehki. Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: a guide. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2004. P. 174 [in Ukrainian].
4. Paliichuk I. Zhanrovo-styl′ovi osoblyvosti kompozytors′koyi tvorchosti Andriya Lehkoho: vid avanhardu do minimalizmu. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny.* Dnipro, 2025. No. 28 (1). P. 230-238 [in Ukrainian].
5. Poliek V. Lehkyi Andrii Ivanovych. [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv : The NASU institute of Encyclopedic Research, 2016 [in Ukrainian].
6. Lehki A. European Minimalism: A Study Of Six European Composers Who Have Incorporated Minimalist Practice, 2023 [in English].
7. Nickleson P. The Names of Minimalism: Authorship, Art Music, and Historiography in Dispute. Ann Arbor, Michigan : University of Michigan Press, 2023. 253 p. [in English].
8. O'Brien K., Robin W. On Minimalism: Documenting a Musical Movement. Oakland, California : University of California Press, 2023. 449 p. [in English].
9. Potter K., Gann K. The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music. London, New York : Routledge. Taylor & Francis Group, 2024. 458 p. [in English].
10. Prevendini J. John Dante Prevendini interviews Ukrainian musicologist Andriy Lehki about his undelivered 24 February 2022 lecture, 'Minimalism – The Pathway to Success', 2022. URL: https:// www. classicalmusicdaily.com/2022/03/lehki.htm [in English].

UDC 78. 421

UNIVERSAL NEOMINIMALISM IN THE CREATIVE WORK OF ANDRIY LEHKI : A CASE STUDY OF PIANO DUET COMPOSITIONS

Natalia ZUBKO – Senior Lecturer at the Department of Special Piano, PhD Student at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

Objective of the Article — to introduce the compositions of Andriy Lehki into the musicological discourse and analyze his neominimalist language within the framework of his genre, which occupies a central position in the composer's contemporary creative development. *Research Tasks*: to identify the leading features of the composer's individual style in his four-hand piano works («Tracing of Time», «Parallels», «Theater of Light») within the context of universal neominimalism. *Research methodology*. The study uses a combination of methods to analyze Lehki's works. We use the historical-logical method to examine how minimalism evolved and was transformed in Lehki's pieces within universal neominimalism. We also use the method of abstraction to identify the main characteristics of the neominimalist style. Comparative analysis helps us understand different periods of his creative works. Interviews provide direct insights into Lehki's creative process. Music-theoretical and intonational analysis help us understand the language he used in his compositions. We also use a hermeneutic approach to interpret the figurative content in his piano ensemble pieces. Finally, we use an artistic reflection method based on the author's experience as a performer in the «Dovhan & Zubko Piano Duo». *The results* reveal a rich tapestry of Lehki's chamber music legacy as a modern composer from the Ukrainian diaspora. The article closely examines the stylistic and technical elements of his recent four-hand piano compositions, created between 2025 and 2026, against the backdrop of his vision of «universal neominimalism». A new stage in his artistic career is identified and justified, with a special focus on the idea of «portrait music» – where the music vividly reflects the personalities and character traits of the performers. This relationship between his compositions and the concert activities of the «Dovhan & Zubko Piano Duo» is also explored. The discussion showcases the main attributes of neominimalism that Lehki employs, such as static harmony, subtle register shifts, and the understanding of time as a form of musical drama, all while maintaining a concise approach that is rich in content. *Novelty.* What makes this study particularly innovative is its pioneering use of the term «universal neominimalism» in relation to Lehki's piano chamber music within Ukrainian musicology. It outlines a new periodization of his work, identifying a «universal neominimalist» phase that follows his achievement of a PhD. The study crystallizes the defining traits of his neominimalist compositions, providing a fresh perspective on his artistic contributions. *The practical significance*. The findings of this article can be integrated into lecture courses covering modern music history, ensemble performances, and the cultural contributions of both the world and the Ukrainian diaspora.

Key words: academic music of the 21 st century, composer's creativity, piano music, piano duet, modern compositional techniques, minimalism, Universal neominimalism, Andriy Lehki, Dovhan & Zubko Piano Duo, Ukrainian diaspora.

Стаття отримана 20.12.2025
Стаття прийнята 15.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.461

ДОСЯГНЕННЯ НАЙПОКАЗОВІШИХ САКСОФОНІСТІВ ЯК СВІДЧЕННЯ СТРІМКОЇ ЕВОЛЮЦІЇ САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XXI СТ.

Ши Сінь – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
https://orcid.org/0009-0004-4503-9707
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1142
irant2007@ukr.net

Цитування:

Ши Сінь. Досягнення найпоказовіших саксофоністів як свідчення стрімкої еволюції саксофонного мистецтва Китаю у першій чверті XXI ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 220–225. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1142

Для осягнення факторів стрімкої еволюції китайського саксофонного мистецтва в першій чверті XXI ст. важливим стає вивчення досягнень китайських саксофоністів цього періоду в сферах композиторської творчості, педагогіки, виконавства, науково-дослідної, методичної та конкурсної діяльності. Підсумки цих здобутків засвідчують їх визнання як особливо значимих явищ у сучасному міжнародному музичному просторі та виведення китайського саксофонного мистецтва до рівня світових стандартів. Увиразнення здобутків відбулось унаслідок створення китайськими композиторами значної кількості нових різножанрових творів, розширення кордонів виконавської діяльності та популяризації китайської саксофонної музики у світі, збільшення кількості музичних навчальних закладів у Китаї та в прагненні участі і перемог національних саксофоністів у світових музичних конкурсах. *Методологія дослідження* спирається на пошуково-джерельний, аналітичний, музикознавчий, комплексний та системний методи. *Наукова новизна* полягає у першому комплексному вивченні домінантних факторів китайського саксофонного мистецтва, що мали значення в процесі його динамічного розвитку на початку XXI ст.

Ключові слова: китайські саксофоністи, міжнародна співпраця, композиторська творчість, наукова діяльність, виконавство, педагогіка, музичні конкурси.

Постановка проблеми. Від початку XXI ст. саксофонне мистецтво Китаю переможно увірвалось в ареал професійної академічної інструментальної музики. Цьому сприяли досягнення національного духового виконавства, налагодження різнобічних творчих контактів китайських музикантів із провідними саксофоністами світу, заснування у більшості провінцій Китаю відділів саксофона на інструментальних кафедрах вищих навчальних закладів, стрімкий розвиток композиторської творчості і національної науково-методичної думки. Всього за двадцятип'ятирічний період саксофонне мистецтво в Китаї сформувалось у важливе самостійне явище, виконавські, педагогічні і науково-методичні досягнення якого високо оцінені китайською і міжнародною спільнотою як одного з найбільш значних у сучасному музичному просторі світу.

Мета статті полягає в дослідженні аспектів діяльності провідних китайських саксофоністів та їх ролі у входженні саксофонного мистецтва Китаю у глобальний музичний простір.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед досягнень китайських саксофоністів, що постають у числі найважливіших для підтвердження стрімкої еволюції саксофонного мистецтва Китаю в першій чверті XXI ст. у числі публікацій останніх років виділимо опрацювання матеріалів звіту Комітету професійних музикантів Сичуані (2024) [2] та матеріалів Всесвітнього конгресу саксофоністів (2023) [7], які дозволили осягнути і систематизувати аспекти їх праці в царинах композиторської і наукової діяльності та лекторської практики в ряді країн Західної Європи. Про широту встановлених саксофоністами Китаю міжнародних контактів та масштабність значення допомоги західних музикантів у розбудові китайської саксофонної школи на початку XXI ст. опрацьовано при спиранні на матеріали звіту Комітету професійних музикантів Сичуані [2]; на матеріали праці Пан Ботяня «Внесок учнів класу професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи» (2023 р.) [5] та матеріали праці Томаса Лілі [7]. При цьому важливим стало ознайомлення зі статтею Пана Ботяня «Внесок учнів класу професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи», інформація з якої дозволила розширити знання щодо співпраці китайських педагогів з українськими музикантами [5]. Аспекти жанрової композиторської творчості китайських саксофоністів систематизовано при вивченні матеріалів статті Лоу Яна «Дослідження інтеграції національних елементів і сучасних технік у творах для саксофона» (2022 р.) [3], який спирається на приклади найновітніших творів; Мей Сун (2025 р.) [4], яка сконцентрувала своє дослідження на композиторському та виконавському аспектах у сфері квартетної

© Ши Сінь., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

музики; колективній праці Чен Менвей та ін. авторів «Традиції фольклорного інструментального мистецтва у творах китайських композиторів XX – XXI століть» (2022 р.) [6]. Дослідженню конкурсно-фестивального руху Китаю сприяло ознайомлення з матеріалами статті Ітао Дуна «Міжнародні музичні конкурси та фестивалі Китаю: сучасний стан та перспективи розвитку» (2025 року) [1].

Завданням публікації є вивчення аспектів діяльності провідних китайських саксофоністів початку XXI ст. та узагальнення їх значення.

Виклад основного матеріалу. Саксофонне мистецтво Китаю є специфічним системним феноменом, вивчення функціонування та розвиток якого потребує окремого аналізу. Завдяки титанічній, справді одержимій праці китайських саксофоністів, як перших організаторів та засновників відділень професійної гри на саксофоні на кафедрах інструментального мистецтва у Пекінській Центральній (1998 р.) та Сичуанській консерваторії (2000 р.), блискучий старт і наступний розвиток мистецтва гри на саксофоні в Китаї відбувався з неймовірною швидкістю.

Попри надто пізнє входження саксофона до ареалу провідних академічних сольних інструментів країни, а також як рівноправного учасника великого симфонічного, джазового оркестрів та різного складу камерних ансамблів, за період першої чверті XXI ст. китайськими саксофоністами здійснено справді велетенську роботу і досягнуто такої висоти результатів, для яких у практиці європейських педагогів, виконавців і композиторів знадобилось понад півтора століття. Піднесенню китайської саксофонної творчості до рівня міжнародних стандартів сприяло широке коло факторів:

- швидке утворення національними композиторами, до яких в першу чергу належали самі педагоги, вельми об'ємного різножанрового репертуару. Створення ними значної кількості п'єс, багато частинних циклічних творів, перекладів для саксофона національних пісень та інструментальних мелодій, а також творів західноєвропейської класики для сольного або ансамблевого виконання при використанні характеристик тембрової палітри саксофонів у партитурах симфонічних та оркестрово-хорових полотнищ істотно поповнило виконавську саксофонну базу Китаю високоякісними художніми зразками;
- швидке формування мережі класів гри на саксофоні в консерваторіях та університетах у крупних навчальних центрах ряду провінцій Китаю;
- сприяння продовженню навчання китайських саксофоністів в університетах і консерваторіях інших країнах;
- значна активізація концертної діяльності з презентацією китайськими саксофоністами оригінальних вирішень виконавської інтерпретації творів китайської і світової спадщини;
- істотне збільшення першокласних національних виконавців та педагогів, які до теперішнього часу вже зуміли виховати в своїх класах яскравих наступників та висока оцінка їх досягнень світовою музичною громадськістю;
- організація мережі китайських та міжнародних фестивалів та підготовка національних виконавців до участі у музичних конкурсах Китаю і Західної Європи;
- утворення національними авторами корпусу навчальних посібників, методичної літератури і наукових статей;
- участь китайських саксофоністів, як майстрів світового рівня, у міжнародних симпозіумах, конференціях та майстер-класах, в ході яких презентувались форми узагальнення їх виконавсько-педагогічного досвіду.

Вагомі здобутки в кожному з цих видів діяльності дозволили інтегрувати китайське саксофонне мистецтво у світовий музичний процес.

Досягнення китайських саксофоністів здійснювались, з одного боку, в умовах значної підтримки розвитку цієї галузі мистецтва державою, з іншого – під впливом інтенсивного розгортання міжнародної співпраці. Також відзначимо, що їх діяльність розгорталась у тісній взаємодії з кращими педагогами і виконавцями світу, у вивченні і застосуванні в особистій практиці їх наукових та навчально-методичних досягнень.

Лише перелік основних імен найвизначніших світових педагогів та виконавців засвідчує якість і широту встановлених саксофоністами Китаю міжнародних контактів та дає можливість збагнути діапазон і масштабність значення прямої або опосередкованої допомоги цих музикантів у розбудові китайської саксофонної школи. Основними серед них стали саксофоністи таких національних шкіл: *французької* – Марсель Мюль, Клод Делянґль, Жан-Марі Лондейкс, Крістіан Вірт, Робер Діссель, Ежен Руссо, С. Бішон, П. Десложе, Ж. Ґурде; *бельгійської* – Алан Крепен, Стів Урбан, В. Йороллф, М. Ґуштом, Д. Даліль, Н. Нозі, Л. Шоллаєр; зі *США та Канади* – Пол Броді, Джеймс Хоулік, Кенні Джі, Джозеф Скорничка, Т. Бренкстон, Кілін Стетсон, Чарльз Кесслеид, брати Готьє, Ежен Руссо,

Джиммі Демейм; *італійської* – Федеріко Мондельчі і Міхель Манзоні; *британської* – Ленні Хітфілд, Джеф Бек, Джон Адамс, М. Крейн, Д. Браймер, П. Гарві, Р. Інгтхем; *іспанської* – Мігель Налакейва, Карлос Агілера, Ф. Мартінес-Ґарсія, А. Вентос, М. Міхан; *австрійської* – О. Врговнік; *нідерландської* – Кенді Далфер, Л. Острам, Е. Богард та Л. Бік; *шведської* – Матс Густафссон, К. Йохансон, Й. Петтерсон, А. Паулсон, Л.Е. Ларссон, Е. Кох, А. Рот; *польської* – Рішард Жоледзієвскі і Д. Піташ; *фінської* – П. Савітекі; а також *української* – Ю. Василевич, М. Крупей і З. Буркацький [2, 5, 7]. Також відзначимо, що крім надання цими видатними музикантами великої методично-педагогічної допомоги та забезпечення китайських саксофоністів масивом необхідної теоретичної та нотної літератури, багато з них зробили свій важливий внесок у залучення китайських саксофоністів до проведення міжнародних конкурсів, наукових семінарів та симпозіумів [1; 7], а також у популяризації творів для саксофона китайських композиторів у світі. Першими виконавцями «Китайських рапсодій» Хуана Аньлуня стали Пол Броді і Ж.-М. Лондейкс; творів Чжао Цзипіня «Фентезі» і сюїту «Шовковий шлях» уперше в світі виконав Крістіан Вірт; п'єси Чжана Сяолу «Східна прохолода» і «На схід від озера» – Карлос Агілера; Го Юаня «Очі птахів» – Кенні Джі; Люй Тяньхуа «Сплячі метелики» – Стів Урбан та ін. [5].

У контексті міжнародної співпраці відзначимо фактор зростання уваги китайських саксофоністів до творчості українських композиторів. Досліджено систематичне залучення до навчальних, концертних і конкурсних програм «Концертино» В. Цайтца, Сонати для альтового саксофона С. Пілютікова, п'єс «Від Києва до Пекіна» і «Пастораль» В. Рунчака, «Забутий ритуал» Ю. Гомельської, «Коли обірветься нитка» К. Цепколенко та одного з найулюбленіших творів українських композиторів «Мелодії» М. Скорика в саксофонному перекладі Лі Юйшена [6; 629-632].

У процесі стрімкої розбудови китайської саксофонної школи на першому плані увиразнилось виховання засновниками перших класів професійної гри на саксофоні видатної когорти послідовників. З класу Лі Маньлуна вийшло понад 60 яскравих виконавців і педагогів, серед яких виділяються: Тьао Сіньхао (*Thao Singhao*), який до теперішнього часу вже виховав у своєму класі і представив світові яскравих послідовників-виконавців.

Цюй Їмін (*Qu Yi Min*), яка після навчання в класах професора Лі Маньлуна та всесвітньо відомого японського саксофоніста і педагога Нобуї Сугави стала першою китайською студенткою, прийнятою на магістерську програму навчання з класичного саксофона Токійського університету мистецтв. Після успішного завершення навчання від 2014 р. вона долучилась до когорти тих, хто робить вагомі внески у розвиток саксофонної освіти і виконавства Китаю. Цюй Їмін виступає як солістка і ансамблістка на кращих концертних сценах всієї Азії, викладає гру на саксофоні в Нанкінському університеті мистецтв, здійснює наукову дослідницьку діяльність, працює на посадах директорки Асоціації духової музики провінції Цзянсу і членкині Японської асоціації саксофоністів.

Фан Ціфен (*Fang Quifeng*) працює на посаді професора Сінцзянського професійного університету і директором Товариства саксофоністів Китайської асоціації музичних інструментів, став переможцем Національних конкурсів духових інструментів (2008 р.) і камерних ансамблів (2012 р.), дає чимало сольних концертів під загальним гаслом «*Rhapsody Saxophone Fang Qifeng*». Він належить до перших китайських артистів, що підписав контракт з американською фірмою виготовлення мундштуків «*Retro Recical*».

Цзе Лянь (*Xie Liang*) після завершення навчання в класі Лі Маньлуна продовжив освіту в Паризькій консерваторії музики і танцю. В колі представників із-понад 30 країн він світу став першим серед китайських виконавців переможцем престижного Міжнародного конкурсу саксофоністів у м. Нант (Франція) і успішно розвиває концертно-виконавську діяльність у Європі та в Китаї.

Ло Кунь (*Luo Kun*) успішно завершив саксофонну освіту в Україні в аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (клас професора В. Цайтца). Як педагог Гуандунського університету (м. Гуанчжоу, одного з найкрупніших китайських вишів з музичними відділеннями) від 2018 р. зумів «з нуля» організувати та вивести до високого професійного рівня навчальну та виконавську діяльність саксофоністів південного Китаю, а також успішно налагодити концертно-виконавську і науково-методичну співпрацю з європейськими саксофоністами.

Наведений список доповнює перелік імен не менш яскравих джазових саксофоністів, з діяльністю яких у сучасному Китаї пов'язується тріумфальний розвиток національного джазового саксофонного виконавства. Першість серед них належить Ду Енн Тьяо з м. Ухань (провінція Хубей), який здобув вельми широку освіту: навчався в Академії музики у Торонто в класі Пола Броді, потім у Пекінській Центральній консерваторії в класі одного з найзнаменитіших вихованців Лі Маньлуна – Тьао Сіньхао. Цей фактор засвідчує спадкоємність педагогічних традицій китайських саксофоністів у

третьому поколінні. За вагомі виконавські досягнення Ду Енн Тьяо увійшов до числа першої десятки топ-виконавців світу, за це урядом Китаю нагороджений званням «Кращий джазовий соліст Китаю». Виконавське мистецтво музиканта відзначається майстерністю наслідування засобами саксофона тембрів національних духових інструментів та органічним поєднанням комплексу засад академічної і джазової манери виконання, розрахованої на посилення емоційного контакту зі слухачами. Однаково високо оцінюється його праця як композитора. Серед творів, що увійшли до репертуарних списків світових саксофоністів, – цикл п'єс «Китайський квартал», «Попурі на теми улюблених китайських інструментальних мелодій». На міжнародній арені одним із провідних виконавців, педагогів та лекторів визнано професора Лі Юйшена, який зосереджується на проведеннях наукових симпозіумів та концертів з класичної сольної, ансамблевої та оркестрової саксофонної музики [6]. Особливого схвалення здобули його лекції на теми «Мануальна техніка саксофоніста» і «Особливості виконання творів французьких композиторів», які він читав у Китаї, Німеччині, Бельгії, Франції.

Репрезентативний перелік виконавців, педагогів і дослідників саксофонного мистецтва відтворюють випускники класу Лі Юйшена, який разом із Лі Маньлуном дієво долучився до розробки конкурентоздатних зі світовими, засад китайської педагогічної, науково-методичної і виконавської школи. Вихованці його класу презентують високі здобутки і в академічному, і в джазовому мистецтві, а також у науковій діяльності [5; 119-120, 6; 132]. Серед них: Ван Юнжань (*Wan Yunrang*) працює на посаді професора Сичуанської консерваторії як педагог, виконавець, науковець, лектор міжнародного рівня, організатор і учасник проведення майстер класів китайських саксофоністів у Китаї, в Австралії, США, Європі та Азії. Також він є директором Асоціації дослідників саксофонної музики, бере участь у складі членів журі ряду Міжнародних конкурсів;

Йї Лянь (*Yi Lian*) – після навчання у Лі Юйшена продовжував освіту у К. Делянгля, Дж. Хоуліка і Е. Руссо. Поєднуючи засади академічного і джазового стилів, виступає провідним виконавцем Китаю. Працює на посаді професора Чунцінської консерваторії, є переможцем міжнародних конкурсів з сольного та ансамблевого виконавства;

Лю Іхуа (*Liu Yihua*) працює на посадах професора саксофона, художнього керівника камерного і симфонічного оркестрів Сичуанської консерваторії;

Лу Тіньвей (*Lu Tingwei*) – педагог Сичуанської консерваторії, у Китаї став першим професійним джазовим виконавцем;

Лун Ю (*Long Yu*) – провідний педагог Чунцінського професійного коледжу, віце-президент Асоціації товариства духової музики, засновник у Чунціні першого квартету саксофоністів;

Чжан Сяолу (*Zhan Xiaolu*) – провідний педагог Шанхайської консерваторії, композитор і президент Шанхайської асоціації досліджень саксофонної музики;

Ван Сісі (*Wan Sisi*) працює солістом Оркестру національної армії та є одним з кращих виконавців джазової музики.

Крім цих, відзначимо діяльність Чень Цяна, Фу Цяня, Гао Сіня, що постають у Китаї провідними виконавцями творів академічної музики та дослідниками саксофонного виконавства.

Успіху становлення професійної школи Китаю дієво посприяла співпраця китайських педагогів з українськими музикантами, а також щороку зростаюча кількість китайських студентів та аспірантів, які прагнуть здобувати вищу освіту в музичних академіях України. Повернувшись на Батьківщину, більшість із них уже здобули високих рейтингів у педагогічній, виконавській, композиторській та науково-дослідницькій роботі. Це – Ван Ювей, Чен Вейле, Чжан Цзянань, Янь Чжеюй, Ло Кунь, Пан Ботянь та багато ін.

Міжнародному визнанню китайської саксофонної школи сприяла також участь і перемоги китайських саксофоністів у багатьох міжнародних конкурсах світу [1; 5], найпрестижнішими серед яких є *«Adolphe Sax International Competition*» у Бельгії та конкурси під егідою Світового конгресу саксофоністів (*World Saxophone Congress*), заснованого Полом Броді і Еженом Руссо, що проводиться у США, Канаді, Франції, Іспанії та Хорватії, а в липні 2025 р. уперше проходив у Китаї в м. Харбін); *Eastern Division Award* («Нагорода Східного відділу»), в якому беруть участь саксофоністи країн Далекого Сходу; *Pennsylvania Chamber Music Competition* («Конкурс камерної музики у Пенсільванії», США, переможцем став Йї Лянь). Відзначимо й перемоги китайських саксофоністів на конкурсах в Україні: «Сельмер-Париж в Україні», «Пам'яті М. Спозіто», «Мюзік Олімп», «Мистецтво XXI ст.», «Молода Європа», «*Univers of Arts*», «Музика молодих» та ін. Від початку XXI ст. велика кількість конкурсів проводиться в Китаї: щорічний Національний музичний конкурс інструментальної музики «Золотий дзвін» (*Golden Bell Awards*), Міжнародний конкурс квартетів саксофоністів «Кубок Yamaha» (в Ченду і Шеньчжені, переможці Чень Цян і Мей Сун), конкурси на

базі щорічних літніх таборів у Ченду «Золотий саксофон», Джазовий конкурс-фестиваль «*Z-Festival*», що відображає відкритість китайських виконавців до опанування нових жанрів тощо.

Участь і перемоги китайських саксофоністів засвідчують високий розвиток саксофонної освіти, підтримку державою молодих талантів, інтенсифікацію співпраці з зарубіжними педагогами і виконавцями, прагнення активніше популяризувати академічні та джазові твори китайських композиторів у світі, а загалом – інтеграцію китайського саксофонного мистецтва у глобальний музичний простір.

*Висновки***.** Стрімку еволюцію саксофонного мистецтва Китаю початку XXI ст. і виведення його до розряду одного з найбільш значних явищ у сучасному музичному просторі світу доведено на прикладах багатоаспектної діяльності та видатних творчих досягнень найбільш яскравих представників сучасного саксофонного мистецтва Китаю Лі Маньлуна і Лі Юйшена та їх учнів-послідовників, які гідно продовжили розвиток традицій своїх наставників у площинах педагогічної, виконавської та наукової діяльності, створили ряд окремих творів та збірок п'єс, що вже міцно увійшли до навчального та виконавського репертуару китайських саксофоністів, виробили індивідуальні наукові компетенції та зробили власний важливий вплив на подальший розвиток наукової думки Китаю в галузі саксофонного мистецтва. Досягнення Тьяо Сіньхао, Ян Цзя Сяна, Ду Ен Тьяо, Фан Ціфена, Цзе Ляня, Гао Сіня, Лімен Юна, Хуан Ань Луня, Ван Юнжаня, Йї Ляня, Лю Іхуа, Лу Тіньвея, Вана Сісі та багатьох інших, а також першої видатної жінки-виконавиці академічних творів, педагогині і науковиці Цюй Їмін відзначені вищими нагородами і вже визнані у всьому світі. Серед факторів входження саксофонного мистецтва Китаю у світовий музичний простір відзначено важливість зростання уваги китайських саксофоністів до творчості українських композиторів та систематичне залучення творів М. Скорика, В. Цайтца, С. Пілютікова, В. Рунчака, Ю. Гомельської, К. Цепколенко до китайських навчальних, концертних і конкурсних програм.

Список використаної літератури

1. Ітао Дун. Міжнародні музичні конкурси та фестивалі Китаю: сучасний стан та перспективи розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб*. / за ред. проф. В. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2025. № 50. С. 108-114.

2. Комітет професійних музикантів Сичуані. *Документи і матеріали 2014-2024 рр.* Ченду, 2025. 648 с.

3. Лоу Ян. Дослідження інтеграції національних елементів і сучасних технік у творах для саксофона. *«Дослідження мистецтва».* Харбін : Ред. журн. мистецтв і літератури, 2022. № 04. С. 87-89.

4. Мей Сун. Дослідження застосування китайських творів у квартеті саксофонів. *Відомі майстри і твори*. Тайюань : Асоціація письменників провінції Шаньсі, 2025. № 11. С. 31-33.

5. Пан Ботянь. Внесок учнів класу професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи. *Українська музична культура: минуле, сучасне, шляхи* розвитку: наук. зб. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2023. № 46. С. 118-125. https://doi.org/ 10.35619/ucpmk.v46i.686

6. Chen Mengwei, Botian Pang, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu & Yuan Chang. Traditions of folk instrumental art in the works of Chinese composers of the XX – XXI centuries. USA. *Rupkatha Journal*, 2022. Vol. 14. P. 621-637. https://doi.org/10.21659/rupkatha.v14 n2.19.

7. Thomas Liley, Paul Brodie, Eugene Rousseau. *A brief history of the World Saxophone Congress: 2000-2023*, World Saxophone Congress, Published 2023, 42 pages. https://www. google.com/search?q=%22World+Saxophone+ Congress%22&num=50&hl=en&safe=off&prmd= imvns&source=lnms&ei=w0q9ToOUA9K28QPt3c2-BA&sa

References

1. Itao Dun. Mizhnarodni muzychni konkursy ta festyvali Kytaiu: suchasnyi stan ta perspektyvy rozvytku. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. / za red. prof. V. Vytkalova. Rivne : RDHU, 2025. № 50. S. 108-114.

2. Komitet profesiinykh muzykantiv Sychuani. Dokumenty i materialy 2014-2024 rr. Chendu, 2025. 648 s.

3. Lou Yan. Doslidzhennia intehratsii natsionalnykh elementiv i suchasnykh tekhnik u tvorakh dlia saksofona. «Doslidzhennia mystetstva». Kharbin : Red. zhurn. mystetstv i literatury, 2022. № 04. C. 87-89.

4. Mei Sun. Doslidzhennia zastosuvannia kytaiskykh tvoriv u kvarteti saksofoniv. Vidomi maistry i tvory. Taiiuan : Asotsiatsiia pysmennykiv provintsii Shansi, 2025. № 11. C. 31-33.

5. Pan Botian. Vnesok uchniv klasu profesora Li Yuishena v rozbudovu sychuanskoi saksofonnoi shkoly. Ukrainska muzychna kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Rivnen. derzh. humanit. un-tu: Mystetstvoznavstvo. Rivne : RDHU, 2023. № 46. S. 118-125. https://doi.org/ 10.35619/ucpmk.v46i.686

6. Chen Mengwei, Botian Pang, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu & Yuan Chang. Traditions of folk instrumental art in the works of Chinese composers of the XX – XXI centuries. USA. Rupkatha Journal, 2022. Vol. 14. R. 621-637. https://doi.org/10.21659/rupkatha.v14 n2.19.

7. Thomas Liley, Paul Brodie, Eugene Rousseau. A brief history of the World Saxophone Congress: 2000-2023, World Saxophone Congress, Published 2023, 42 pages. https://www. google.com/search?q=%22World+Saxophone+ Congress%22&num=50&hl=en&safe=off&prmd= imvns&source=lnms&ei=w0q9ToOUA9K28QPt3c2-BA&sa

UDC 78.461

ACHIEVEMENTS OF THE MOST PROMINENT SAXOPHONISTS AS EVIDENCE OF THE RAPID EVOLUTION OF CHINAS SAXOPHON ART IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY

Shi XIN – postgraduate student of the Department of Music History
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

The purpose of the article is to study aspects of the activities of leading Chinese saxophonists and their role in the inclusion of Chinese saxophone art into the global musical space. Since the beginning of the 21st century, saxophone art has triumphantly burst into the realm of Chinese instrumental music. This was facilitated by the achievement of the highest level of national wind performance, active concert and lecturing activities in China by the best world classical and jazz performers, the establishment of saxophone departments in most provinces of China at instrumental departments of higher educational institutions and leading art centers, building diverse creative contacts between Chinese musicians and leading saxophonists in the world, and the rapid development of national scientific and methodological thought. In just twenty-five years, saxophone art in China has developed into an important independent phenomenon, the performing, pedagogical, scientific and methodological achievements of which are highly appreciated by the international community as one of the most significant in the modern musical scene of the world. *Research methods* are based on search-source, analytical, musicological, comprehensive and systematic methods. *The results* consist in highlighting the factors of the rise of Chinese saxophone art to the international level, the achievements of the brightest followers of the founders of professional saxophone playing classes, the intensification of international cooperation, the involvement of Chinese saxophonists in international competitions, scientific seminars and symposiums, the popularization of works for saxophone by Chinese composers in the world, the growth of attention of Chinese saxophonists to the works of Ukrainian composers. *The scientific novelty* of the study lies in the first comprehensive study of the dominant factors of Chinese saxophone art, which were important in the process of its dynamic development at the beginning of the 21st century. *Practical significance*. The materials of this study can be used in further research of Chinese saxophone works and in the training courses «History of World Musical Culture», «History of Saxophone Art», «Saxophone Performance» for students of specialized secondary and higher musical educational institutions of Ukraine and China.

Key words: Chinese saxophonists, international cooperation, composers work, scientific activity, performance, pedagogy, music competitions.

Стаття отримана 11.01.2026
Стаття прийнята 17.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 782.1(510):78.036:78.087.68

ДУЕТ «ЧЕКАЙ НА МЕНЕ, ЛЮБИЙ» З ОПЕРИ «ІМЄНЬШАН» ЛУАНЬ КАЯ ЯК СМИСЛОВИЙ ЦЕНТР ЛІРИКО-ГЕРОЇЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА СИНТЕЗУ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

Цзя ҐО – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри теорії музики та кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
https://orcid.org/0009-0003-6303-7118
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1143
865062301@qq.com

Цитування:

Цзя ҐО. Дует «Чекай на мене, любий» з опери «Імєньшан» Луань Кая як смисловий центр лірико-героїчної драматургії та синтезу музичних традицій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 226–233. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1143

Розглядається дует «Чекай на мене, любий» з опери «Імєньшан» як приклад органічного синтезу західноєвропейських композиторських принципів і китайських національних традицій. Проаналізовано поєднання пентатонічної мелодики з функційною гармонією, а також особливості драматургії, що розкривається через взаємодію сольних і дуетних епізодів. Показано, як через цей синтез поглиблюється образно-емоційний зміст і утверджується єдність особистого почуття та громадянського обов'язку.

Ключові слова: Китай, оперна драматургія, камерно-вокальні ансамблі, лірико-героїчні образи, національні традиції, жанр, стиль.

Постановка проблеми. Лірико-романтична та героїко-патріотична тематика посідає провідне місце у творчості багатьох китайських композиторів XX – початку XXI століття, особливо у жанрах національної опери, кантати, симфонічної та вокальної музики. Лірична сфера, зазвичай, пов'язана з образами кохання, родини, рідного краю, ностальгії та духовної близькості людини до природи, тоді як героїко-патріотична – з історичною пам'яттю, визвольною боротьбою, ідеями самопожертви та єдності народу. Характерною рисою є органічне поєднання цих двох начал: особисті почуття героїв часто постають як моральна основа громадянського подвигу, що особливо яскраво виявляється у національних операх, зокрема в «Імєньшан» композитора Луань Кая. Такий синтез ліризму й героїки відображає традиційне для китайської культури уявлення про нерозривність особистої долі та долі батьківщини.

Дует «Чекай на мене, любий» посідає ключове місце в драматургії опери «Імєньшан» китайського композитора Луань Кая, виконуючи функцію переломного епізоду у розвитку сюжету та образів головних персонажів – Лінь Шенгома і Хайтан. Опера створена на основі реальних подій періоду Японо-китайської війни й відображає єдність армії та народу гірського району Імєньшан, їхню відданість і готовність до самопожертви. Цей номер розгортається в момент, коли особисте щастя молодого подружжя опиняється під загрозою через національну небезпеку і герой змушений зробити вибір між сімейним життям та обов'язком перед батьківщиною. Саме тому дует виконує роль драматургічного рубежу: він знаменує перехід від лірично-побутової сфери початкових сцен до героїко-трагічного розвитку подій. У структурі опери цей ансамбль є кульмінацією любовної лінії та водночас початком героїчного становлення Лінь Шенгома. Якщо у попередніх епізодах герой постає як щасливий чоловік і ніжний закоханий, то в дуеті розкривається його внутрішня боротьба, готовність до самопожертви та усвідомлення громадянського обов'язку. Для Хайтан ця сцена також стає моментом духовного випробування: її почуття поєднують біль розлуки, тривогу й водночас підтримку рішення коханого. В образі героїні відображена ніжність і стійкість, особиста любов і громадянська відповідальність, які характеризують типову для китайської національної опери жінку-патріотку. Таким чином, дует не лише поглиблює психологічні характеристики персонажів, а й формує емоційне ядро всієї опери. Із драматургічної точки зору дует «Чекай на мене, любий» виконує функцію лірично-драматичного центру твору та підготовлює подальші героїчні сцени, зокрема бойові епізоди й фінальну самопожертву героя. Він поєднує інтимний діалог закоханих із високою патріотичною ідеєю, що є характерною рисою сучасної китайської національної опери, у якій особисті переживання персонажів нерозривно пов'язані з долею народу. Саме через цей дует приватна історія набуває загальнонаціонального звучання, а особисте кохання постає як моральна опора для героїчного подвигу.

Композитор опери Луань Кай – один із провідних представників сучасної китайської музичної культури. Народився 1963 року в провінції Шаньдун, є професором і науковим керівником докторантів, обіймає керівні посади у сфері культури Китаю. Його творчість охоплює різні жанри: національні опери,

© Цзя ҐО., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

балети, симфонічну, вокальну, військову та кіно музику. Для стилю композитора характерне поєднання традиційних народних мелодій, елементів регіонального театру й сучасної симфонічно-оперної техніки, що створює масштабні полотна з яскравим національним колоритом, ліризмом і епічністю. Серед його найвідоміших творів – опери «Імєньшан», «Повстання 1 серпня», «Серце єдності», «Під гінкговим деревом», а також численні вокальні цикли, балети й музику до кінофільмів.

Лібрето опери *створене поетами й драматургами Ван Сяоліном та Лі Веньсюєм*. Ван Сяолін – відомий китайський поет-пісняр і сценарист, один із провідних авторів військово-патріотичної музичної літератури. Його тексти вирізняються лаконічністю, емоційною щирістю та здатністю поєднувати масштабні історичні теми з особистими почуттями героїв. Він є автором численних популярних пісень, оперних лібрето та текстів для великих державних мистецьких заходів. *Лі Веньсюй – драматург і сценарист*, який спеціалізується на сценічній літературі, оперних сюжетах і телевізійних постановках. Його творчість характеризується близькістю до народного життя, яскравими характерами та виразною мовою, що органічно відтворює регіональний колорит і історичну пам'ять. Співпраця цих авторів забезпечила лібрето глибоким психологізмом і водночас доступністю для широкої аудиторії.

Важливу роль у сценічному втіленні опери відіграє режисерська інтерпретація, яка в сучасному китайському музичному театрі спрямована на синтез традиційних театральних форм і новітніх сценічних технологій. Постановки «Імєньшан» зазвичай підкреслюють документально-історичний характер сюжету, масові сцени єдності народу й армії, а також інтимну лінію кохання Лінь Шенгома та Хайтан, що досягає кульмінації саме в дуеті «Чекай на мене, любий». Отже, цей дует є не лише важливим музичним номером, а й смисловим центром опери, у якому зосереджуються головні ідейно-емоційні вектори твору – любов, обов'язок, самопожертва та віра у майбутнє. Саме він забезпечує перехід від приватної історії двох закоханих до масштабної героїчної драми народу, що становить основу художньої концепції опери.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблематика опери «Імєньшан» та окремих її номерів висвітлюється у сучасних китайських музикознавчих працях, які зосереджуються на різних аспектах твору. Зокрема, у дослідженні Сунь Цзаяї «Художні особливості та виконання арії «Чекай на мене, любий» (2024 р.) аналізуються художні особливості та виконавська інтерпретація арії з акцентом на вокально-технічних і виразових засобах. Лю Чан у праці «Використання національних музичних елементів в арії «Чекай на мене, любий» опери «Імєньшан» (2023 р.), розглядає трансформацію фольклорних музичних елементів у цьому номері, підкреслюючи роль пентатоніки у формуванні музичної мови твору.

У статті Луань Кая «Досягнення художніх вершин та постійне новаторство – роздуми про створення національної опери «Імєньшан» (2019 р.) розкриваються авторські принципи написання опери, зокрема прагнення до синтезу традиції та новаторства у жанрі. Ґо Є у праці «Творчі особливості та художнє вираження національної опери «Імєньшан» (2023 р.), акцентує на її образній системі та драматургії. Тань Цзін у розвідці «Історичний зміст та сучасне значення арії «Чекай на мене, любий» опери «Імєньшан» (2022 р.) звертається до історичних подій, підкреслюючи їх ідейно-патріотичне навантаження. Окремі аспекти образної характеристики героя розглядає у своїй праці Чжу Пейлін – «Музичний образ та виконавська інтерпретація персонажа Лінь Шенгома в національній опері «Імєньшан» (2023). Магістерська робота Сю Фенхао – «Образ та аналіз основних арій персонажа Лінь Шенгома в опері «Імєньшан» (2021 р.), присвячена розгляду його основних арій.

Праця О. Письменної у співавторстві – «Sounding the Ukrainian soul: aesthetic and civic dimensions in Yakiv Stepovyi's vocal miniatures» (2025 р.) є важливим методологічним підґрунтям для дослідження Ґо Цзя, оскільки в ній розкрито принципи поетико-музичного синтезу, інтонаційно-гармонічної організації та образно-смислової виразності вокальних творів. Це дозволяє поглибити аналіз дуету з опери Луань Кая, як прикладу синтезу національних і європейських музичних традицій та осмислення його драматургічної функції.

Водночас у наявних дослідженнях недостатньо уваги приділено комплексному аналізу дуету «Чекай на мене, любий» як цілісного драматургічного феномена, що поєднує ліричну та героїчну сфери та репрезентує синтез музичних традицій, що й зумовлює необхідність цього дослідження.

Актуальність пропонованої праці зумовлена зростаючим інтересом сучасного музикознавства до процесів міжкультурної взаємодії у світовій музичній культурі, зокрема до феномену синтезу національних і європейських традицій у китайській академічній музиці. Опера «Імєньшан» Луань Кая є яскравим прикладом сучасної національної опери, у якій органічно поєднуються лірично-інтимна та героїко-патріотична сфери. Попри наявність окремих досліджень, дует «Чекай на мене, любий» як ключовий драматургічний вузол і носій ідейно-емоційної концепції твору ще не отримав достатнього

комплексного висвітлення, що визначає наукову новизну та актуальність цієї статті.

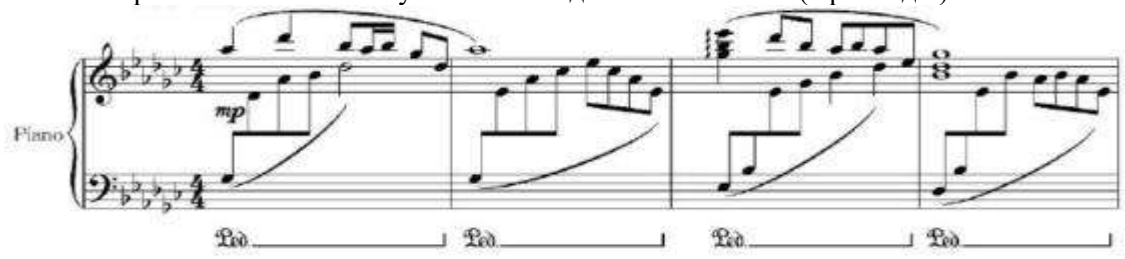
Метою статті є виявлення ролі дуету «Чекай на мене, любий» з опери «Імєньшан» Луань Кая як смислового та драматургічного центру твору, а також аналіз особливостей синтезу західноєвропейських і китайських національних музичних традицій у його інтонаційно-образній та композиційній організації.

Методологічну основу дослідження становить комплекс підходів, що включає: *інтонаційно-стильовий аналіз* – для виявлення специфіки поєднання пентатонічної ладовості з функційною гармонією; *жанрово-драматургічний аналіз* – з метою визначення ролі дуету у структурі опери та розвитку образів; *структурно-композиційний метод* – для дослідження формоутворення, варіантного розвитку тематизму та принципів ансамблевого викладу; *порівняльний метод* – у контексті взаємодії західноєвропейської академічної традиції та китайського фольклору; *виконавсько-інтерпретаційний підхід* – для окреслення специфіки вокально-ансамблевого втілення твору.

Після окреслення загальних ідейно-стильових засад опери «Імєньшан» та визначення ролі лірико-героїчного синтезу в її концепції, доцільно звернутися до безпосереднього музикознавчого аналізу дуету «Чекай на мене, любий». Саме в цьому номері найбільш концентровано виявляються провідні драматургічні, інтонаційні та стильові особливості твору.

У любовному дуеті «Чекай на мене, любий» Лунь Кая урочистий, розмірений Вступ (1-8 тт.) вводить у світлу теплу атмосферу. У музичному втіленні переданий двопластовим викладом, що поєднує кантиленну наспівну пентатонічну мелодію та арпеджований у діапазоні трьох октав, супровід. Темп ♩ = 68 набуває чіткого художнього змісту, відповідаючи сфері *Andante*, зокрема його кантиленного різновиду – *Andante cantabile*. Така темпова організація, а також ремарка, виставлена на початку дуету *«з глибокою прихильністю та небажанням розлучатися»,* – зумовлює лірично-сповідальний характер музики, підкреслює інтимність і щирість почуттів, надає верхньому голосу Вступу та наступній вокальній лінії плавності та природного «дихання».

Щодо виражальних засобів, у Вступі та у наступній побудові, поєднуються академічна (західна) музична мова і китайський фольклор. Тут чергуються відтинки пентатонічних ладів в оберненнях та з різними тональними устоями та ладовими нахилами (Приклад 1).



Приклад 1. Луань Кай, о. «Імєньшан», дует «Чекай на мене, любий», Вступ 1-4 тт.

Упродовж твору чергуються модальні та тональні побудови: Ges – ^{1}| $_{\text{пент}}$.Ges | ^{2}| sII_2 ^{3}| $_{\text{пент}}$.es ^{4} | $_{\text{пент}}$.Ges-des ^{5} | $_{\text{пент}}$.Des - T_2 (Des) ^{6}| III_7 ^{7}| $_{\text{пент}}$.Ges - $_{\text{пент}}$.Des ^{8}| $_{\text{пент}}$.Des ^{9}| T (Ges).

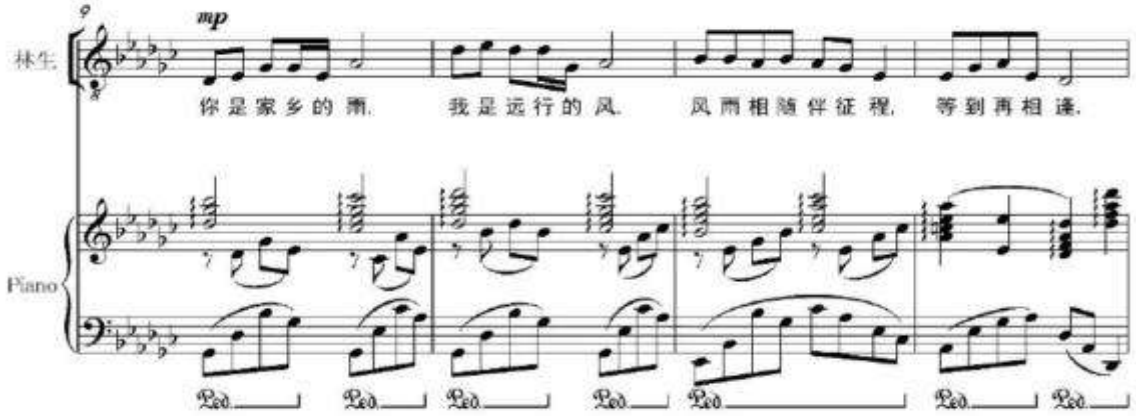
Неквапливий рух сприяє розгортанню протяжної кантилени, що тяжіє до інтонацій живої мови, водночас наповнюючи звучання відтінками ніжності, надії та легкої меланхолії. У драматургічному вимірі такий темп створює ефект внутрішньої зосередженості, ніби зупиненого часу, що є характерним для сцен очікування або прощання, а також увиразнює емоційну єдність героїв через спільний мелодичний розвиток.

У любовному дуеті «Чекай на мене, любий» куплетна будова поєднує образно-емоційне розмежування чоловічої та жіночої партій із подальшим їх інтонаційним і драматургічним зближенням у дуеті, що спершу розгортається канонічно, а згодом – у синхронному звучанні. Чоловіча партія вирізняється узагальнено-філософським забарвленням образів: метафори «дощу» і «вітру» символізують рух, змінність і життєву дорогу.

(чоловіча партія) Ти – дощ із рідного краю (9 тт.)
Я – вітер, що подорожує далеко (10 тт.)
Дощ і вітер супроводжують шлях життя (11 тт.)
Чекай нашої зустрічі знову (12 тт.)

Емоційний тонус тут стримано-ліричний, з відтінком внутрішньої мужності та прийняття розлуки, як неминучої частини буття. Інтонаційно це може виявлятися у ширших мелодичних фразах, поступовому розгортанні лінії, що ніби «прямує вперед», відтворюючи образ подорожі. Будується на варіантному проведенні вичленованих мотивів із вступу: пентахордні, дихордні та трихордні поспівки. Мелодична лінія супроводжується трьома пластами: арпеджованими та арпеджійованими

співзвуччями із вкрапленням різноманітних трихордів. Відзначаємо, що пентатонічні мелодичні поспівки (соло Лінь Шенгома) звучать на тлі послідовності доволі ясно окреслених функційних співзвуч: Ges [9]| T – T_6 – S_{64} - sII_6 [10]| T – T_6 – S_{64} - sII_6 [11]| VI - sII_6 [12]| D_7→T (Des) ||. Водночас завершальна формула *«Чекай нашої зустрічі знову» (12-ий т.)* надає партії світлого спрямування, трансформуючи розлуку в очікування (Приклад 2).



Приклад 2. Луань Кай, о. «Імєньшан», дует «Чекай на мене, любий», 9-12 тт.

У відтворенні поетичного образу Лінь Шенгома композитор послуговується синтезом академічної західної музичної мови та китайського фольклору.

Жіноча партія має зосереджений, споглядально-ліричний характер. Образи «місяця» і «зірки» втілюють віддалену, але нерозривну єдність, що існує попри просторову дистанцію. Тут емоційність ніжна, інтимна, з відтінком мрійливості й тихої надії.

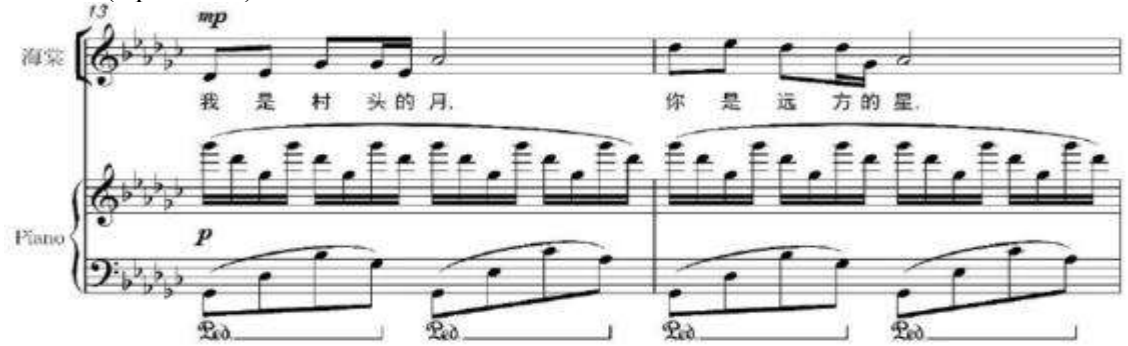
(жіноча партія) Я – місяць біля села (13 тт.)

Ти – зірка далеко на небі (14 тт.)

Місяць і зірка летять разом із хмарами (15 тт.)

Чекай нашої зустрічі знову (16-17 тт.)

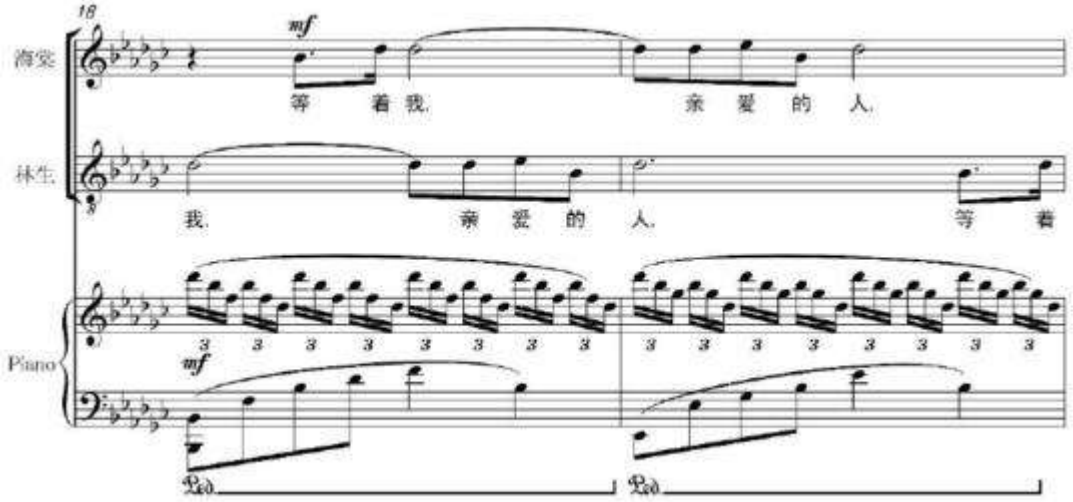
Варіантна плавна кантиленна мелодична лінія, з такими ж як у соло Лінь Шенгома, м'якими інтонаційними хвилями, підкреслює стан очікування й внутрішнього світла. Завершення куплету аналогічною фразою створює смисловий міст до чоловічої партії, формуючи їхню емоційну спорідненість (Приклад 3).



Приклад 3. Луань Кай, о. «Імєньшан», дует «Чекай на мене, любий», 13-14 тт.

Водночас, із варіантним проведенням другого куплету певних змін зазнає фактура супроводу. Тут у фактурному викладі середнього голосу послідовність арпеджійованих акордів змінюється на остинатну фігураційну стрімку кварто-квінтову низхідну арпеджовану послідовність, яка, поряд з іншими лініями (нижній голос – T – T_6 – S_{64} - sII_6) передає відчуття простору, незмінності буття.

У дуеті відбувається якісна трансформація образно-емоційної сфери: розділені голоси поєднуються спершу у канонічному викладі, що символізує перегук закоханих на відстані, їхнє «викликання» одне одного крізь простір. Канонічність підсилює ефект діалогу, де кожен голос ніби наздоганяє інший, зберігаючи індивідуальність, але водночас тяжіючи до єдності (Приклад 4).



Приклад 4. Луань Кай, о. «Імєньшан», дует «Чекай на мене, любий», 18-19 тт.

Стан зростаючої схвильованості, напруження досягається введенням у середньому голосі супроводу тріольних низхідних пульсуючих повторюваних співзвуч у поєднанні із зустрічним рухом арпеджіо вісімками. (Приклад 4).

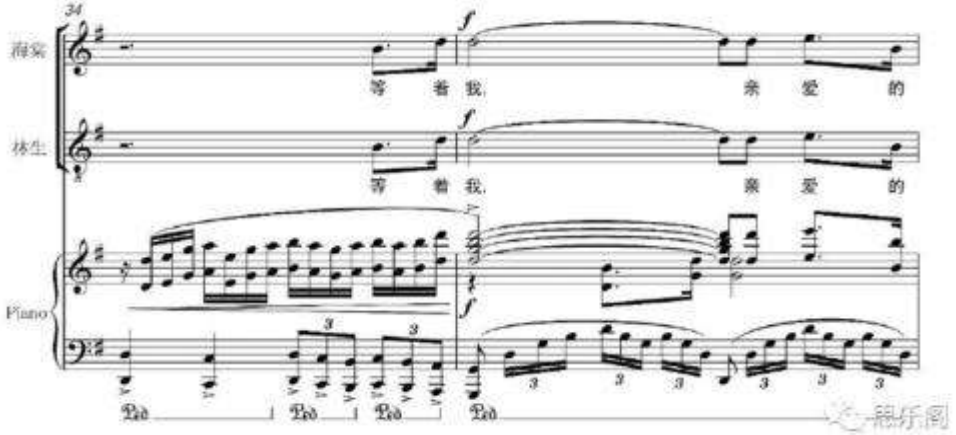
(дует) Чекай мене, любий (18 -19; 25-27 т.т.)
Чекай мене, моє незмінне серце (20-21; 28-29 т.т.)
Слухай тебе, слухай мене, ми викликаємо одне одного (22-23; 30-31 т.т.)
Все життя з любов'ю і мріями (24; 32-33 т.т.)

При повторному проведенні куплету розширюється діапазон (a^2 – «а» другої октави; 28-29 т.т.), як кульмінаційне вираження почуттів героїв

Подальший перехід до одночасного звучання (34-49 тт.) знаменує досягнення духовної злитості: емоційний стан набуває більшої повноти та стабільності. Тональне перенесення заключної побудови з Ges у світлий G, тобто на пів тону вище, підкреслює стан піднесеності, надії та віри. Повторювані звернення *«Чекай мене, любий», «моє незмінне серце»* та *«ми викликаємо одне одного»* формують кульмінаційне коло, в якому поєднуються мотиви вірності, пам'яті й нескінченного очікування.

(дует) Чекай мене, любий (34-35 тт.)
Чекай мене, моє незмінне серце (36- 38 тт.)
Слухай тебе, слухай мене, ми викликаємо одне одного (39-41(тт.)
Все життя з любов'ю і мріями (42-49 тт.)

Варіантне проведення тематичного матеріалу, який звучав у канонічному проведенні – пентатонічних поспівок, ладів народної музики, арпеджованих та арпеджійованих співзвуч, стрімких зустрічних та розхідних пасажів, акордів із ясно окресленою функційною приналежністю, – всі ці виражальні засоби свідчать про синтез західноєвропейських та китайських фольклорних рис у музичній мові митця. Використання композитором місцевих народних поспівок – мелодій із відтинками пентатоніки, підсилюють автентичність і емоційність образів (Приклад 5).



Приклад 5. Луань Кай, о. «Імєньшан», дует «Чекай на мене, любий», 34-35 тт.

Завершальна думка *«Все життя з любов'ю і мріями»* узагальнює драматургію дуету, переводячи її з площини конкретної ситуації розлуки у сферу вічних, універсальних цінностей кохання.

Виконавські особливості та труднощі. Виконання дуету «Чекай на мене, любий» з опери «Імєньшан» композитора Лунь Кай вимагає від співаків і концертмейстера високого рівня ансамблевої культури, стилістичної гнучкості та глибокого розуміння синтезу західноєвропейської та китайської музичної традиції. Передусім важливою є робота з кантиленою в умовах темпу *Andante cantabile* (♩ = 68). Виконавці повинні забезпечити безперервність вокальної лінії, природне «дихання» фрази та інтонаційну м'якість, уникаючи дроблення мелодії. Особливу складність становить утримання внутрішньої напруги при повільному темпі, коли музика не повинна втрачати смислової спрямованості й емоційної насиченості.

Суттєвою виконавською особливістю є інтонаційна специфіка пентатонічних поспівок, що вимагає точного відчуття ладової організації, чистоти інтонування та уникнення «європеїзації» звучання. Водночас поєднання пентатоніки з функційною гармонією створює додаткові труднощі, пов'язані з необхідністю гнучкого слухового переключення між модальним і тональним мисленням.

У чоловічій партії (Лінь Шенгом) виконавець стикається з завданням передати стриману внутрішню драматургію**,** поєднуючи широку кантилену з відчуттям руху й цілеспрямованості. Тут важливо зберегти баланс між ліризмом і прихованою героїкою, не допускаючи надмірної емоційної експресії. Інтонаційні труднощі пов'язані з варіантним розвитком мотивів та їх логічним фразуванням.

Жіноча партія (Хайтан) вимагає особливої уваги до нюансування та тембрової делікатності**.** Основною складністю є досягнення прозорого, світлого звучання, здатного передати стан очікування й внутрішнього світла. Важливим є також утримання довгих фраз на опорі дихання та точність інтонування у верхньому регістрі. Окрему складність становить канонічне проведення дуету, де необхідна точна координація між партнерами. Виконавці повинні чітко відчувати момент вступу, зберігати ритмічну незалежність і водночас слухати один одного, формуючи єдину драматургічну лінію. Перехід до одночасного звучання потребує миттєвого ансамблевого «злиття» тембрів, динаміки та артикуляції**.**

Для обох співаків викликом є розширення діапазону у кульмінаційних моментах (до «a^2»), що потребує технічної впевненості, вільного звукоутворення та збереження якості тембру у верхньому регістрі. При цьому кульмінація повинна залишатися не форсованою, а внутрішньо наповненою.

Партія супроводу (фортепіано або оркестр) також містить значні труднощі: широкі арпеджовані пасажі, багатопластова фактура, поєднання арпеджованих і арпеджійованих співзвуч, остинатні фігурації та тріольні пульсації вимагають технічної точності й водночас м'якого, «незатемнювального» звучання. Особливо важливо зберегти баланс між усіма пластами фактури, не перевантажуючи вокальні лінії.

Таким чином, головними виконавськими труднощами є: інтонаційна точність у пентатонічному середовищі, витримка кантилени, ансамблева злагодженість у канонічному розвитку, контроль динаміки та тембру у кульмінаційних зонах, а також стилістична автентичність виконання.

Висновки. Дует «Чекай на мене, любий» з опери «Імєньшан» постає як ключовий драматургічний і смисловий центр твору, у якому органічно поєднуються лірично-інтимна та героїко-патріотична сфери. Через систему виражальних засобів – кантиленну мелодику, пентатонічну ладовість, варіантний розвиток тематизму, канонічне та унісонне викладення дуету, багатошарову фактуру супроводу – композитор Лунь Кай досягає глибокого розкриття внутрішнього світу персонажів. Образно-емоційна драматургія дуету вибудовується як поступове зближення двох індивідуальних начал – чоловічого й жіночого, що символізують різні аспекти переживання розлуки: активний, спрямований у майбутнє рух і споглядальну, внутрішньо зосереджену надію. Їхнє поєднання в канонічному, а згодом синхронному звучанні втілює ідею духовної єдності, що долає просторову й часову дистанцію.

Синтез західноєвропейської гармонічної системи та китайської народно-ладової основи формує своєрідну музичну мову, яка водночас є доступною й глибоко символічною. Саме через цей синтез досягається універсалізація змісту: індивідуальна історія кохання переростає у метафору вірності, самопожертви та національної єдності.

Отже, дует «Чекай на мене, любий» є не лише кульмінацією любовної лінії, а й концептуальним вузлом усієї опери, в якому особисте почуття постає як моральна основа героїчного вибору, а музична драматургія набуває узагальненого, символічного звучання.

Список використаної літератури

1. Ґо Є. Творчі особливості та художнє вираження національної опери «Імєньшан». *Звуки Жовтої річки*. Пекін, 2023. № 12. С. 45–48. (高彥。民族歌劇《伊繆山》的創作特色與藝術表現。《黃河之聲》。北京，2023年。第12期。第45–48頁。)

2. Луан Кай. Досягнення художніх вершин та постійне новаторство – роздум про створення національної опери «Імєньшан». *Народна музика*. Пекін, 2019. № 5. С. 15–17. (盧安凱。《追求藝術巔峰與持續創新 – 關於創作民族歌劇《伊繆山》的思考》。《民間音樂》。北京，2019年。第5期。第15–17頁。)

3. Лю Чан. Використання національних музичних елементів в арії «Чекай на мене, любий» опери «Імєньшан». *Національна музика*. Пекін, 2023. № 3. С. 78–80. (呂昌。歌劇《伊繆山》中詠嘆調〈親愛的，請等我〉對民族音樂元素的運用。《民族音樂》。北京，2023年。第3期。第78–80頁。)

4. Сунь Цзаяї. Художні особливості та обробка виконання арії «Чекай на мене, любий». *Звуки Жовтої річки*. Пекін, 2024. № 4. С. 134–137. (孫賈伊。《「等我吧，親愛的」詠嘆調的藝術特色與演繹處理》。《黃河之聲》。北京，2024年。第4期。第134–137頁。)

5. Сю Фенхао. Образ та аналіз основних арій персонажа Лінь Шенгома в опері «Імєньшан» : магістерська робота. Пекін, 2021. (徐鳳豪。《歌劇〈伊繆山〉中林聖剛一角的形象與分析》：碩士論文。北京，2021年。)

6. Тань Цзін. Історичний зміст та сучасне значення арії «Чекай на мене, любий» опери «Імєньшан». *Журнал шаньдунських соціальних наук*. Цзінань, 2022. Дод. 2. С. 345–347. (譚靜。《歌劇〈峨嵋山〉中〈等我吧，親愛的〉詠嘆調的歷史內涵與當代意義》。《山東社會科學》期刊。濟南，2022年。第2期。第345–347頁。).

7. Чжу Пейлін. Музичний образ та виконавська інтерпретація персонажа Лінь Шенгома в національній опері «Імєньшан». *Звуки Жовтої річки*. Пекін, 2023. № 2. (朱佩琳。《民族歌劇〈伊繆山〉中林聖剛一角的音樂形象與表演詮釋》。《黃河之聲》。北京，2023年。第2期).

8. Pysmenna O., Myshko S., Todorova N., Myshko A. Sounding the Ukrainian soul: aesthetic and civic dimensions in Yakiv Stepovyi's vocal miniatures. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2025-12-30 DOI: 10.24193/subbmusica.2025.spiss4.07 (Web of Science)

References

1. Gao Yan. Creative Features and Artistic Expression of the National Opera *«Imianshan». Voices of the Yellow River*. Beijing, 2023. No. 12. P. 45–48.

2. Luan Kai. Reaching Artistic Peaks and Continuous Innovation – Reflections on the Creation of the National Opera *«Imianshan». Folk Music.* Beijing, 2019. No. 5. P. 15–17.

3. Lü Chang. The Use of National Musical Elements in the Aria *«Wait for Me, My Beloved»* from the Opera *«Imianshan». National Music.* Beijing, 2023. No. 3. P. 78–80.

4. Sun Jiayi. Artistic Features and Performance Interpretation of the Aria *«Wait for Me, My Beloved». Voices of the Yellow River*. Beijing, 2024. No. 4. P. 134–137.

5. Xu Fenghao. The Image and Analysis of the Main Arias of the Character Lin Shenggang in the Opera *«Imianshan».* Master's thesis. Beijing, 2021.

6. Tan Jing. Historical Content and Contemporary Significance of the Aria *«Wait for Me, My Beloved»* from the Opera *«Imianshan». Shandong Social Sciences Journal.* Jinan, 2022. Supplement 2. P. 345–347.

7. Zhu Peilin. Musical Image and Performance Interpretation of the Character Lin Shenggang in the National Opera *«Imianshan». Voices of the Yellow River.* Beijing, 2023. No. 2.

8. Pysmenna O., Myshko S., Todorova N., Myshko A. Sounding the Ukrainian soul: aesthetic and civic dimensions in Yakiv Stepovyi's vocal miniatures. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2025-12-30 DOI: 10.24193/subbmusica.2025.spiss4.07 (Web of Science).

UDC 782.1(510):78.036:78.087.68

DUET «WAIT FOR ME, DARLING» FROM THE OPERA «IMIANSHAN» BY LUAN KAI AS A SEMANTIC CENTER OF LYRICAL-HEROIC DRAMATURGY AND THE SYNTHESIS OF MUSICAL TRADITIONS

Guo JIA – Postgraduate Student of the
Department of Music Theory and the Department of Academic Singing
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The aim of the article is to identify the role of the duet «Wait for Me, My Love» from Luan Kai's opera *Imianshan* as the semantic and dramaturgical center of the work, as well as to analyze the features of the synthesis of Western European and Chinese national musical traditions in its intonational, figurative, and compositional organization.

The methodological framework of the study is based on a complex of approaches, including intonational-stylistic analysis, genre and dramaturgical analysis, structural-compositional method, comparative method, and performance-interpretative approach. *The scientific novelty* of the research lies in the fact that, for the first time: the duet «Wait for Me, My Love» from Luan Kai's opera *Imianshan* is considered as a key dramaturgical node of the work and a semantic bearer of its ideological and emotional concept; this duet is analyzed in the context of intercultural interaction processes in world musical culture, particularly as a manifestation of the synthesis of national and European traditions in contemporary Chinese academic opera; the mechanism of combining lyrical-intimate and heroic-patriotic spheres within a single vocal-dramaturgical episode is specified; the role of the chamber vocal duet as a structural-semantic center of operatic dramaturgy in contemporary Chinese national opera is clarified. Thus, the study broadens the understanding of the artistic principles of contemporary Chinese opera and deepens knowledge of cultural synthesis processes in academic music of the late 20 th and early 21 st centuries.

Conclusions. The duet «Wait for Me, My Love» from the opera «Imianshan» is a key dramaturgical and semantic center of the work, where lyrical-intimate and heroic-patriotic spheres are combined. Through cantilena melody, pentatonic modality, variant thematic development, canonic and unison presentation, and a multi-layered accompanimental texture, composer Luan Kai reveals the inner world of the characters and their emotional states.

The duet is constructed as a gradual convergence of two principles – male and female – symbolizing different aspects of separation: an active striving toward the future and a contemplative, internally focused hope. Their fusion in canonic and synchronous звучание embodies the idea of spiritual unity that overcomes space and time.

The synthesis of the European harmonic system and the Chinese modal foundation forms a universal musical language, through which private love is transformed into a metaphor of fidelity, self-sacrifice, and national unity.

Key words: China, opera dramaturgy, chamber vocal ensembles, lyrical-heroic images, national traditions, genre, style.

Стаття отримана 23.01.2026
Стаття прийнята 17.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 7.036 (477) «19/20» (=131.1)

УКРАЇНСЬКА АРТИСТИЧНА МІГРАЦІЯ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ У ВИМІРАХ МИСТЕЦЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ

Олена БЕРЕГОВА – доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заступник директора з наукової роботи,
Інститут культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-4384-9365
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1144
beregova@ukr.net

Цитування:

Берегова О. Українська артистична міграція хх-ххі століть у вимірах мистецького універсалізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 234–242. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1144

Здійснено дослідження української артистичної міграції в аспекті мистецького універсалізму як динамічного явища національної музичної культури ХХ-ХХІ століть. Запропоновано класифікацію української музичної міграції ХХ-ХХІ століть на основі географічного та хронологічного компонентів. Застосовано міждисциплінарний підхід із залученням біографічного, історичного, культурологічного, аналітичного, музикознавчого та інших методів. Зокрема завдяки методу біографічно орієнтованого музикознавства здійснено спробу комплексної реконструкції поліаспектної картини української артистичної міграції ХХ-ХХІ століть та скориговано уявлення щодо цілісності універсуму української музичної спадщини. На підставі вивчення життєвого і творчого шляху представників української музичної діаспори виявлено універсалізм розглянутих творчих постатей. Доведено, що ключову роль у процесах української артистичної міграції відігравало соціальне середовище з його мовно-культурними, освітніми, релігійними, мистецькими практиками, зокрема родини митців, в яких активно підтримувалися українські національні мовно-культурні традиції.

Ключові слова: українська культура, українська музика ХХ-ХХІ століть, українська діаспора, універсальна творча особистість, культурна спадщина України.

Актуальність проблеми. Упродовж багатьох віків українська художня культура формувалася не лише на історично визначеній для українського етносу території, а й поза її межами, де творили митці, котрі силою обставин були відірвані від рідної землі й поставлені в дуже непрості умови життя. Зрозуміти сутність феномену українства, осягнути самобутність української національної традиції, передусім у ХХ столітті, неможливо без урахування двох геоісторичних форм функціонування української культури: як на етнічно визначеній території, так і поза її межами, в діаспорі.

Сучасне українське музикознавство розширює уявлення про композиторські, виконавські, музикознавчі школи ХХ-ХХІ століть, включаючи в дискурс наукових студій творчість музикантів не лише материкової України, а й представників української діаспори, які з різних причин опинилися в еміграції. Часто подібні дослідження здійснюються з урахуванням напрацювань суміжних гуманітарних наук, зокрема постколоніальних студій, досить розвинених у літературознавстві, соціології, філософії тощо. Як справедливо зазначає польська дослідниця Йоланта Гузи-Пасяк, «застосування постколоніальних теорій в музикології, особливо в поєднанні з результатами інших методів дослідження в нашій дисципліні, може спричинитися до зміни нашого розуміння деяких проблем рідної музичної творчості» [35].

Мета дослідження – дослідити українську артистичну міграцію в аспекті мистецького універсалізму як динамічне явище національної музичної культури ХХ-ХХІ століть.

Для досягнення цієї мети необхідно вирішити такі завдання:

1. проаналізувати наукові джерела щодо досліджуваної проблеми;
2. запропонувати класифікацію української артистичної міграції ХХ-ХХІ ст.;
3. знайти приклади персоналій діячів українського музичного мистецтва на підтвердження запропонованої класифікації;

© Берегова О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

4. проаналізувати життєвий і творчий шлях обраних персоналій з позицій мистецького універсалізму;

5. обґрунтувати висновки та окреслити перспективні напрями для подальшого розгляду обраного питання.

Задля досягнення мети використано методи дослідження, які відповідали б природі досліджуваного явища та зазначеним вище завданням, а саме: біографічний, історичний, культурологічний, аналітичний, метод музикознавчого аналізу, метод узагальнень.

Наукова новизна полягає в спробі комплексного відтворення цілісної поліаспектної картини української артистичної міграції XX-XXI століть та корекції уявлень про українську культурну спадщину.

Огляд літератури за темою дослідження. За останні роки в академічних фахових виданнях України з'явилася низка публікацій, присвячених діяльності композиторів, виконавців і музикознавців – представників української діаспори. Г. Карась робить огляд становлення українського музичного діаспорознавства у Львівській національній музичній академії, підкреслюючи роль Ю. Ясіновського, Н. Сиротинської та У. Граб у формуванні напряму [9]. Дослідженню діяльності українських композиторів і виконавців у США (Ю. Плевако-Оранський, В. Балей, П. Гінтов) присвячено розвідку Л. Мартиніва [19]. О. Берегова звернула увагу на творчість українських жінок-композиторок С. Туркевич-Лукіянович, Г. Овчаренко та І. Гоулд, яких доля закинула у Велику Британію [1]. Ю. Осмачко пропонує аналіз концертно-виконавської практики піаністів української діаспори Канади другої половини XX ст. [25]. Загалом, дослідження проблем діаспори інтенсивно розпочалося в Україні лише в 1990-х роках, від часу здобуття Україною незалежності. До того часу будь-які аспекти культуротворчої діяльності української діаспори (зокрема музична культура) на теренах рідної землі були забороненою темою. Проте українські музикознавці, що мешкали і працювали за межами України, зверталися до проблеми висвітлення музичного життя і творчої діяльності композиторів і виконавців української діаспори. Одним із перших був музиколог П. Маценко, який ще в 1950-х роках написав розвідки про Ф. Якименка [21] і О. Кошиця [20], а також інших закордонних українських музикантів.

Композитор, диригент і музично-громадський діяч А. Рудницький знаний також і як музикознавець, автор праць «Українська музика: історико-критичний огляд» [32] та «Про музику і музик» [31] (надрукована посмертно), численних статей у пресі. Зокрема, у книзі «Українська музика» дослідник простежує розвиток українського музичного мистецтва від найдавніших часів до 60-х років XX століття і робить першу спробу об'єднати композиторський доробок митців материкової України та представників української діаспори. Великий розділ роботи присвячений українському виконавському мистецтву та тогочасному музичному життю української діаспори. Наприкінці радянської епохи в історії України однією з перших тему української діаспори підняла Т. Булат [2].

Справжній розквіт української музичної діаспорології розпочався в 90-х роках XX століття. З'явилися перші публікації в музичній періодиці – розвідки Ю. Станішевського [33], Л. Кияновської [11], З. Лиська [16; 17], Л. Ніколаєвої [24], В. Грабовського [6], С. Вайса [3], В. Дутчак [7], А. Калениченка [8] та ін. Опубліковано перші довідково-біографічні видання, в яких містилася інформація про музикантів української діаспори [22, 23], оприлюднені спогади відомих діячів [14], захищені перші дисертації з музикознавства та культурології [18, 4, 15], підготовлені і видані збірки наукових праць [30], монографії [29], навчальні посібники [12] тощо.

Вагомий внесок у розвиток музично-діаспорологічних студій зробила музикознавиця С. Павлишин, дослідивши доробок ряду визначних композиторів – представників української діаспори М. Кузана, С. Туркевич-Лукіянович та І. Соневицького [26, 27, 28].

Варто відзначити і ґрунтовну культурологічну працю Г. Карась, котра здійснила величезну пошукову і джерелознавчу роботу, узагальнила численні архівні матеріали щодо діяльності українських музикантів діаспори, уперше ввела до наукового обігу імена понад двох тисяч діячів української культури і мистецтва, котрі працювали в еміграції [10].

Сьогодні дослідження проблем української музичної діаспори набирає обертів. В останні роки поряд із терміном «діаспора» у мистецькому контексті все частіше використовується інше поняття на позначення переміщень митців поза межі країни свого етнічного походження – артистична міграція [34]. На нашу думку, це поняття більш гнучке і точніше констатує сьогоднішні реалії, коли митець перестає бути пожиттєво «прив'язаним» до певного географічного локусу і може вільно обирати місце постійного або тимчасового помешкання, маршрути своїх артистичних переміщень, пов'язаних із гастролями, участю в конкурсах і фестивалях, роботою, новими грантовими можливостями та іншими професійними чи особистими обставинами. Проте у XX столітті міграція митців частіше була не добровільним, а примусовим явищем. Причини могли бути різними від економічних (пошук заробітків і працевлаштування – так звана трудова еміграція) і політичних (репресії більшовицько-

комуністичного режиму, незгода з ідеологічним курсом уряду, депортація тощо – так звана політична еміграція) до особистих (наприклад, з приводу одруження – так звана шлюбна еміграція).

У зв'язку з недостатньою розробленістю методологічного апарату української музичної діаспорології пропонуємо власну класифікацію української артистичної міграції в XX-XXI століттях. У цій класифікації представлено 4 основні категорії митців:

1. Народилися, отримали освіту в мистецьких закладах, розпочали творчу діяльність в Україні. Виїхали за кордон як сформовані творчі особистості з різних причин.
2. Народилися в Україні і отримали на батьківщині лише початкову музичну освіту. Подальше навчання і професійне становлення відбувалося за межами України.
3. Народилися в Україні і виїхали за кордон у ранньому дитинстві, але зберегли українську ідентичність.
4. Народилися за межами етнічних українських земель у родинах вихідців з України і відчувають генетичний зв'язок з історичною батьківщиною.

Запропонована класифікація визначила структуру цього дослідження, що складається з чотирьох розділів.

Розуміючи схематичність запропонованої класифікації і неможливість охопити нею всі мотиви, що спонукали митців до виїзду з батьківщини, акцентуємо увагу на одному важливому моменті. Ознакою приналежності того чи іншого митця до української артистичної міграції може бути не лише факт народження та отримання освіти в Україні або родині вихідців з України. Другою обов'язковою складовою є визнання самим митцем і декларація у його творчій діяльності (композиторській, виконавській, музикознавчій тощо) зв'язку з Україною після виїзду за кордон. Тому це дослідження орієнтується на постаті тих представників артистичної міграції – вихідців з України, які виразно артикулюють у своїй творчості проукраїнську позицію, підтримують і розвивають українські національні музичні традиції.

Одним із ключових термінів цієї роботи є поняття мистецького універсалізму. Орієнтиром у визначенні цього поняття буде концепція діяльнісного універсалізму О. Коменди, в якій авторка налічує п'ять видів професійної активності музиканта-творця (композитор, виконавець, музикознавець, музично-громадський діяч, педагог) і трактує універсальну творчу особистість як таку, для якої «характерне поєднання не менше трьох видів діяльності» [13].

1. У пошуках шляхів самореалізації та творчих експериментів

У цьому підрозділі акцентуємо увагу на представниках української артистичної міграції першого типу за нашою класифікацією (народилися, отримали освіту, розпочали творчу діяльність в Україні, виїхали за кордон як сформовані творчі особистості). До цієї категорії належать Олександр Кошиць (Канада), Антін Рудницький (США), Василь Безкоровайний (США), Стефанія Туркевич-Лукіянович (Велика Британія), Леонід Грабовський (США), Володимир Зубицький (Італія) та ін.

Яскравим представником цього типу є Антін Рудницький (1902-1975 рр.) – композитор, піаніст, диригент, музикознавець, педагог. Народився на Галичині, в с. Луки поблизу містечка Самбір на Львівщині. Перша половина його життя пройшла в Україні. Музичну освіту отримав у Польській консерваторії у Львові, яку закінчив у 1920 р. по класу фортепіано Вілема Курца та Єжи Лялевича, брав уроки гармонії у Василя Барвінського. Рудницький продовжив музичну освіту у Берліні у Вищій музичній школі, де навчався по класу фортепіано у Егона Петрі та Артура Шнабеля, по класу композиції у Франца Шрекера, по класу диригування у Юліуса Прювера; паралельно вивчав музикологію в Берлінському університеті. Серед західноукраїнських композиторів Рудницький започаткував модерний напрям, музична мова його творів до 1930-х років суто радикальна. Композитор мав творчі контакти з Б. Бартоком та Б. Лятошинським, котрі вплинули на формування його світогляду та стилю.

По завершенні навчання Рудницький розпочинає активну диригентську і викладацьку діяльність: працює диригентом оперних театрів у Харкові (1927-1930 рр.), Києві (1930-1932 рр., паралельно викладає у Київській консерваторії), Львові (1932-1934 рр.), викладає в музичних навчальних закладах Харкова, Львова, Дрогобича, керує оркестрами у Львові, Варшаві, Каунасі. Гастролював різними країнами Європи (1934-1936 рр.), здійснив велике концертне турне Америкою та Канадою (разом із дружиною, оперною співачкою Марією Сокіл, 1937-1938 рр.), виступав як диригент з оркестрами у Нью-Йорку, Філадельфії, Торонто. У 1938 р., по завершенні гастролей, вирішує залишитися за кордоном. У Америці організовує Українську оперну кампанію, представники якої виступали в Нью-Йорку, Детройті, Чикаго, на Українських музичних курсах у Філадельфії. З 1953 року Рудницький диригує хором «Кобзар», з 1958 р. – професор Музичної консерваторії у Філадельфії; з 1959 р. – мистецький керівник і головний диригент Союзу українських хорів Америки. Як піаніст Рудницький гастролював у Німеччині, Україні, Канаді, США. Рудницький виявив себе також як музикознавець і музичний критик; широкий резонанс мали його музикознавчі праці «Українська музика: історико-критичний огляд» (1963 р), «Про музику і музик» (надрукована посмертно 1980 р.), статті в пресі. А.

Рудницький помер 30.11.1975 р. Похований на цвинтарі св. Андрія в Саут-Баунд-Бруку (США).

У творчому доробку Рудницького – твори різних жанрів і форм. Йому належать 3 опери «Довбуш» (1938 р.), «Анна Ярославна – королева Франції» (1967 р.) та «Княгиня Ольга» (1968 р.), балет «Буря над Заходом» (1932 р.), 3 симфонії, симфонічні увертюри, поеми, інструментальні концерти, кантати на слова Т. Шевченка та І. Франка, ораторія «Гайдамаки» (1974 р.), камерно-інструментальні, фортепіанні твори, музичне оформлення кінофільмів.

Антін Рудницький – автор численних фортепіанних творів. До перших спроб композитора у фортепіанному жанрі належать Три прелюдії (1915 р.) та Дві мініатюри ор. 1 (1920 р., втрачені). Сам композитор вважав свої ранні фортепіанні твори 1920-х років виразно модерними, окремі – атональними, визнавав вплив на його творчість музики І. Стравінського та Б. Бартока. Наприкінці 1920-х років у фортепіанному стилі Рудницького почали відчуватися впливи імпресіонізму та романтизму. Перебуваючи від 1938 р. в еміграції у США, він створив для фортепіано «Три поліфонічні п'єси для моїх синів» (1946 р.), «Двадцять сім п'єс на теми українських народних пісень» ор. 24 (1948 р.), «Два українські концертові танці» ор. 36, «Варіації на простеньку тему» ор. 38 (1958 р.), дві «Концертові народні сюїти» ор. 40 (1965 р.), «Фантазію» ор. 41 (1966 р.), дивертисмент «Італійський щоденник» ор. 42 (1944–1966 рр.), чотири «Концертні етюди на теми українських пісень» ор. 44 (1967 р.). Часто тематичним матеріалом для фортепіанних творів Рудницького ставали українські народні пісні, зокрема, козацькі та стрілецькі. Так, у циклі «Двадцять сім п'єс на теми українських народних пісень» використано стрілецькі пісні «Їхав стрілець» (№ 9), «Ой, у лузі» (№ 17) і «Ой, видно село» (№ 20).

У зрілий період творчості композитор змінив стильові орієнтири, ставши прихильником властивої українській ментальності сентиментально-романтичної лінії творчості. Прикладом цього можуть слугувати Романтична фантазія для віолончелі та фортепіано, Інтрада і фантазія для скрипки та фортепіано та інші твори композитора. А. Рудницький зробив значний внесок у розвиток українського музичного театру. Йому належать згадані вище балет «Буря над Заходом» та три опери: «Довбуш», «Анна Ярославна – королева Франції» та «Княгиня Ольга». Одним із кращих творів Рудницького стала його опера «Анна Ярославна – королева Франції».

2. Батьківщина як стартовий майданчик для артистичної кар'єри

Представниками української артистичної міграції другого типу (народилися в Україні і отримали на батьківщині лише початкову музичну освіту, подальше навчання і професійне становлення відбувалося за межами України) були Ю. Фіала (Канада), Мирослав Антонович (Нідерланди), Ігор Соневицький (США), Анатолій Мірошник (Австралія), Ірина Гоулд (Велика Британія) та ін.

Однією з неперсічних особистостей української еміграції повоєнної хвилі був М. Антонович (1917-2006 р.) – видатний хормейстер, музикознавець, композитор, організатор музичного життя. Становлення творчої особистості М. Антоновича відбувалося в 30-х роках XX століття у Львові – місті, в якому вирувало яскраве мистецьке і літературне життя, формувалося самобутнє мультикультурне середовище. М. Антонович був одним із найкращих учнів А. Хибінського – засновника і керівника кафедри музикології у Львівському університеті. Маючи прекрасний баритон, М. Антонович паралельно опановував мистецтво сольного співу у Вищому музичному інституті ім. М Лисенка (нині – ЛНМА ім. М. Лисенка) у класі О. Бандрівської, з фортепіано був учнем Н. Нижанківського. Ще під час навчання яскраве виконавське обдарування М. Антоновича відзначене ІІ премією на конкурсі молодих співаків у 1938 р. Під час Другої світової війни М. Антонович виїхав до Відня, де продовжив навчання вокалу. Згодом виступав у провідних оперних партіях баритонового репертуару в операх Верді і Вагнера в музичних театрах міст Лінц (Австрія), Лодзь (Польща). По завершенні війни перебував спочатку в таборі для переміщених осіб у Німеччині, а від 1948 р. і до кінця життя мешкав і працював у Нідерландах. Особливе значення мало для М. Антоновича продовження музикознавчої освіти в Університеті Утрехту під керівництвом провідного європейського музиколога-медієвіста, проф. А. Смаєрса. Саме він зумів захопити М. Антоновича музичною культурою епохи Відродження, зокрема творчістю франко-фламандського композитора і диригента другої половини XV – початку XVI століть Жоскена Депре. Разом із професором А. Смаєрсом М. Антонович досліджував творчість великого фламандця, переймався проблемою ідентифікації його творів, підготував до публікації повне зібрання творів Жоскена Депре (значну частину творчої спадщини цього композитора він видав самостійно, вже після смерті свого наукового керівника).

М. Антонович був не лише дослідником давньої європейської духовної музики, а й великим знавцем українського церковного співу, заглибленим в особливості української літургійної традиції, що веде свій родовід від патериків Києво-Печерської лаври. Йому також удалося створити хоровий колектив, з яким виконував саме українські духовні та світські твори, пропагуючи в такий спосіб українську хорову культуру в Європі і світі. Започаткований М. Антоновичем в нідерландському м. Утрехті «Візантійський хор» складався з семінаристів-нідерландців та зосереджувався на літургійному співі за слов'янсько-візантійським обрядом.

Діяльність цього мистецького колективу, який за 40 років керівництва М. Антоновича здобув популярність, контрастувала з псевдо українським стилем тогочасних радянських хорових колективів з їхньою показовою ефектністю і «шароварщиною». Прикметно, що М. Антонович, котрий був музикантом-універсалом і поєднав у своїй особі іпостасі музикознавця, виконавця-хормейстера і організатора музично-концертного життя, одним із перших у світі сприяв становленню української медієвістики як окремої сфери наукових досліджень і виконавської практики. Показовим у цьому плані є його виступ із «Візантійським хором» для Папи Іоана XXIII 16 жовтня 1959 р., що відбувся задовго до знаменної наукової конференції в польському м. Бидгощі (1966 р.), на якій видатна українська музикознавиця О. Шреєр-Ткаченко в своїй доповіді розповіла колегам з Європи про високий рівень української хорової музики XVI-XVIII ст. Широка виконавська репрезентація саме української літургійної традиції, здійснена на європейському та американському континентах М. Антоновичем, стала поштовхом для розвитку української медієвістики в світі. Авторка монографії про нього У. Граб доводить, що своєю багатогранною діяльністю цей митець створив новий образ українства в очах багатьох європейців, чим знайшов повагу й авторитет не лише своїх співвітчизників, а й представників світової музичної спільноти [5].

3. На перехресті двох культур

До третьої категорії нашої класифікації (народилися в Україні і виїхали за кордон у ранньому дитинстві, але виховувалися в дусі поваги до українських культурних цінностей) можна віднести Мар'яна Кузана (Франція), Віорослава Балея (США), Юрія Олійника (США) та ін. Як правило, нова країна, в якій опинялися українські митці, її культура, мистецтво, соціум накладали значний відбиток на формування їхніх творчих індивідуальностей. Водночас усвідомлення свого українського походження, великий інтерес до України та подій, які відбуваються на етнічній батьківщині, спричинялися до написання творів на українську тематику, утворення бінарних культурних ідентичностей.

На формування художнього світогляду та композиторського стилю М. Кузана (1925-2005 рр.) вплинула французька культура та її кращі представники. Водночас митець позиціонував себе як українця і все життя звертався до українських тем у творчості. М. Кузан народився 29 вересня 1925 р. у с. Ісаї Турківського р-ну (поблизу м. Самбір) на Львівщині. Коли йому було два роки, виїхав із родиною до Франції і мешкав у Парижі. Він навчався гри на скрипці у видатного французького композитора О. Мессіана, також опановував гру на фортепіано, гітарі, духових інструментах, вокал. У 1947 р. закінчив Паризьку консерваторію по класу композиції Жоржа Дандельйо, учня М. Равеля та Г. Форе. У роки Другої світової війни М. Кузан був учасником Руху опору. У 1960-х роках чимало часу приділяв диригентській діяльності: 1966 року організував і став диригентом оркестру «Альфа-Омега» А. Лемке, потім – оркестру Люксембурзької компанії телебачення. Кузан є різножанровим композитором. У своєму доробку митець звертався здебільшого до тем глибокого морально-філософського змісту, як-от: людина і Бог, людина і Всесвіт, життя і смерть, людина і природа тощо. Він є автором опер «Солодке божевілля» (1972 р.), «Спокушання Святого Антонія» (1991 р.), балетів «Неділя» (1950 р.), «Велике вигнання» (1989 р.), «Квітка на Венері», «Правда», оркестрових, вокально-симфонічних, камерно-інструментальних, фортепіанних творів, музики до театральних вистав, теле- і кінофільмів. Для композитора характерна багатоаспектна програмність, що відображує протиріччя й соціальні катаклізми XX століття. Про це свідчать назви його творів: «Вогонь природи, оновлюючи, об'єднує» (для 6 тромбонів), симфонічна увертюра «Свобода», «Сім дверей невідомого» (для септету інструментів), «Шляхи повернення» (для тенора та симфонічного оркестру), інструментальні твори «До моїх коренів», «Криниця» тощо. Українській тематиці присвячені ораторії на вірші Т. Шевченка «Неофіти» (1985 р., до 1000-ліття хрещення Руси-України), «Псалми Давида» для хору a cappella (1990 р.) та «Посланіє» для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру (1992 р.), «Чорнобиль-реквієм» для 4-х солістів, мішаного й дитячого хорів та симфонічного оркестру за поемою В. Барки (1987-1993 рр.), симфонічна увертюра «Свобода» (1992 р.). Це – вершинні опуси композитора, монументальні грандіозні музичні полотна, в яких композитор спирається на широкий пласт українського мелосу. М. Кузан оркестрував оперу Д. Січинського «Роксолана».

У стильовому плані музику М. Кузана вирізняє щирий ліризм, характерні для українського народного мелосу інтонаційні звороти, ладовість, іноді близька до жанру думи. Як композитор XX ст. він володів величезним і різноманітним арсеналом сучасної композиторської техніки, але вміле використання алеаторики, сонористики, додекафонії, мінімалізму та інших засобів не стало на заваді вироблення власної музичної мови. Композиторський стиль Кузана спирається на кілька мовностильових шарів: українського фольклору, західноєвропейського музичного професіоналізму та сучасної музики XX ст. Дослідники творчості М. Кузана вбачають специфічні риси творчої індивідуальності композитора в особливому узагальненні діатоніки, що походить від вільного поєднання західноєвропейської середньовічної традиції та слов'янської народної ладовості. Іншою визначальною рисою стилю М. Кузана є оригінальне поєднання рис українського фольклору та французького імпресіонізму [27].

4. Українці за покликом серця

Нарешті, останню, четверту категорію представників української артистичної міграції в нашій класифікації (народилися за межами етнічних українських земель у родинах вихідців з України і відчувають духовний зв'язок з історичною батьківщиною) репрезентують Ярополк Ласовський (1941–2006 рр., США), Зенон Лавришин (1943 р. н., Канада), Олександр Павук (1945 р. н., США), Дарія Семеген (1946 р. н., США), Любомир Мельник (1948 р. н., Канада), Вільям Пюра (1948 р. н., Канада), Христина Кузьмич (1954 р. н., США), Геррі Кулеша (1954 р. н., Канада), Лариса Кузьменко (1956 р. н., Канада), Василь Сидоренко (1960 р. н., Канада), Роман Гурко (1962 р. н., Канада) та ін.

До цієї досить численної когорти належить і польський диригент, композитор, музикознавець і музично-громадський діяч українського походження Роман Ревакович (нар. 1958 р.).

Народився у польському м. Лідзбарк-Вармінський в українській родині, депортованої до Польщі під час етнічних чисток, відомих як операція «Вісла». У родині розмовляли українською мовою і підтримували українські традиції. Водночас сам Р. Ревакович в одному з інтерв'ю зауважував, що до юнацького віку не відчував жодного зв'язку з Україною та ідентифікував себе як поляка. Р. Ревакович закінчив Музичну академію (нині – Університет музики) ім. Ф. Шопена у Варшаві як музикознавець, а також вивчав композицію, згодом навчався на диригентському факультеті Варшавського університету в класі професора Богуслава Мадея.

Усвідомлення своєї української ідентичності припало на період початку самостійної творчої діяльності Р. Реваковича, пов'язаний з хоровим мистецтвом: у 1983-1993 роках йому довелося керувати українським чоловічим хором «Журавлі», з яким гастролював у США, Канаді, Західній Європі та Україні. Також Р. Ревакович створив камерний хор «Ірмос» і виконував із ним візантійські хорали [37].

Із 1990-х займається симфонічним диригуванням, особливо цікавиться сучасною музикою і виконанням нових творів, починає пропагувати українську музику в Польщі і польську – в Україні. На початку 1990-х рр. почалися контакти Р. Реваковича з Україною. Музикант часто приїздив до України, виступав як запрошений диригент із такими колективами як Національний Ансамбль солістів «Київська Камерата», Національний симфонічний оркестр України, Національна хорова капела «Думка» тощо. Диригент став першим виконавцем творів І. Щербакова, Ю. Ланюка, Е. Сєліцького, В. Люстославського, К. Пендерецького, З. Краузе, А. Нікодемовіча, А. Пярта, Б. Фроляк, Б. Сегіна, М. Шведа, О. Шимка та ін.

Р. Ревакович є засновником та очільником Фундації «Pro Musica Viva», діяльність якого пов'язана з промоцією та підтримкою різноманітних музичних проєктів. У 1999 році з ініціативи Р. Реваковича та очолюваної ним фундації вперше відбувся фестиваль «Дні української музики у Варшаві», концерти якого проходять у найпрестижніших концертних залах столиці Польщі. Основною метою Днів української музики у Варшаві є промоція української класичної і сучасної музики, яка раніше практично була відсутня в польському культурно-мистецькому просторі. З фінансових причин після 1999 року фестиваль проводився нерегулярно. Від 2019 року Дні української музики проводяться щорічно, завдяки, зокрема, підтримці уряду міста Варшави.

Під час Днів української музики виконуються симфонічні, ораторіальні та камерні твори композиторів з України. У програмі фестивалю звучали твори таких композиторів як М. Дилецький, А. Ведель, М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Скорик, В. Сильвестров, Л. Грабовський, Є. Станкович, Ю. Ланюк, О. Щетинський, З. Алмаші, Б. Фроляк, О. Ільницька, О. Шимко, О. Безбородько та ін.

Р. Ревакович є частим гостем України і має численні творчі зв'язки з українськими музичними колективами, виконавцями і композиторами. Зокрема, на Міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест» неодноразово виконувалися його власні твори для солістів та симфонічного оркестру. Так, під час Другого «Київ Музик Фесту», що проходив у 1991 році, у виконанні симфонічного оркестру Київського дитячого музичного театру під орудою І. Палкіна прозвучав твір *Поміж* (1991 р.) Р. Реваковича. Варто додати, що того року Р. Ревакович був почесним іноземним гостем фестивалю. А в 2013 році в рамках «Київ Музик Фесту» Р. Ревакович презентував українській публіці широку панораму польської хорової музики XX століття, яку під батутою Маестро виконав провідний український хоровий колектив – Національна заслужена академічна хорова капела «ДУМКА». Тоді прозвучали авангардні композиції К. Пендерецького, Б. Ковальського, Х. М. Гурецького, Ю. Луцюка, А. Нікодемовича. Важливу роль має культурно-просвітницька діяльність Р. Реваковича, зокрема його виступи на радіо, телебаченні, інтерв'ю в електронних засобах масової комунікації, в яких він розмірковує про історію і сучасність українського музичного мистецтва, ділиться власними спогадами про історію своєї родини і способи збереження українських традицій в умовах еміграції [36].

Висновки. Кожен з українських музикантів, згаданих у цій статті, є митцем універсального типу, здатним до різних видів творчої діяльності – композиторської, виконавської, музикознавчої, музично-громадської, педагогічної. Кожен із них зробив свій внесок у розвиток української музичної культури та її промоцію, ставши справжнім амбасадором української культури у світі. У кожного з

них була своя доля і власні причини для виїзду з України.

Запропонована в цьому дослідженні класифікація української музичної міграції спиралася на географічний та хронологічний компоненти, зокрема територіальну «прив'язку» до України як місця народження того чи іншого митця та кількість часу, проведеного ним в Україні. Водночас стає зрозумілим, що хоча ці компоненти і мають велике значення для самоідентифікації митця, значно більшу роль у процесах артистичної міграції відіграє соціальне середовище з його мовно-культурними, освітніми, релігійними, мистецькими практиками, а також походження родини та її здатність зберігати і примножувати українські традиції. На прикладі творчих постатей митців, котрі були вивезені з України батьками в несвідомому дитячому віці і особливо тих, хто народилися поза межами України, ми побачили, що ключову роль у наверненні їх до українства відіграли саме їхні родини, в яких активно підтримувалися українські національні мовно-культурні традиції.

Активна творча діяльність закордонних українців свідчить про те, що українська музична культура є набагато складнішою, об'ємнішою, глибшою, ніж це уявлялося раніше. Спостерігаємо розширення універсуму української культури, переосмислюємо нашу культурну спадщину, відкриваємо нові і реабілітуємо незаслужено забуті або насильно «викинуті» з культурного процесу імена. Перед нами стоїть велике і важливе завдання – дослідити і по-новому оцінити доробок і творчу спадщину митців, які в силу різних обставин опинилися за кордоном, продовжуючи звідти своє служіння українській культурі.

Дослідження міграційних рухів сьогодні є актуальним для України. Потужна консолідація українства в часи російсько-української війни, численні приклади впливу української музичної спільноти не лише на культурно-мистецькі, а й на суспільно-політичні процеси в Європі і світі сприяють підсиленню авторитету України у глобальному соціокультурному просторі, зміцнюють самосвідомість українського суспільства, формують нову українську національну ідентичність.

Список використаної літератури

1. Берегова О. Українські жінки-композиторки Великої Британії в європейському культурному діалозі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2022, вип. 1 (22). С. 313-334. DOI: https://doi.org/10.33287/222224.

2. Булат Т. Уперше про Федора Якименка. *Музика*. 1988. № 4. С. 28-30.

3. Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920 – 1930-х років. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення*. Київ : 1998. С. 174-188.

4. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: дис. канд. миств: 17.00.03 / Нац. муз. акад. укр. ім. П. Чайковського. Київ, 2007. 227 с.

5. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів : Вид-во УКУ, 2019. 456 с.

6. Грабовський В. «Французький українець». *Музика*. 1995. № 6. С. 23.

7. Дутчак В. Кобзарський феномен Зіновія Штокалка. *Вісник Прикарпат. нац. ун-ту ім. В.Стефаника. Серія Мистецтвознавство*. 2000. С. 82-90.

8. Калениченко А. Академічна інструментальна музика української діаспори у першому наближенні (жанровий аспект). *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. пам'яті композитора і музикознавця, д-ра миств., професора Антона Мухи / ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ :ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 156–168.

9. Карась Г. Музичне діаспорознавство в наукових здобутках викладачів кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. *Українська музика*, 2021, вип. 1 (39). С. 19-27. DOI: https://doi.org/10.33398/2224-0926-2021-1-39-19-27.

10. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

11. Кияновська Л. З-за піднятої завіси. *Музика*. 1991. № 4. С. 2–4.

12. Козачук О. Забута музика… Забуті імена… Нариси про композиторів XIX – першої пол. XX століття (з архівних розвідок) : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 2008. 256 с.

13. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. …д-ра миств. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ : НМАУ, 2020. 519 с.

14. Кошиць О. Спогади: Упоряд. і передмова М. Головащенка; Післямова М. Слабошпицького. Київ : Рада, 1995. 387 с.

15. Лехник Л. Василь Витвицький: музикознавча та композиторська спадщина: дис….. канд. миств.: 17.00.01. Львів, 2005. 261 с.

16. Лисько З. Роман Придаткевич (до 100-річчя від дня народження). *Музика*. 1995. № 6. С. 22.

17. Лисько З. Федір Якименко. Визначна, але маловідома постать в історії української музики. *Музика*. 1994. № 1. С. 22.

18. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): дис… канд. миств.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2001. 310 с.

19. Мартинів Л. Українське музичне мистецтво у діаспорі: традиція у реаліях сьогодення. *Актуальні*

питання гуманітарних наук. Вип. 68, т. 2, 2023. С. 66-71. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-9.

20. Маценко П. Кошиць як виконавець народних пісень. *Народна творчість та етнографія*. 2002. № 1/2. С. 74-77.

21. Маценко Павло. Якименко Федір Степанович. Канада : Культура й освіта, 1954. 15 с.

22. Мистецтво України: Біогр. довід. Упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; За ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл., 1997. 700 с.

23. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: Довідник. К.: Музична Україна, 2004. 352 с.

24. Ніколаєва Л. Повернути із забуття (про Ф. Якименка). *Музика*. 1995. № 3.

25. Осмачко Ю. Творчість українських композиторів у концертно-виконавській практиці піаністів діаспори Канади другої половини XX ст. Мистецтвознавчі записки, 2023, вип.43. С. 187-193. DOI: https:// doi.org/ 10.32461/2226-2180.43.2023.286859.

26. Павлишин С. Ігор Соневицький [2-е вид., розшир. і доповн.]. Львів : БаК, 2005. 119 с.

27. Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан. Львів: Навчально-виробничі майстерні Львівського поліграфічного технікуму, 1993. 135 с.

28. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів : Бак, 2004. 160 с.

29. Підківка О. Після довгих років забуття: про життя і творчість українських композиторів. Львів, 2003. 263 с.

30. Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. Вип. 13 / Ін-т м-ва, фольклор. та етнолог. ім. М. Т. Рильського, Нац. акад. наук України. Київ, 1999. 114 с.

31. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто: Вид-во Наукового товариства імені Тараса Шевченка, 1980. 340 с.

32. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен : Вид-во «Дніпрова хвиля», 1963. 406 с.

33. Станішевський Ю. Маестро з Парижа. *Музика*. 1991. № 2. С. 12–13.

34. Ferenc Tomasz. Artysta jako Obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012. 388 s.

35. Guzy-Pasiak Jolanta. Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomyra Michała Rogowskiego. *Res facta nova*, 2011, Issue 12, pp.177-185.

36. Lech Filip. Roman Rewakowicz: Ostatnio jestem zasypywany pytaniami o ukraiński repertuar. *Culture.pl Seria: Ukraina*. 21/03/2022. [Інтерв'ю з Р. Реваковичем] https://culture.pl/pl/artykul/roman-rewakowicz-ostatnio-jestem-zasypywany-pytaniami-o-ukrainski-repertuar-wywiad

37. Roman Rewakowicz. *Culture.pl.* https://culture.pl/pl/tworca/roman-rewakowicz

References

1. Berehova O. Ukrainski zhinky-kompozytorky Velykoi Brytanii v yevropeiskomu kulturnomu dialozi. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny, 2022, vyp. 1 (22). S. 313-334. DOI: https://doi.org/10.33287/222224.

2. Bulat T. Upershe pro Fedora Yakymenka. Muzyka. 1988. № 4. S. 28-30.

3. Vais S. Antin Rudnytskyi – ukrainskyi muzykant v Berlini 1920 – 1930-kh rokiv. Ukrainsko-nimetski muzychni zviazky mynuloho i sohodennia. Kyiv : 1998. S. 174-188.

4. Harmel O. Fenomen «chuzhoho» tekstu v suchasnii muzytsi. Aspekt neomifolohichnykh intentsii khudozhnoho myslennia: dys. kand. mystv: 17.00.03 / Nats. muz. akad. ukr. im. P. Chaikovskoho. Kyiv, 2007. 227 s.

5. Hrab U. Myroslav Antonovych: intelektualna biohrafiia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatylit: monohrafiia. Lviv : Vyd-vo UKU, 2019. 456 s.

6. Hrabovskyi V. «Frantsuzkyi ukrainets». Muzyka. 1995. № 6. S. 23.

7. Dutchak V. Kobzarskyi fenomen Zinoviia Shtokalka. Visnyk Prykarpat. nats. un-tu im. V.Stefanyka. Seriia Mystetstvoznavstvo. 2000. S. 82-90.

8. Kalenychenko A. Akademichna instrumentalna muzyka ukrainskoi diaspory u pershomu nablyzhenni (zhanrovyi aspekt). Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: zb. nauk. st. pamiati kompozytora i muzykoznavtsia, d-ra mystv., profesora Antona Mukhy / red.-uporiad. O. Kushniruk. Kyiv :IMFE im. M. T. Rylskoho, 2009. Vyp. 3. S. 156–168.

9. Karas H. Muzychne diasporoznavstvo v naukovykh zdobutkakh vykladachiv kafedry muzychnoi mediievistyky ta ukrainistyky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka. Ukrainska muzyka, 2021, vyp. 1 (39). S. 19-27. DOI: https://doi.org/10.33398/2224-0926-2021-1-39-19-27.

10. Karas H. V. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s.

11. Kyianovska L. Z-za pidniatoi zavisy. Muzyka. 1991. № 4. S. 2–4.

12. Kozachuk O. Zabuta muzyka… Zabuti imena… Narysy pro kompozytoriv KhIKh – pershoi pol. KhKh stolittia (z arkhivnykh rozvidok) : navch. posib. Kyiv : Muz. Ukraina, 2008. 256 s.

13. Komenda O. Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi: dys. …d-ra mystv. 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Kyiv : NMAU, 2020. 519 s.

14. Koshyts O. Spohady: Uporiad. i peredmova M. Holovashchenka; Pisliamova M. Slaboshpytskoho. Kyiv : Rada, 1995. 387 s.

15. Lekhnyk L. Vasyl Vytvytskyi: muzykoznavcha ta kompozytorska spadshchyna: dys….. kand. mystv.: 17.00.01. Lviv, 2005. 261 s.
16. Lysko Z. Roman Prydatkevych (do 100-richchia vid dnia narodzhennia). Muzyka. 1995. № 6. S. 22.
17. Lysko Z. Fedir Yakymenko. Vyznachna, ale malovidoma postat v istorii ukrainskoi muzyky. Muzyka. 1994. № 1. S. 22.
18. Martynenko O. Muzychna diialnist ukrainskoi emihratsii u mizhvoiennii Chekhoslovachchyni (dzhereloznavchyi aspekt doslidzhennia): dys… kand. mystv.: spets. 17.00.03. Muzychne mystetstvo. Kyiv, 2001. 310 s.
19. Martyniv L. Ukrainske muzychne mystetstvo u diaspori: tradytsiia u realiiakh sohodennia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 68, t. 2, 2023. S. 66-71. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-9.
20. Matsenko P. Koshyts yak vykonavets narodnykh pisen. Narodna tvorchist ta etnohrafiia. 2002. № 1/2. S. 74-77.
21. Matsenko Pavlo. Yakymenko Fedir Stepanovych. Kanada : Kultura y osvita, 1954. 15 s.
22. Mystetstvo Ukrainy: Biohr. dovid. Uporiad.: A. V. Kudrytskyi, M. H. Labinskyi; Za red. A. V. Kudrytskoho. Kyiv : Ukr. entsykl., 1997. 700 s.
23. Mukha A. I. Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory: Dovidnyk. K.: Muzychna Ukraina, 2004. 352 s.
24. Nikolaieva L. Povernuty iz zabuttia (pro F. Yakymenka). Muzyka. 1995. № 3.
25. Osmachko Yu. Tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u kontsertno-vykonavskii praktytsi pianistiv diaspory Kanady druhoi polovyny KhKh st. Mystetstvoznavchi zapysky, 2023, vyp.43. S. 187-193. DOI: https:// doi.org/ 10.32461/2226-2180.43.2023.286859.
26. Pavlyshyn S. Ihor Sonevytskyi [2-e vyd., rozshyr. i dopovn.]. Lviv : BaK, 2005. 119 s.
27. Pavlyshyn S. Kompozytor Marian Kuzan. Lviv: Navchalno-vyrobnychi maisterni Lvivskoho polihrafichnoho tekhnikumu, 1993. 135 s.
28. Pavlyshyn S. Persha ukrainska kompozytorka Stefaniia Turkevych-Lisovska-Lukiianovych. Lviv : Bak, 2004. 160 s.
29. Pidkivka O. Pislia dovhykh rokiv zabuttia: pro zhyttia i tvorchist ukrainskykh kompozytoriv. Lviv, 2003. 263 s.
30. Povernennia kulturnoho nadbannia Ukrainy: problemy, zavdannia, perspektyvy. Materialy muzychnoi spadshchyny. Vyp. 13 / In-t m-va, folklor. ta etnoloh. im. M. T. Rylskoho, Nats. akad. nauk Ukrainy. Kyiv, 1999. 114 s.
31. Rudnytskyi A. Pro muzyku i muzyk. Niu-York – Paryzh – Sidnei – Toronto: Vyd-vo Naukovoho tovarystva imeni Tarasa Shevchenka, 1980. 340 s.
32. Rudnytskyi A. Ukrainska muzyka: istoryko-krytychnyi ohliad. Miunkhen : Vyd-vo «Dniprova khvylia», 1963. 406 s.
33. Stanishevskyi Yu. Maestro z Paryzha. Muzyka. 1991. № 2. S. 12–13.
34. Ferenc Tomasz. Artysta jako Obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012. 388 s.
35. Guzy-Pasiak Jolanta. Emigracja w perspektywie postkolonialne
36. Lech Filip. Roman Rewakowicz: Ostatnio jestem zasypywany pytaniami o ukraiński repertuar. Culture.pl Seria: Ukraina. 21/03/2022. [Interviu z R. Revakovychem] https://culture.pl/pl/artykul/roman-rewakowicz-ostatnio-jestem-zasypywany-pytaniami-o-ukrainski-repertuar-wywiad
37. Roman Rewakowicz. Culture.pl. https://culture.pl/pl/tworca/roman-rewakowicz

UDC 7.036 (477) «19/20» (=131.1)

UKRAINIAN ARTISTIC MIGRATION OF THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES IN THE DIMENSIONS OF ARTISTIC UNIVERSALISM

Olena BEREHOVA – Doctor of Art Studies (hab.), Professor,
Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine,
Deputy Director for Research
Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine

The relevance of this article stems from the need to study Ukrainian artistic migration in the context of artistic universalism as a dynamic phenomenon of national musical culture in the 20 th and 21 st centuries. *Methodology.* An interdisciplinary approach, incorporating biographical, historical, cultural, analytical, musicological, and other methods were applied. *Scientific novelty.* The author proposes a classification of Ukrainian musical migration in the 20th–21st centuries based on geographical and chronological components. *Research results*. Using the method of biographically oriented musicology, an attempt to reconstruct comprehensively a multifaceted picture of Ukrainian artistic migration in the 20 th–21 st centuries was made, and perceptions regarding the integrity of the universe of Ukrainian musical heritage were revised. Based on a study of the life and creative paths of representatives of the Ukrainian musical diaspora, the universalism of the creative figures under consideration has been revealed. It has been demonstrated that the social environment – with its linguistic, cultural, educational, religious, and artistic practices – played a key role in the processes of Ukrainian artistic migration, particularly the families of artists in which Ukrainian national linguistic and cultural traditions were actively upheld.

Key words: Ukrainian culture, Ukrainian music of the twentieth and twenty-first centuries, Ukrainian diaspora, universal creative personality, cultural heritage of Ukraine.

Стаття отримана 10.12.2025
Стаття прийнята 17.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 781.22:681.84-023.5-047.44:78

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ІМЕРСИВНОГО АУДІО В МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ

Надія БОНДАРЕЦЬ – старша викладачка кафедри звукорежисури,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
http://orcid.org/0000-0002-6716-0995
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1145
nadegdaleonidovna@gmail.com
Олексій НОСЕНКО – викладач кафедри звукорежисури,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
https://orcid.org/0009-0005-3374-2283
inbox@oleksiinosenko.com

Цитування:

Бондарець Н., Носенко О. Критерії оцінювання імерсивного аудіо в музичних композиціях. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 243–248. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1145

Розглянуто проблему оцінювання імерсивного аудіо в музичних композиціях у контексті сучасних психоакустичних і мистецтвознавчих підходів. Імерсивність протрактовано як комплексне мистецько-перцептивне явище, що формується внаслідок поєднання просторових, тембрових, динамічних і психологічних чинників слухового сприйняття. На основі аналізу наукових публікацій і міжнародних стандартів суб'єктивного оцінювання звуку запропоновано систему критеріїв, яка охоплює психологічну залученість слухача, просторове огортання, архітектоніку звукової сцени, екстерналізацію музичного твору, темброву та міксову цілісність, реверберaційну складову, динамічну стабільність, адаптацію між середовищами відтворення та мистецько-драматургічну доцільність просторового рішення.

Ключові слова: музичне мистецтво, просторове аудіо, імерсивне аудіо, музика, імерсивні технології, саундпродюсування, звукорежисура.

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток просторових аудіотехнологій, поширення форматів Dolby Atmos, Ambisonics, Binaural Audio та інших форм імерсивного відтворення зумовили суттєве переосмислення підходів до створення та сприйняття музичних композицій. У сучасній практиці саундпродюсування імерсивне аудіо дедалі частіше постає як новий мистецький вимір музичного твору, здатний впливати на формування вражень слухача, глибину його психоемоційного залучення та спосіб сприйняття звукової драматургії. Водночас активне впровадження імерсивних технологій у музичне виробництво не супроводжується належною мірою уніфікованою системою оцінювання їхньої ефективності, оскільки в науковому та професійному дискурсі імерсивність досі трактується неоднозначно: як властивість технологічного середовища, як характеристика просторової організації звуку або як психологічний стан занурення слухача у музичний акт. Саме ця термінологічна та методологічна невизначеність істотно ускладнює як науковий аналіз імерсивного аудіо, так і практику його фахового оцінювання в музичних композиціях.

Проблема полягає також у тому, що наявні підходи до оцінювання якості просторового звучання нерідко зосереджуються переважно на технічних або психоакустичних параметрах і водночас недостатньо враховують мистецько-композиційну специфіку музичного твору, його темброву цілісність, драматургічну логіку та особливості слухового враження в різних середовищах відтворення. За таких умов виникає потреба у формуванні комплексної системи критеріїв, яка дала б змогу оцінювати імерсивне аудіо не фрагментарно, а як цілісне мистецько-перцептивне явище. Отже, актуальність порушеної проблеми зумовлена необхідністю наукового обґрунтування критеріїв оцінювання імерсивного аудіо в музичних композиціях, що є важливим як для розвитку сучасного музикознавства, так і для практики звукорежисури та саундпродюсування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що проблематика імерсивного аудіо в музичних композиціях розробляється переважно в межах психоакустики, просторового аудіо, суб'єктивного оцінювання якості звучання та практики саундпродюсування. Теоретичне підґрунтя для осмислення імерсивності закладено у праці С. Аґравал, А. Сімон, С. Бех, К. Берентсен, С. Форгаммера, у якій імерсивність визначається як психологічний стан глибокої ментальної залученості, що є важливим для аналізу музичних композицій, оскільки зміщує акцент із технічного формату на характер слухового враження. Важливим методологічним внеском є також система SAQI, запропонована А. Ліндау, В. Ербес, С. Лепою, Г.-Й. Мемпелем, Ф. Брінкманом,

© Бондарець Н., Носенко О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

С. Вайнцирлем, яка структурує просторову якість звучання через параметри локалізації, архітектоніки звукової сцени, тембрового забарвлення, реверберaційної складової та загального слухового враження. Стандартизовану основу суб'єктивного оцінювання якості звуку формують рекомендації ITU-R BS.1116-1 та ITU-R BS.1284-2, у яких визначено вимоги до процедури слухових тестів, добору підготовлених експертів, контрольних умов прослуховування та принципів фіксації результатів. У цьому ж контексті важливою є праця В. Шена та співавторів, присвячена суб'єктивному оцінюванню персоналізованих кривих еквалізації в музиці, де простежується зв'язок між індивідуальними особливостями слухового сприйняття та тембровою адаптацією музичного матеріалу. Окремий напрям сучасних досліджень пов'язаний з виявленням специфічних чинників імерсивного музичного досвіду. Так, Р. Кіян та співавтори аналізують можливість прогнозування імерсивності у просторовому відтворенні музики на основі характеристик звукового поля. К. Фоґт, І. Виціск, Ф. Плац, Р. Копіц зосереджують увагу на вимірюванні імерсивного музичного досвіду та підтверджують валідність відповідних оцінювальних процедур як в онлайн-форматі, так і в лабораторних умовах, що має особливе значення в контексті сучасної мультирежимної екосистеми прослуховування. Праця К. Дьюї, А. Мур, Х. Лі репрезентує практико-орієнтований вимір проблеми, оскільки висвітлює професійні погляди звукорежисерів і продюсерів на роботу з Dolby Atmos і бінауральними міксами в популярній музиці, акцентуючи жанрову доцільність просторових рішень, адаптивність міксу між різними середовищами відтворення та особливості просторового розміщення музичних елементів. Водночас у дослідженні П. Малецького, Й. Стефанської, М. Шидловської показано важливість таких параметрів, як селективність міксу, тональна яскравість, звукове огортання, якість локалізації, глибина, ширина та висота звукової сцени. Тобто, сучасні дослідження демонструють високий рівень наукової розробленості окремих аспектів імерсивного аудіо, однак ці компоненти залишаються не інтегрованими в єдину систему критеріїв, спеціально адаптовану до оцінювання імерсивного аудіо саме в музичних композиціях як мистецьких об'єктах, що зумовлює необхідність подальшого наукового узагальнення і формування цілісної аналітичної моделі.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та систематизації критеріїв оцінювання імерсивного аудіо в музичних композиціях на основі сучасних психоакустичних, мистецтвознавчих і стандартизованих підходів до суб'єктивного аналізу звучання, а також у формуванні цілісної аналітичної моделі, придатної для експертного оцінювання імерсивності музичного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття імерсивності у сучасній теорії аудіовізуальних і музичних медіа дедалі частіше визначається як стан психологічної інтеграції, за якого увага слухача зміщується від фізичного середовища до отриманих вражень. Запропонований підхід має вагоме значення для аналізу музичних творів, оскільки він не дозволяє ототожнювати імерсивність із самою наявністю технології багатоканального формату відтворення аудіо, додаткових вертикальних каналів або бінаурального відтворення. Як зазначає група дослідників очолювана С. Агравал, імерсивність слід розуміти як психологічний стан глибокого ментального занурення, під час якого людина може частково втрачати усвідомлення фізичного світу внаслідок зміни стану уваги, а не як безпосередню властивість технічної системи чи технології [1]. Відтак, імерсивність в музичних композиціях слід оцінювати як комплекс вражень, у якій технологія відтворення аудіо є умовою, а не остаточним доказом імерсивного результату.

Методологічно доцільно спиратися на поєднанні двох підходів до оцінювання. Перший пов'язаний зі стандартизованими суб'єктивними тестами оцінювання звучання, закріпленими в рекомендаціях ITU-R BS.1116 [6] та ITU-R BS.1284 [7], [8], де наголошується на необхідності формалізованого дизайну експерименту, використання навчених або експертних слухачів, контрольованих умов прослуховування та валідних шкал оцінювання. Другий метод репрезентований спеціальними інструментами вимірювання саме вражень від прослуховування музики в імерсивному форматі, зокрема Immersive Music Experience Inventory (IMEI), який був розроблений для оцінки занурення під час слухання музики і згодом валідований як для відтворення навушниками, так і для відтворення акустичними системами [9].

На підставі проаналізованих джерел пропонується наступна система критеріїв оцінювання імерсивного аудіо в музичних композиціях. Система має не описовий, а аналітичний характер і придатна для експертного аналізу готових композицій, дослідницьких слухових тестів і практики саундпродюсування. Кожен критерій має оцінюватися окремо, а підсумковий висновок про ступінь імерсивності повинен формуватися як результат їхньої узгодженої дії.

1. Критерій психологічної залученості слухача.

Першим базовим критерієм є сила внутрішнього залучення слухача в музичний акт. У логіці IMEI імерсивний музичний досвід пов'язується з такими станами, як задоволення від слухання, захоплення, цікавість до подальшого розвитку в музиці, відчуття безпосереднього зв'язку з нею, ослаблення повсякденних думок і турбот, високий рівень зосередженості, втрата відчуття часу,

емоційне збудження і загальне відчуття, що отримані враження є сильними та поглинальними. Відповідно, композиція може вважатися імерсивною лише тоді, коли вона викликає не просторове враження саме по собі, а стан психічного занурення в музичний процес.

2. Критерій просторового «огортання» і відчуття присутності.

Другим критерієм є ступінь відчуття просторового охоплення слухача звуковим полем. Сучасні дослідження просторового аудіо для музики регулярно використовують категорії звукове оточення, присутність, загальний слухацький досвід та занурення в акустичне середовище. Для практичного оцінювання це означає, що імерсивний мікс повинен не просто розширювати панораму, а формувати переконливе та стійке відчуття перебування всередині музичного простору або всередині події, де слухач сприймає себе як включеного в акустичне середовище.

3. Критерій просторової архітектоніки сцени.

Даний критерій охоплює геометрію просторового образу: ширина, глибина, висота, відстань, фронтальна/тилова диференціація. SAQI [4] прямо виокремлює ширину, глибину, висоту, дистанцію, горизонтальний і вертикальний напрямки, а також переднє положення як окремі параметри оцінювання просторової якості. Для музичної композиції це означає, що імерсивність слід аналізувати через призму сформованої тривимірної сцени: наскільки виразно відчуваються передній і задній плани, вертикальний шар, дистанційні співвідношення між об'єктами та загальна структурованість просторової побудови.

4. Критерій екстерналізації музичного твору.

Запропонований критерій в контексті оцінювання імерсивності доцільно розуміти як міру здатності музичної композиції передавати слухачеві внутрішні переживання, думки, емоційні стани та мистецькі інтенції автора, що набувають звукової форми через виконавця, як безпосереднього ретранслятора цього смислово-емоційного змісту. У такому значенні імерсивність виявляється у глибині психоемоційного включення слухача в художній світ твору, коли музика сприймається як носій внутрішнього досвіду іншої людини, об'єктивованого в тембрі, динаміці, фразуванні, артикуляції, ритмічній пластиці та загальній драматургії звучання. Разом із цим, високий рівень екстерналізації засвідчує, що композиція здатна передавати слухачеві смисли та відчуття такими, що вони переживаються як безпосередня присутність та емоційна достовірність.

5. Критерій тембрової, спектральної та цілісності міксу.

Цей критерій стосується тонального балансу, ясності та селективності музичного матеріалу. SAQI [4] охоплює широку групу темброво пов'язаних атрибутів: темброве забарвлення, забарвлення високочастотної, середньочастотної та низькочастотної складових, гостроту, жорсткість, металеве забарвлення тембру, а також загальні враження, такі як чіткість і природність. У дослідженні П. Малецького та співавторів для оцінювання міксів у аудіо форматах Atmos і Ambisonics використовуються селективність міксу, тональна яскравість, звукове охоплення, якість локалізації, а також глибина, ширина і висота звукової сцени [5]. Це доводить, що імерсивний мікс у порівнянні зі стерео міксом не повинен втрачати розбірливості, природності та спектральної збалансованості заради ефекту просторовості; навпаки, темброва стабільність є обов'язковою умовою стійкої імерсивності.

6. Критерій реверберaційної та кімнатної переконливості.

Шостий критерій охоплює враження, отримані від акустичних характеристик приміщення: рівень реверберації, тривалість реверберації, охоплення реверберацією. SAQI безпосередньо вказує, що відчуття просторового оточення може формуватися через ревеберaційне поле, яке не обов'язково має чітку локалізацію, але створює відчуття об'єму певного середовища. Для музичних композицій це означає, що слід оцінювати факт наявності реверберації та особливо її акустичну правдоподібність, часову тривалість, ступінь охоплення слухача та узгодженість із жанром, темпом і драматургією композиції. Імерсивний ефект під час прослуховування посилюється тоді, коли рівень реверберації не спотворює загальний мікс, а формує переконливе акустичне середовище для існування музичних об'єктів.

7. Критерій динамічної стабільності, транзієнтної точності та відсутності артефактів.

Наступний критерій полягає в оцінці того, наскільки просторове рішення не руйнує динаміку й часову цілісність музики. SAQI виділяє чіткість, рівень гучності, динамічний діапазон, компресію, часову дезінтеграцію, попередні відлуння, післявідлуння та артефакти як окремі параметри якості. У практичному сенсі це означає, що імерсивний мікс повинен зберігати точність транзієнтів, контроль над мікро- і макродинамікою, відсутність зайвої компресії, часових зміщень і паразитних артефактів, які особливо відчутні в багатоканальному та бінауральному відтворенні. Просторовий ефект не може вважатися якісним, якщо він досягається ціною втрати ритмічної чіткості або часової когерентності музичного матеріалу.

8. Критерій акустичної кореляції імерсивності.

Восьмий критерій стосується фізично вимірюваних характеристик звукового поля, які корелюють із пережитою імерсивністю. Дослідники Р. Кіян та співавтори показали, що для прогнозування занурення слухача особливе значення мають інтерслухова кроскореляція (IACC), дифузність і спрямованість, а також те, що приріст імерсивності не зростає нескінченно зі збільшенням кількості гучномовців, а досягає певної точки насичення [3]. Це означає, що для наукового оцінювання імерсивного аудіо доцільно поєднувати експертні слухові тести з вимірюваннями функцій звукового поля, а не обмежуватися лише описом формату, наприклад «7.1.4» або «Atmos».

9. Критерій адаптації міксу під формат відтворення.

Даний критерій стосується того, наскільки імерсивний мікс зберігає свої основні властивості під час переходу між різними форматами прослуховування. Практики просторового міксування популярної музики підкреслюють важливість адаптації для різних акустичних систем та відтворення в навушниках, а також фіксують відмінності між Dolby- і Apple-просторовим відтворенням [2]. Водночас К. Вогт та співавтори показали, що IMEI є дійсним як для відтворення в навушниках, так і для відтворення через гучномовець. Отже, якість імерсивного аудіо слід оцінювати не в ізольованому «ідеальному» форматі, а в реальній мультирежимній екосистемі прослуховуванням [9].

10. Критерій мистецько-драматургічної доцільності просторового рішення.

Десятий критерій слід розглядати в розрізі музичного продюсування. Дослідження К. Девея та співавторів показує, що практики просторового міксування зберігають обережність щодо основних елементів популярної музики: басу, барабанних партій, основних гітар і головного вокалу, а також вважають просторове аудіо придатнішим для одних жанрів, ніж для інших [2]. Це означає, що імерсивність не можна оцінювати поза структурою самої композиції: просторові переміщення, вертикальне винесення, фонові поля чи навколишні шари повинні бути драматургічно виправданими. Якщо просторовий ефект не підсилює образ, жанрову стилістику та композиційну логіку твору, він залишається технічним атракціоном.

З огляду на викладене, оптимальною видається комбінована модель оцінювання, у якій поєднуються: психометричне вимірювання вражень від імерсивного прослуховування; експертне слухове тестування за стандартизованими процедурами ITU; аналітичний опис просторових, тембрових, реверберaційних і динамічних характеристик; а за можливості – вимірювання акустичних корелятів звукового поля. Така модель дозволяє уникнути редукції імерсивності до одного параметра та водночас трактувати її як інтегральну категорію музичної композиції.

Висновки. Узагальнення опрацьованого матеріалу дає підстави стверджувати, що оцінювання імерсивного аудіо в музичних композиціях потребує відмови від технічного підходу, за якого якість просторового звучання ототожнюється з самим фактом використання багатоканального або бінаурального формату. Доведено, що повноцінне наукове осмислення імерсивності можливе лише за умови врахування цілісного комплексу перцептивних, акустичних, тембрових, динамічних і мистецько-композиційних параметрів, які в сукупності формують слухове враження від музичного твору. У межах дослідження впорядковано базові орієнтири фахового аналізу, що дозволяють розглядати імерсивний музичний твір як особливу форму організації звукового простору, де технічне рішення набуває значення лише в поєднанні з виразністю, структурною узгодженістю та здатністю забезпечувати глибоке занурення слухача в мистецький зміст.

Теоретичне значення статті полягає в тому, що вона уточнює підходи до розуміння імерсивності в музичному мистецтві та сприяє формуванню більш диференційованого понятійного апарату для подальших музикознавчих і психоакустичних досліджень. Практична цінність одержаних результатів виражається у можливості використання запропонованої моделі критеріїв у експертному оцінюванні готових міксів, у навчальному процесі підготовки звукорежисерів і саундпродюсерів, а також у професійній роботі над просторовими аудіорішеннями у сучасних музичних проєктах. Доцільним видається рекомендувати застосування мультимодальної системи оцінювання, яка поєднує стандартизоване слухове тестування, психометричне виявлення слухацьких вражень і аналітичний опис структурних характеристик музичного матеріалу, оскільки саме така модель забезпечує найбільшу об’єктивність і методологічну гнучкість.

Перспективи подальших досліджень убачаються у створенні шкалованих інструментів експертної та слухацької оцінки імерсивних музичних композицій, в емпіричній перевірці окреслених критеріїв на різножанровому матеріалі, а також у розробленні адаптованих моделей аналізу для різних форматів відтворення, зокрема навушникового, домашнього багатоканального та професійного студійного середовища. Окремого опрацювання потребує питання співвідношення між драматургією музичного твору та просторовими стратегіями його аудіовирішення, а також проблема

жанрової специфіки імерсивного міксування. У ширшому науковому контексті подальший розвиток цієї проблематики сприятиме зміцненню міждисциплінарних зв'язків між музикознавством, звукорежисурою, саундпродюсуванням і дослідженнями слухового сприйняття.

Список використаної літератури

1. Agrawal S., Simon A., Bech S., Bærentsen K., & Forchhammer S. Defining immersion: Literature review and implications for research on audiovisual experiences. *Journal of the Audio Engineering Society, 68* (6), 2020. P. 404-417. https://doi.org/10.17743/jaes.2020.0039

2. Dewey C., Moore A., Lee H. Practitioners' perspectives on spatial audio: Insights into Dolby Atmos and binaural mixes in popular music. *AES: Journal of the Audio Engineering Society, 72* (7/8), 2024, 504-516. https:// doi.org/10.17743/jaes.2022.0153

3. Kiyan R., Bergner J., Preihs S., Wycisk Y., Schössow D., Sander K., Peissig J., Kopiez R. Towards predicting immersion in surround sound music reproduction from sound field features. *Acta Acustica, 7*, 45. 2023. https:// doi.org/10.1051/aacus/2023040

4. Lindau A., Erbes V., Lepa S., Maempel H.-J., Brinkman F., Weinzierl S. A Spatial Audio Quality Inventory (SAQI). *Acta Acustica united with Acustica*, Volume 100, 5, 2014. P. 984-994. https:// doi.org/10.3813/AAA.918778.

5. Małecki P., Stefańska J., Szydłowska M. Assessing Spatial Audio: A Listener-Centric Case Study on Object-Based and Ambisonic Audio Processing. *Archives of Acoustics*. 2024. Vol. 49, no. 3. P. 331-343. DOI: 10.24425/aoa.2024.148798.

6. Recommendation ITU-R BS.1116-1. Methods for the subjective assessment of small impairments in audio systems including multichannel sound systems. Geneva : International Telecommunication Union, 1997. 26 p. URL: https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1116-1-199710-S!!PDF-E.pdf

7. Recommendation ITU-R BS.1284-2. General methods for the subjective assessment of sound quality. Geneva : International Telecommunication Union, 2019. URL: https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1284-2-201901-I%21%21PDF-E.pdf

8. Shen W., Chua T., Reavis K., Xia H., Zhang D., Maguire G. A., Franklin D., Liu V., Hou W., Tran H. Subjective evaluation of personalized equalization curves in music. Proceedings of the 133 rd Convention of the Audio Engineering Society. *San Francisco*, CA, USA, 2012. P. 253-260.

9. Vogt K., Wycisk Y., Platz F., Kopiez R. Measuring the immersive music listening experience: Convergence of online and laboratory data. *Musicae Scientiae*. 2025. Vol. 29, issue 3. P. 425-448. DOI: 10.1177/10298649251337683.

References

1. Agrawal S., Simon A., Bech S., Bærentsen K., & Forchhammer S. Defining immersion: Literature review and implications for research on audiovisual experiences. Journal of the Audio Engineering Society, 68 (6), 2020. R. 404-417. https://doi.org/10.17743/jaes.2020.0039

2. Dewey C., Moore A., Lee H. Practitioners' perspectives on spatial audio: Insights into Dolby Atmos and binaural mixes in popular music. AES: Journal of the Audio Engineering Society, 72 (7/8), 2024, 504-516. https:// doi.org/10.17743/jaes.2022.0153

3. Kiyan R., Bergner J., Preihs S., Wycisk Y., Schössow D., Sander K., Peissig J., Kopiez R. Towards predicting immersion in surround sound music reproduction from sound field features. Acta Acustica, 7, 45. 2023. https:// doi.org/10.1051/aacus/2023040

4. Lindau A., Erbes V., Lepa S., Maempel H.-J., Brinkman F., Weinzierl S. A Spatial Audio Quality Inventory (SAQI). Acta Acustica united with Acustica, Volume 100, 5, 2014. R. 984-994. https:// doi.org/10.3813/AAA.918778.

5. Małecki P., Stefańska J., Szydłowska M. Assessing Spatial Audio: A Listener-Centric Case Study on Object-Based and Ambisonic Audio Processing. Archives of Acoustics. 2024. Vol. 49, no. 3. P. 331-343. DOI: 10.24425/aoa.2024.148798.

6. Recommendation ITU-R BS.1116-1. Methods for the subjective assessment of small impairments in audio systems including multichannel sound systems. Geneva : International Telecommunication Union, 1997. 26 p. URL: https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1116-1-199710-S!!PDF-E.pdf

7. Recommendation ITU-R BS.1284-2. General methods for the subjective assessment of sound quality. Geneva : International Telecommunication Union, 2019. URL: https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1284-2-201901-I%21%21PDF-E.pdf

8. Shen W., Chua T., Reavis K., Xia H., Zhang D., Maguire G. A., Franklin D., Liu V., Hou W., Tran H. Subjective evaluation of personalized equalization curves in music. Proceedings of the 133 rd Convention of the Audio Engineering Society. San Francisco, CA, USA, 2012. P. 253-260.

9. Vogt K., Wycisk Y., Platz F., Kopiez R. Measuring the immersive music listening experience: Convergence of online and laboratory data. Musicae Scientiae. 2025. Vol. 29, issue 3. P. 425-448. DOI: 10.1177/10298649251337683.

UDC 781.22:681.84]-023.5-047.44:78

CRITERIA FOR EVALUATING IMMERSIVE AUDIO IN MUSICAL COMPOSITIONS

Nadiia BONDARETS – Senior Lecturer at the Department of Sound Engineering
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv
Oleksii NOSENKO – Lecturer at the Department of Sound Engineering

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv
Member of the Union of Sound Engineers of Ukraine, PhD Student

The article addresses the problem of evaluating immersive audio in musical compositions within the framework of contemporary psychoacoustic and art-oriented approaches. Immersion is interpreted as a complex artistic and perceptual phenomenon shaped by the interaction of spatial, timbral, dynamic, and psychological factors of auditory perception. *Research methodology*. The study is based on the analysis of scholarly publications devoted to immersion, spatial audio, and subjective sound quality assessment, as well as on the interpretation of international standards for listening tests. Methodologically, the research combines theoretical generalization, comparative analysis, and systematization of criteria applicable to expert evaluation of immersive musical content. *Results*. The study proposes a structured system of criteria for evaluating immersive audio in musical compositions, including psychological engagement, spatial envelopment, sound-stage architectonics, externalization, timbral and mix coherence, reverberational plausibility, dynamic stability, cross-platform adaptability, and artistic-dramaturgical appropriateness. It is demonstrated that immersive audio should be assessed as an integral artistic and perceptual category rather than as a mere property of a playback format or technical system. *Novelty*. The scientific novelty of the article lies in the development of a comprehensive analytical model for the evaluation of immersive audio specifically in musical compositions as artistic objects. Unlike fragmentary approaches focused on isolated psychoacoustic or technical parameters, the proposed model integrates perceptual, acoustic, technological, and artistic criteria into a unified evaluative framework.

The practical significance. The practical significance of the study lies in the possibility of applying the proposed criteria in sound engineering, sound production, expert listening practice, and research on immersive music perception. The developed approach may be used for the assessment of finished immersive mixes, the design of listening tests, and the improvement of production strategies in contemporary spatial music projects.

Key words: musical art, spatial audio, immersive audio, music, immersive technologies, sound production, sound engineering.

Стаття отримана 12.01.2026
Стаття прийнята 18.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.038.5:7.01

АРХЕТИП ДЕРЕВА ЖИТТЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА СИМВОЛІЧНА СТРУКТУРА : ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ТА ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Ігор ГЛУХЕНЬКИЙ – старший викладач кафедри скульптури,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
https://orcid.org/0009-0003-5373-3195
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1146
igor.gluhenkii@naoma.edu.ua

Цитування:

Глухенький І. Архетип дерева життя як універсальна символічна структура : філософські засади та художні інтерпретації в сучасному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 249–254. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1146

Здійснено аналіз символічної моделі Дерева життя як структурного інваріанта художнього мислення, що репрезентує ієрархію буття, взаємозв'язок сакрального та профанного рівнів і принцип організації простору. Розкрито трансформацію цього образу від міфологічних уявлень до сучасних мистецьких практик із урахуванням концепцій архетипу та символу. Встановлено, що у скульптурі архетип реалізується через пластичну організацію форми, ритміку розгалуження та матеріальну фактуру, що формують багаторівневу семантику образу. Проаналізовано авторську інтерпретацію, в якій образ набуває значень пам'яті, безперервності та внутрішньої динаміки розвитку. Визначено, що актуалізація традиційної символіки у сучасному мистецтві забезпечує поєднання культурної спадковості з індивідуальним художнім висловлюванням.

Ключові слова: Дерево життя, архетип, символ, скульптура, образність, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі особливої актуальності набуває дослідження універсальних символічних структур, що формують основу художнього мислення. Однією з таких структур є образ Дерева життя, який репрезентує ідею цілісності буття, ієрархії світу та взаємозв'язку різних рівнів реальності. Попри значну кількість наукових праць, проблема його інтерпретації у сучасному мистецтві, зокрема у скульптурі, залишається недостатньо розкритою. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення трансформації архетипних образів у контексті новітніх художніх практик та їх значення для формування сучасної образності. Вирішення цієї проблеми має важливе значення для розвитку теорії мистецтва, а також для практики художнього формоутворення.

Актуальність дослідження. У сучасному мистецтві спостерігається активне звернення до універсальних символічних моделей як засобу осмислення культурної ідентичності та духовного досвіду. Однією з таких моделей є образ Дерева життя, що репрезентує структуру світобудови, ідею безперервності та взаємозв'язку природних і соціокультурних процесів. В умовах трансформації художніх практик і переосмислення традиційної символіки постає необхідність аналізу механізмів адаптації архетипних образів до сучасного мистецького контексту. Особливої ваги набуває дослідження їхнього втілення у скульптурі як формі просторового мислення, де поєднуються матеріальність і символічність. Розв'язання цієї проблеми сприяє поглибленню теоретичних засад мистецтвознавства та відкриває нові можливості для практики художнього формоутворення.

Метою статті є виявлення сутності архетипу Дерева життя як універсальної символічної моделі та визначення закономірностей його трансформації у сучасному мистецтві, зокрема у скульптурі, через призму художньо-пластичного формоутворення.

Виклад основного матеріалу. Дослідження зосереджене на осмисленні архетипу Дерева життя як універсальної символічної моделі, що зберігає стійкість у різних культурних традиціях і водночас трансформується у сучасному мистецтві. У роботі розглядаються його філософські засади, що пов'язані з уявленнями про структуру світобудови та ієрархію буття, а також семантичні значення образу в історико-культурному контексті, де він виступає символом розвитку, безперервності та взаємозв'язку елементів.

Особлива увага приділяється процесу переосмислення цього архетипу у сучасній художній практиці, де традиційні значення поєднуються з новими інтерпретаціями, зумовленими змінами культурних і світоглядних орієнтирів. У цьому контексті скульптура розглядається як ефективний засіб просторового втілення символу, що дозволяє передати його багаторівневу образність через пластичну організацію форми, взаємодію мас і простору, а також фактурні характеристики матеріалу.

У дослідженні застосовано теоретичний аналіз, що дозволив узагальнити філософські та мистецтвознавчі підходи до розуміння архетипу й символу, зокрема образу Дерева життя як універсальної

© Глухенький І., 2025 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

моделі світобудови. Цей метод дав можливість виявити основні концептуальні засади трактування архетипу в різних наукових традиціях та окреслити його місце у сучасному мистецькому дискурсі. Порівняльний аналіз використано для зіставлення інтерпретацій образу Дерева життя в різних культурно-історичних контекстах, що дозволило виявити як сталі, так і змінні семантичні характеристики цього символу. Завдяки цьому вдалося простежити трансформацію його значень та способів художнього втілення в умовах сучасної культури. Художньо-пластичний аналіз спрямований на дослідження особливостей формоутворення образу у скульптурі. У межах цього підходу розглянуто ритмічну організацію форми, принципи розгалуження, взаємодію мас і простору, а також фактурні характеристики матеріалу як засоби створення образності. Це дало змогу виявити специфіку втілення архетипу Дерева життя у тривимірному просторі та обґрунтувати особливості авторської інтерпретації.

Проблематика архетипу та символічних структур у мистецтві посідає вагоме місце у філософських і мистецтвознавчих дослідженнях, де архетип розглядається як універсальна форма колективного досвіду, що акумулює культурну пам'ять і відтворюється у стійких образах. У дослідженнях К. Г. Юнга архетип визначається як базова структура колективного несвідомого, яка проявляється у символічних формах і забезпечує спадкоємність культурних смислів у різних історичних контекстах [12; 48–52, 15]. Такий підхід дозволяє трактувати архетип не лише як психологічну категорію, але і як фундаментальну основу художнього мислення, що визначає формування образності у мистецтві. У працях М. Еліаде образ Дерева життя осмислюється як космологічна модель, що відображає структуру світу та функціонує як вісь, яка поєднує сакральний і профанний виміри буття [5; 32–35, 14]. У цьому контексті дерево виступає не лише символом, а універсальним кодом організації простору і часу, що забезпечує цілісність світосприйняття. У межах філософії символу Е. Кассірер розглядає символ як специфічну форму пізнання, що трансформує чуттєвий досвід у систему культурних значень і виступає основним інструментом інтерпретації реальності [6; 74]. Таким чином, архетип Дерева життя можна розглядати як перетин філософських, культурологічних і художніх підходів до осмислення символу.

У дослідженнях символіки окремих образів, зокрема дерева, воно постає як універсальний знак життя, розвитку, безперервності та зв'язку поколінь, здатний акумулювати багаторівневі значення і трансформуватися відповідно до культурного контексту [7, 40, 13]. У цьому аспекті дерево функціонує як динамічна символічна структура, що змінює свої смисли залежно від історичних умов, водночас зберігаючи архетипну основу. Така подвійність – сталість і варіативність – визначає його значення для сучасного мистецтва, де відбувається активне переосмислення традиційних образів.

У сучасному мистецтвознавстві значна увага приділяється розвитку скульптури та трансформації художньої мови в умовах змін соціокультурного середовища. У працях А. Білик [1] та А. Бренюк [2] аналізуються інноваційні процеси у сучасній скульптурі, пов'язані з переосмисленням матеріалу, формотворення та функціонального призначення мистецького об'єкта. У дослідженнях Н. та С. Вергунових [3] акцентується зв'язок скульптури з дизайном і проектною практикою, що свідчить про міждисциплінарний характер сучасних художніх процесів. Роботи М. Протаса [10] та О. Цугорки з колективом авторів [11] розглядають скульптуру як складову соціокультурного простору та елемент публічного середовища, що виконує не лише естетичну, але й комунікативну функцію.

Особливості розвитку української скульптури кінця XX – початку XXI століття висвітлено у працях А. Гоцалюк [4] та В. Одрехівського [8], де підкреслюється процес оновлення художньої мови, пошук нових форм і засобів вираження, а також переосмислення традиційних пластичних принципів. Окремо слід відзначити дослідження М. Пічкура [9], у якому розглядається феномен цифрової скульптури як новий етап трансформації пластичного мистецтва, що розширює межі формоутворення та відкриває нові можливості для інтерпретації образів. Водночас, попри значний обсяг наукових праць, недостатньо дослідженим залишається питання художньо-пластичного втілення архетипу Дерева життя у сучасній скульптурі. Зокрема, потребує уточнення механізм трансформації символічного образу у матеріальній формі, взаємозв'язок між його семантичним наповненням і пластичною організацією, а також роль авторської інтерпретації у формуванні нових змістів у контексті сучасних художніх практик. Недостатньо висвітленим залишається також питання взаємодії традиційної символіки з новітніми формами художнього мислення, що особливо актуально в умовах сучасних культурних трансформацій. Саме ці аспекти становлять предмет даного дослідження і визначають його наукову новизну. Архетип Дерева життя належить до фундаментальних універсальних образів, що відображають уявлення про структуру світобудови та ієрархію буття. У філософському контексті він постає як символ вертикальної організації світу, де поєднуються різні рівні реальності – підземний, земний і небесний. Така модель забезпечує цілісність світосприйняття та формує уявлення про взаємозв'язок усіх елементів існування [5; 32]. У межах аналітичної психології архетип розглядається як базова структура колективного несвідомого, що проявляється у стійких символічних формах і зберігає свою актуальність у різних культурних контекстах [12; 48]. У цьому аспекті

архетип Дерева життя виступає не лише як образ, а принцип організації досвіду, що визначає способи художнього мислення та формування образності. Символіка дерева пов'язана з ідеями зростання, розвитку, безперервності та відновлення. У різних культурах цей образ набуває варіативних інтерпретацій, однак зберігає спільну семантичну основу як модель життя та космічного порядку. Він виступає не лише як природний об'єкт, а як знак, що акумулює духовні, культурні та екзистенційні смисли [7; 40]. У цьому контексті дерево функціонує як універсальний символ, здатний адаптуватися до змін історико-культурного середовища, зберігаючи при цьому свою архетипну основу. Саме ця здатність до поєднання сталості та трансформації визначає його значення у художніх практиках.

У сучасному мистецтві архетип Дерева життя зазнає трансформацій, пов'язаних зі змінами художнього мислення та соціокультурних умов. Його інтерпретація виходить за межі традиційної символіки та набуває нових значень, зокрема у контексті проблем ідентичності, пам'яті, екології та взаємодії людини з природою [2]. В умовах сучасних історичних викликів, зокрема в українському культурному просторі, цей образ додатково набуває значень стійкості, відновлення та безперервності культурної традиції. Водночас розвиток нових матеріалів і художніх практик сприяє розширенню способів втілення цього образу, зокрема у скульптурі, де він реалізується через просторову організацію форми, ритміку та фактуру [9; 5].

Особливого значення архетип Дерева життя набуває в умовах війни, коли традиційна символіка переосмислюється крізь призму травматичного досвіду, національної пам'яті та потреби культурного самоствердження. У такому контексті дерево перестає бути лише узагальненим знаком життя й космічного порядку та набуває більш конкретних історичних і національних конотацій. Воно починає сприйматися як образ стійкості, витривалості та не знищенності, як метафора культури, що витримує руйнування, але зберігає здатність до відновлення.

У площині національної ідентичності архетип Дерева життя актуалізує ідею коріння як символу історичної пам'яті, походження та тяглості традиції. Стовбур у такому прочитанні може трактуватися як образ внутрішньої сили нації, її зібраності й опори, тоді як гілки – як множинність поколінь, досвідів, регіональних і культурних виявів, об'єднаних спільною основою.

Таким чином, дерево постає не лише знаком природного розвитку, а й моделлю культурного буття народу, який зберігає себе в умовах історичних випробувань.

Війна змінює характер художнього прочитання цього архетипу. Якщо у традиційному символічному значенні дерево уособлює впорядкованість і гармонію, то в сучасному мистецькому контексті воно дедалі частіше набуває рис напруженості, надламу, внутрішньої драматичності. Його пластична структура може ставати більш загостреною, асиметричною, фрагментованою, що відповідає досвіду нестабільності, втрати і водночас спротиву. Така трансформація не руйнує архетипну основу, а навпаки – виявляє її здатність вбирати нові історичні смисли. У цьому аспекті архетип Дерева життя виявляє себе як одна з найміст кіших символічних моделей для художнього осмислення війни та національної ідентичності. Він дозволяє поєднати в одному образі пам'ять і перспективу, втрату і відновлення, індивідуальний досвід і колективну історію. Саме тому його присутність у сучасній українській скульптурі та малій пластиці є не випадковою, а закономірною: через нього художня форма отримує можливість говорити про глибинні основи культурної тяглості та про внутрішній ресурс національного буття. У скульптурному формоутворенні образ Дерева життя виявляється через систему розгалужених елементів, що створюють складну пластичну структуру. Взаємодія мас і простору, ритмічна організація форми та матеріальні характеристики об'єкта формують багаторівневу образність, у якій поєднуються матеріальність і символічний зміст. Такий підхід дозволяє не лише відтворити традиційний образ, але й переосмислити його відповідно до сучасних художніх завдань, перетворюючи архетип на активний інструмент художнього висловлювання.

Авторська інтерпретація архетипу Дерева життя в цій роботі реалізується не як безпосереднє відтворення традиційного символу, а як його пластичне переосмислення через складну, майже мережеву структуру розгалуження. Композиція побудована таким чином, що дерево сприймається не як статичний об'єкт, а як динамічна система, у якій кожна гілка функціонує як самостійний елемент і водночас є частиною цілісного організму. Це створює ефект внутрішнього руху і напруження, характерного для сучасного пластичного мислення.

Форма принципово асиметрична, розгалужена й ускладнена, місцями навіть перевантажена деталями. Саме ця надмірність працює на образ: вона підкреслює ідею множинності, розростання та накопичення досвіду. У цьому сенсі дерево постає не як ідеалізована схема, а як жива структура, що постійно розвивається і трансформується, акумулюючи різні часові та смислові шари.

Стовбур і нижня частина композиції вирішені більш масивно і стабільно, що створює відчуття опори. Натомість верхня частина – розгалужена і відкрита в просторі – формує контраст між стійкістю і рухом. Такий пластичний баланс читається як метафора зв'язку між минулим і майбутнім: основа – як

укоріненість і традиція, гілки – як розвиток, відкритість і спрямованість у перспективу поколінь.

Особливу роль у смисловій структурі композиції відіграють дзвоноподібні завершення гілок. Вони не лише формують ритмічні акценти та організовують простір, а й вводять асоціацію зі звучанням – як сигналом, закликом або нагадуванням. У цьому контексті пластична форма виходить за межі природного образу й переходить у площину культурної пам'яті.

В умовах сучасної війни ці елементи можуть сприйматися як метафора пам'яті про втрати та досвід, що потребує осмислення. Дзвін постає не буквально, а як пластичний еквівалент звучання – відлуння подій, що резонують у колективній свідомості. Їх множинність підсилює ефект повторюваності, що асоціюється з накопиченням досвіду та його передачею між поколіннями. У цьому сенсі кожен елемент може трактуватися як умовна «точка пам'яті», включена у загальну структуру культурної тяглості. Одночасно ці дзвоноподібні форми можуть бути осмислені і як знаки внутрішнього голосу культури, що не зникає навіть у час руйнувань. Вони виводять композицію у площину не лише особистого переживання, а й колективного звучання національної пам'яті. Через це пластична мова твору набуває здатності фіксувати не тільки форму, а й стан історичного часу, у якому архетип Дерева життя проявляється як носій національної ідентичності. Фактура поверхні залишається «живою», з відчутними слідами ліплення, що принципово важливо. Вона не згладжена до декоративності, а навпаки – підкреслює процес створення форми. Це надає роботі характеру відкритої системи, що продовжує формуватися разом із досвідом і контекстом, у якому вона існує. У цьому аспекті пластилін виступає не лише як матеріал, а як засіб фіксації процесу і стану. Архетип Дерева життя у цій роботі функціонує не як усталений символ, а як інструмент осмислення сучасного досвіду – досвіду напруженого, багатошарового, але цілісного, у якому поєднуються пам'ять, розвиток і безперервність зв'язку поколінь. Водночас у контексті війни та національної ідентичності він набуває додаткового значення як образ культурної стійкості, внутрішньої незламності та здатності до відновлення. Саме тому цей архетип у сучасній пластичній інтерпретації виявляється не лише художньою формою, а й способом символічного осмислення історичного досвіду (рис. 1).



Рис. 1. Ескіз «Дерева життя» в авторській скульптурній інтерпретації (пластилін). Фото автора.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що архетип Дерева життя зберігає свою універсальність як базова символічна модель, що відображає уявлення про структуру світобудови та забезпечує спадкоємність культурних смислів. Виявлено, що у сучасному мистецтві цей архетип зазнає трансформації, набуваючи нових значень, пов'язаних із проблематикою ідентичності, пам'яті та взаємодії людини з соціокультурним середовищем.

Доведено, що у скульптурі архетип Дерева життя реалізується через пластичну організацію форми, де ключову роль відіграють ритміка, структура розгалуження, взаємодія мас і простору, а також фактурні характеристики матеріалу. Авторська інтерпретація підтверджує, що сучасне художнє осмислення архетипу виходить за межі традиційної символіки та функціонує як інструмент передачі складного культурного досвіду, зокрема у контексті історичних викликів і колективної пам'яті.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів у художній практиці, освітньому процесі та подальших мистецтвознавчих розвідках, спрямованих на дослідження символічних структур і пластичного формоутворення. Теоретичне значення полягає в уточненні ролі архетипу як динамічної моделі, що поєднує традицію і сучасність у мистецькому мисленні.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом інших архетипних образів у сучасному мистецтві, а також із вивченням взаємодії символічних структур із новими медіа та цифровими формами художнього вираження.

Список використаної літератури

1. Білик А. Особливості сучасної скульптури. *Українська академія мистецтва*. 2023. № 33. С. 100–105. DOI: https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-12.

2. Бренюк А. Європейська скульптура XX століття: тенденції інновацій і трансформацій у контексті культурних та соціальних змін. *Вісник науки та освіти.* 2025. № 4 (34). DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-4(34)-2170-2180.

3. Вергунова Н., Вергунов С. Скульптура як продукт промислового дизайну: досвід застосування в проектній практиці. *Вісник КНУКіМ*. 2018. Вип. 39. С. 191–199. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153688.

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.

5. Еліаде М. Священне і мирське ; Міфи, сновидіння і містерії ; Мефістофель і Андрогін ; *Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. Київ : Основи, 2001. 592 с.

6. Кассірер Е. Філософія символічних форм. Т. 1. Мова. Київ : Либідь, 1998. 272 с.

7. Ларіонова В., Борисевич Л. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини. *Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. С. 37–48. URI: https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/16747

8. Одрехівський В. В. Українська скульптура XXI століття. *Вісник ЛНАМ.* 2017. № 31. С. 97–108.

9. Пічкур М. Сутність цифрової скульптури та її значення в сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2024. Вип. 25. С. 3–17. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.3-17.

10. 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.

11. Цугорка О. П., Варивончик А. В., Мазур Б. М. Сучасна скульптура та організація суспільного простору. *Вісник КНУКіМ*. 2021. № 44. С. 221–226. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235436.

12. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк ; наук. ред. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2013. 588 с.

13. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. London : Routledge, 1983.

14. Eliade M. Patterns in Comparative Religion. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.

15. Jung C. G. The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 9 (Part 1): Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton : Princeton University Press. 2014. https://doi.org/10.1515/9781400850969.

References

1. Bilyk A. Osoblyvosti suchasnoi skulptury. *Ukrainska akademiia mystetstva,* 2023. 33. P. 100–105. https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-12.

2. Breniuk A. Yevropeiska skulptura XX stolittia: tendentsii innovatsii i transformatsii u konteksti kulturnykh ta sotsialnykh zmin. *Visnyk nauky ta osvity*, 2025. 4 (34). https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-4(34)-2170-2180.

3. Verhunova N., & Verhunov S. Skulptura yak produkt promyslovoho dyzainu: dosvid zastosuvannia v proiektnii praktytsi. *Visnyk KNUKiM*, 2018. 39. P. 191–199. https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153688.

4. Hotsaliuk A. Rozvytok mystetstva skulptury v Ukraini (kinets XX – pochatok XXI stolittia). *Ukrainoznavstvo*, 2019. 1 (70). https://doi.org/ 10.30840/2413-7065.1 (70).2019.164745.

5. Eliade M. Sviashchenne i myrske; Mify, snovydinnia i misterii; Mefistofel i Androhin; Okultyzm, vorozhbytstvo ta kulturni upodobannia. Kyiv : Osnovy, 2001.

6. Kassirer E. Filosofiia symvolichnykh form (Vol. 1: Mova). Kyiv : Lybid, 1998.

7. Larionova V., & Borysevych L. (2008). Symvolika ikony yak vidobrazhennia ta transliatsiia dukhovno-svitohliadnykh oriientyriv liudyny. *Mystetstvoznavstvo: zbirnyk naukovykh prats*, 2008. P. 37–48. Lviv. https://

nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/16747.

8. Odrekhivskyi V. Ukrainska skulptura XXI stolittia. *Visnyk LNAM*, 2017. 31. P. 97–108.

9. Pichkur M. Sutnist tsyfrovoi skulptury ta yii znachennia v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori. Visnyk Lvivskoi akademii mystetstv, 2024. 25. P. 3–17. http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.3-17.

10. Protas M. (2023). Skulptura v sotsiokulturnomu prostori yak haptic-obiekt public art. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 2023. 4. P. 77–87. https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.10.

11. Tsuhorka O., Varyvonchyk A., & Mazur B. Suchasna skulptura ta orhanizatsiia suspilnoho prostoru. *Visnyk KNUKiM*, 2021. 44. P. 221–226. https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235436.

12. Jung C. G. Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. Lviv : Astroliabiia, 2013.

13. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. London : Routledge, 1983.

14. Eliade M. Patterns in Comparative Religion. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996.

15. Jung C. G. The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 9 (Part 1): Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton : Princeton University Press, 2014. https://doi.org/10.1515/9781400850969.

UDC 7.038.5:7.01

THE ARCHETYPE OF THE TREE OF LIFE AS A UNIVERSAL SYMBOLIC STRUCTURE : PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS AND ARTISTIC INTERPRETATIONS IN CONTEMPORARY ART

Igor GLUKHENKIJ – Senior Lecturer, Department of Sculpture
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

The aim of this paper is to analyze the archetype of the Tree of Life as a universal symbolic model and to identify the patterns of its transformation in contemporary art, particularly in sculpture, through the prism of artistic and plastic form-making. *Research methodology*. The study is based on a комплекс theoretical, comparative, and artistic-plastic analysis. The theoretical method made it possible to generalize philosophical and art historical approaches to the interpretation of archetypes and symbols. The comparative method was used to examine the transformations of the Tree of Life image in different cultural contexts. The artistic-plastic analysis enabled the identification of specific features of form-making in sculpture, including rhythm, branching structure, interaction of mass and space, and material texture.

Results. It has been established that the archetype of the Tree of Life functions as a structural invariant of artistic thinking, representing the hierarchy of being and the interconnection between sacred and profane levels. The transformation of this image from mythological representations to contemporary artistic practices has been revealed.

It is determined that in sculpture the archetype is realized through the plastic organization of form, rhythm of branching, and material characteristics, which together create a multi-layered semantic structure. The author's interpretation demonstrates that the image acquires meanings of memory, continuity, and dynamic development.

The study confirms that the actualization of traditional symbolism in contemporary art enables the integration of cultural continuity with individual artistic expression**.**

Novelty. The scientific novelty lies in the комплекс analysis of the archetype of the Tree of Life as a dynamic symbolic model in contemporary sculpture and in identifying the relationship between its semantic content and plastic form. *The practical significance*. The results of the research may be used in artistic practice, educational processes in art and design disciplines, as well as in further art historical studies focused on symbolic structures and sculptural form-making.

Key words: Tree of Life, archetype, symbol, sculpture, imagery, contemporary art.

Стаття отримана 8.01.2026
Стаття прийнята 5.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.038:792:793

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА У ВИМІРІ МІЖМИСТЕЦЬКОГО ХУДОЖНОГО ЯВИЩА

Лілія КАЧУРИНЕЦЬ – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, м. Хмельницький
http://orcid.org/0000-0002-7800-789X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1147
kachurynetsliliia@gmail.com

Цитування:

Качуринець Л. Перформативні мистецтва у вимірі міжмистецького художнього явища. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 255–260. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1147

Стаття присвячена теоретичному осмисленню перформативних мистецтв як міжмистецького явища сучасної сценічної культури. Перформативність інтерпретують як ідею художнього мислення, що зумовлює зсув від репрезентації завершеного твору до процесуальної та дієвої форми мистецького виконавства. Акцентовано увагу на трансформації ролі виконавця, для якого дія, голос і рух функціонують як рівноправні носії художнього сенсу. Обґрунтовано міжмистецьку природу перформативних мистецтв, сформовану на перетині хореографії, музики та театру. Визначено методологічне значення перформативної парадигми для аналізу сучасних сценічних практик, у яких художня форма постає як результат взаємодії тіла, простору та звучання. Проаналізовано перформативні твори сучасної сценічної практики, у яких синтез руху, голосу і простору формує цілісну художню подію.

Ключові слова: перформативні мистецтва, перформативність, міжмистецька взаємодія, хореографія, музичне мистецтво.

Постановка проблеми. Сучасний художній процес характеризується активним розмиванням меж між окремими видами мистецтва, зростанням гібридних форм та переосмисленням ролі виконавця у сценічній дії. У цьому контексті поняття перформативних мистецтв дедалі частіше вживається для означення широкого спектра художніх практик, однак залишається теоретично неоднозначним і фрагментарно осмисленим, особливо в межах вітчизняного мистецтвознавчого дискурсу. Проблема полягає у відсутності цілісного теоретичного підходу до розуміння перформативних мистецтв не лише як сукупності окремих практик, а як ідеї художнього мислення, що формує нові принципи взаємодії тіла, голосу, руху, простору та часу. У хореографії та музичному мистецтві перформативність часто зводиться до зовнішніх сценічних ефектів або елементів театралізації, водночас її глибинна онтологічна та семіотична природа залишається поза увагою. Недостатня теоретична визначеність поняття перформативності ускладнює науковий аналіз сучасних міжмистецьких явищ і потребує системного осмислення перформативних мистецтв саме як міжмистецького феномену, що змінює уявлення про твір, виконавця та сам акт мистецької дії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Концептуальним підґрунтям дослідження перформативності стали зарубіжні наукові праці, де дія інтерпретується як ключовий механізм формування художнього змісту. У праці Віорела Коджану простежується трансформація сучасного театру під впливом цифрових технологій (AR, VR, AI) та інтерактивних практик, що спричиняють появу нових форм інтермедіального перформативного мистецтва і змінюють естетику сценічного досвіду [5]. Методологічні підходи до вивчення перформативних практик розкрито у дослідженні Лісбет Нібелінк та Лаури Карреман, у якому представлено сучасні підходи до *performance studies*; авторки підкреслюють міжмистецький характер дослідження театру, танцю та інших виконавських форм, акцентуючи на взаємодії різних мистецьких медіа і дослідницьких стратегій у сучасному культурному просторі [11].

Наукові праці останніх років зосереджені на осмисленні функціонування перформативних форм у трансформованому культурному середовищі. Так, Чінвейз Охам та Оньїньє Еджіке розглядають виконавські практики крізь призму брендингу й культурної репрезентації, що дозволяє інтерпретувати перформативність як інструмент формування символічної ідентичності та взаємодії з аудиторією в цифровому просторі [12]. Томас Едер трактує незалежний сектор виконавських мистецтв як динамічне соціокультурне поле, сформоване інституційними умовами, професійною самоорганізацією та соціальними трансформаціями, у якому перформативність є водночас естетичним принципом і механізмом адаптації мистецьких практик [6]. Водночас, попри ґрунтовну теоретичну розробку окремих аспектів перформативності, у сучасному вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі недостатньо систематизовано осмислення перформативних мистецтв саме як цілісної міжмистецької ідеї, зокрема в контексті взаємодії хореографії та музичного мистецтва.

© Качуринець Л., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Метою статті є теоретичне осмислення перформативних мистецтв як міжмистецького явища та визначення його методологічного значення для аналізу сучасної хореографії та музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасній гуманітаристиці термін *перформативні мистецтва* постає як концепт, що не має фіксованих меж і охоплює кілька взаємопов'язаних смислових площин. Ідеться, зокрема, про інституційно закріплене розуміння виконавських мистецтв (*performing*), мистецькі практики (*performance art)*, а також ширше теоретичне значення перформативності як принципу породження сенсу через дію. У першому, найпоширенішому, визначенні перформативні (виконавські) мистецтва пов'язують із культурними формами, що реалізуються у часі як виконання: вокальна й інструментальна музика, танець, театр та споріднені практики. Саме таке широке визначення подає міжнародний культурологічний дискурс, наголошуючи на різноманітті форм: від співу й танцю до пантоміми та інших дійових жанрів [14].

Водночас у другому полі – *перформанс* (*performance art*) – акцент зміщується з інституційної належності до способу художнього висловлювання. У цьому випадку твір не постає як стабільний об'єкт, а набуває форми події або дії, що розгортається у конкретному часо-просторовому контексті. Для перформансу характерне поєднання різних художніх мов: музичної, театральної, візуальної, а також особлива роль тіла митця як безпосереднього носія художнього жесту. Таке розуміння зафіксоване в словнику, де перформанс визначають як форму мистецтва, у якій художник стає активним учасником власного твору, інтегруючи різні медіуми [4; 185].

Водночас поняття перформативності виходить за межі жанрових і видових класифікацій та формує методологічну рамку осмислення мистецької дії. Його теоретичні витоки пов'язані з концепцією мовленнєвих актів Джона Остіна (John Austin), який увів розрізнення між висловлюваннями, що описують реальність, і тими, що здійснюють дію в момент проголошення («Беру цю жінку собі за дружину», «Я оголошую…» або «Б'юся об заклад...»). Перформативні висловлювання, за Дж. Остіном, є успішними або неуспішними залежно від умов їхньої реалізації, а не від критерію істинності [2; 5–7]. Сам акт мовлення в такому разі і є дією. Перенесена в мистецтвознавчий контекст, ця логіка дозволяє трактувати художній сенс як такий, що формується не лише в тексті партитури чи хореографічній схемі, а в самому акті виконання, через тілесність, простір, присутність і взаємодію.

У межах досліджень перформансу (*performance studies*) він розглядається як принципово відкрите поняття, що чинить опір остаточному визначенню. Воно охоплює не лише сценічні практики, а й ширше коло соціокультурних дій: ритуали, ігрові та публічні форми, повсякденні практики. Такий підхід системно представлений у працях Річарда Шехнера (Richard Schechner), який пропонує розуміти перформанс як континуум людських дій: від ритуалу й гри до театру, танцю, музики та виконання соціальних ролей. Дослідник наголошує, що не існує універсальної історичної чи культурної межі, яка однозначно визначала б, що є або не є перформансом; будь-яка дія, що є обрамленою, представленою або акцентованою, може бути осмислена як перформанс [16; 3].

Особливу смислову цінність для мистецтвознавства має підхід Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), яка розглядає перформанс як мистецьку подію зі специфічним режимом переживання. У такій події стираються традиційні межі між виконавцем і глядачем, між твором і життям, а ключовим стає процес взаємодії та взаємної трансформації учасників. Театрознавиця описує ситуації, у яких глядач втрачає позицію пасивного спостерігача й опиняється перед необхідністю етичного вибору, що перетворює його на активного учасника події [7; 12–13]. У цій перспективі перформативні мистецтва постають як парадигма, що спрямовує аналітичну увагу на процеси породження художнього сенсу в дії. Отже, у сучасному теоретичному дискурсі *перформативні мистецтва* доцільно розуміти *як міжмистецьке явище, де твір існує в часовому вимірі виконання; дія та присутність є смислотворчими; тіло, голос, рух і простір працюють як рівноправні компоненти художньої форми*. Саме така рамка є релевантною для подальшого аналізу хореографії та музичного мистецтва, оскільки дозволяє описувати їх не лише через «текст» і «форму», а через явище, взаємодію та перетин художніх мов.

Перформативність як ідея художнього мислення виявляється не в зміні окремих мистецьких форм, а у фундаментальній трансформації способу осмислення мистецтва. У межах цього розуміння художній сенс постає не як наперед задана структура, а як процес, що формується в акті здійснення дії. Відповідно мистецтво мислиться як подія, а твір як тимчасова конфігурація взаємодій, що актуалізується в конкретному часово-просторовому контексті.

Визначальною ознакою перформативності є *процесуальність*. Художня форма не існує поза умовами виконання, а розгортається як динамічний процес, у якому послідовність дій, тілесні та просторові рішення стають ключовими елементами художнього досвіду. У цьому сенсі мистецтво перестає бути автономною структурою та набуває характеру ситуаційної події. Таке розуміння узгоджується з позицією Андре Лепецького, який підкреслює, що перформанс не зникає після

завершення, а продовжує існувати в тілі виконавця, яке функціонує як активний архів досвіду: «the body is archive and archive a body» (переклад автора: «Тіло є архівом, а архів – тілом») [10; 31].

Іншою змістовою ознакою перформативного мислення є *домінування дії над репрезентацією*. Якщо в класичній естетичній моделі мистецтво передусім репрезентує певний зміст або ідею, то в перформативній парадигмі дія сама стає смислотворчою. Вона не ілюструє попередньо сформульований сенс, а продукує його в процесі виконання. Таким чином, художнє мислення орієнтується не на відтворення, а на здійснення.

Це положення концептуально обґрунтовується в теорії «відновленої поведінки» Річарда Шехнера, який розглядає перформанс як динамічний процес (doing), у межах якого сенс народжується безпосередньо в акті дії. Перформанс у такому підході не є відтворенням застиглого образу, а результативною практикою, що зміщує акцент з естетичного споглядання на ефективність дії та її здатність змінювати реальність [15; 28–30].

Перформативна практика передбачає *тілесно-ситуативний характер* художнього мислення. Тіло виконавця перестає бути нейтральним інструментом реалізації авторського задуму й набуває статусу активного носія сенсу. Жест, рух, дихання, голос і фізична присутність формують художню логіку події. У цьому контексті показовою є концепція Андре Лепецького про «тіло як архів», у якій збереження мистецького твору здійснюється через тілесне вбирання досвіду іншого виконавця. Перформанс, таким чином, набуває «подальшого життя» (afterlife) у пам'яті та нервовій системі тіла, що робить фізичну присутність центральним чинником смислотворення [10; 32].

Ще однією суттєвою рисою перформативності є *відкритість результату*. Перформативне художнє мислення не передбачає повної детермінованості форми або однозначності інтерпретації. Навпаки, воно допускає варіативність і непередбачуваність, зумовлені ситуацією виконання та сприйняття. А. Лепецький описує перформанс як «примарну матерію» (ghostly matter), що не має остаточного фіналу й продовжує трансформуватися через взаємодію тіла виконавця зі спільнотою [10; 44]. У межах цієї ідеї *трансформується й роль глядача*. Він перестає бути зовнішнім спостерігачем завершеного продукту й включається в простір події як співприсутній учасник. Художній сенс формується у взаємодії дії та сприйняття, що перетворює мистецький акт на процес спільного творення. Р. Шехнер узагальнює цю трансформацію через дихотомію «результативність–розвага» (efficacy–entertainment), наголошуючи, що перформанс досягає ефекту лише за умови активної участі аудиторії, яка стає частиною трансформаційного процесу [15; 77–79].

З огляду на вищезгадане, перформативність як ідея художнього мислення формує методологічні підходи, орієнтовані на явище, процесуальність і тілесну присутність. Саме ці характеристики зумовлюють її аналітичну продуктивність для дослідження сучасних мистецьких практик, у яких рух, звук, простір і дія функціонують як єдине смислотворче поле.

Зміщення фокусу з фіксованої форми на подію, з репрезентації на процес здійснення та з автономного твору на взаємодію учасників зумовлює вихід перформативних мистецтв за межі окремих дисциплін. Саме тому логічним наступним кроком є аналіз міждисциплінарного характеру перформативних мистецтв, у межах якого хореографія, музика, театральна дія та тілесні практики постають як взаємопов'язані компоненти єдиного художнього процесу.

У класичній системі мистецтвознавства музика, хореографія, театр і візуальні мистецтва розглядаються як відносно автономні сфери з власними засобами виразності та аналітичними інструментами. Натомість у перформативніх практиках ці межі втрачають чіткі обриси, оскільки смислотворення відбувається в процесі їхньої одночасної дії. Рух, звук, голос, жест і простір утворюють єдину структуру явища, що не піддається аналізу з позицій лише однієї дисципліни.

Саме тому в межах досліджень перформансу він розглядається як міждисциплінарне явище за своєю природою. Річард Шехнер підкреслює, що перформанс охоплює широкий континуум людських дій: від театру, танцю та музики до ритуалів та соціальних практик, і не може бути обмежений рамками окремого виду мистецтва [16; 4–5]. Такий підхід дозволяє аналізувати мистецькі явища крізь призму дії та події, а не жанрової належності.

Міждисциплінарність перформативних мистецтв особливо виразно виявляється в сучасних сценічних практиках, де хореографічна дія нерозривно пов'язана зі звуком, а музичне виконання з тілесною та просторовою організацією. У цій перспективі музика перестає бути винятково акустичним феноменом, а хореографія лише пластичною формою. Обидві сфери взаємодіють у режимі перформативної події, де музика, рух і жест функціонують як рівні смислотворчі компоненти.

Показовим прикладом такої взаємодії є творчість американської новаторки Мередіт Монк (Meredith Monk), у якій вокальна практика поєднується з рухом, театральною дією та просторовою композицією. У її перформансах голос використовується не лише як музичний інструмент, а як тілесна дія, що має пластичну, ритмічну й сценічну природу. Дослідники підкреслюють, що в

роботах М. Монк межі між співом, танцем і театром принципово розмиті, а художній сенс формується в процесі тілесно-звукової події, а не в межах окремого мистецтва [9]. Перформанс-композицію «Комаха» можна переглянути на офіційному ресурсі [3].

Тіло виконавця постає як простір перетину різних художніх логік і часових шарів. Концепція А. Лепецького «тіла як архіву» демонструє, що рухова дія одночасно містить музичні, ритмічні, просторові й культурні коди, які актуалізуються в процесі виконання [10; 31–33]. Таким чином, перформанс осмислюється як міжмистецька форма пам'яті та досвіду.

Важливою ознакою перформативних мистецтв є трансформація ролі виконавця. У перформативній практиці він більше не репрезентує окреме мистецтво (танцівник, співак, актор), а функціонує як універсальний перформер, чия діяльність поєднує тілесну, звукову та просторову дії. Це зумовлює появу гібридних форм, у яких неможливо розмежувати хореографічне, музичне та театральне мистецтва.

Характерним прикладом міжмистецького перформера є творчість Вільяма Форсайта (William Forsythe), зокрема його перформативні та інсталяційні проєкти, у яких хореографія взаємодіє з мовленням, музикою, візуальними структурами та архітектурним простором. У цих роботах танцівник одночасно виконує функції перформера, інтерпретатора простору й носія концептуальної ідеї, що принципово виходить за межі традиційного розуміння хореографічної ролі. Показовим у цьому контексті є тричастинний вечір «Аудіовізуальний стрес» («Audiovisual Stress»), представлений В. Форсайтом у листопаді 1984 року на сцені франкфуртського драматичного театру «Schauspielhaus». Як зазначає Стівен Спір, програма поєднувала хореографію з гетерогенними звуковими, візуальними та текстовими елементами, що формували єдину подієву структуру. Зокрема, у частині «France/Dance» хореографічна дія розгорталася на тлі звукового колажу з музики Й. С. Баха, шумів тварин і промовленого тексту, який вимовляв виконавець, рухаючись між вирізами історичних архітектурних форм [17; 72]. Рух, звук, голос і простір тут функціонували як рівноправні компоненти сценічної події, а не як ієрархічно підпорядковані елементи.

Друга частина вечора «Say Goodbye» поєднувала агресивну ансамблеву хореографію з контрастною музичною фактурою, зокрема композицією Стена Кентона «Продавець арахісу» (Stan Kenton «Peanut Vendor») та ударною музикою китайського Нового року. Саме зіткнення на перший погляд несумісних звукових і рухових пластів створювало ефект перцептивної напруги, змушуючи глядача одночасно «бачити» й «слухати» танець як складну міжсенсорну подію [17; 72–73].

Аналізуючи подальший розвиток творчості В. Форсайта, С. Спір наголошує, що його роботи систематично порушують усталені межі між слуховим і зоровим сприйняттям. У перформативних творах «Камера/Кімната» («Kammer/Kammer») та «Фраза Вулф» («Woolf Phrase»), голос і рух утворюють контрапунктичні структури, які насичують сценічний простір конкуруючою сенсорною інформацією та навмисно зривають очікування аудиторії через раптові зупинки або переривання дії [17; 73].

Наведені приклади переконливо засвідчують, що взаємодія мистецтв у перформативних мистецтвах реалізується насамперед на рівні виконавської логіки, де тілесна дія постає одночасно хореографічною, музичною та просторово-композиційною. Як зазначає Фрея Васс-Рі: «Танцюристи створюють не лише рух, а й звук у межах хореографічних та імпровізаційних структур», перетворюючи дію на «складні, динамічні системи структурованих відносин» [19; 392].

Як бачимо, взаємодія мистецтв у перформативному мистецтві виявляється й на рівні сприйняття. Глядач взаємодіє не з окремим видом мистецтва, а з комплексною подією, що апелює одночасно до зорового, слухового та тілесного досвіду. Саме ця багатовимірність сприйняття зумовлює потребу в міжмистецьких аналітичних підходах, здатних враховувати взаємодію різних художніх мов у межах єдиної події. Отже, взаємодія мистецтв є не зовнішньою характеристикою перформативного мистецтва, а їхньою внутрішньою структурною ознакою. Вона випливає з перформативності як парадигми художнього мислення, у межах якої мистецтво осмислюється як подієвий процес взаємодії руху, звуку, тіла і простору. Саме ця властивість дозволяє розглядати перформативні мистецтва як цілісне художнє явище сучасної культури, що створює методологічне підґрунтя для аналізу хореографії та музичного, мистецтва в єдиному дослідницькому полі.

Для музичного мистецтва ідея перформативності містить переосмислення звучання як тілесно зумовленої дії. У цьому вимірі музика перестає бути лише акустичним об'єктом і набуває подієвого характеру, де визначальними стають фізична присутність виконавця, просторове розташування, дихання та жест. Звучання постає як результат взаємодії тіла, простору й часу, а не лише як реалізація нотного тексту.

Такий підхід особливо доречний для аналізу хорового мистецтва, у якому голос є одночасно звуковим і тілесним феноменом. Колективне виконання формує складну систему взаємодій між учасниками, що ґрунтується на синхронізації дихання, уваги та тілесної координації. У цьому контексті хор постає не як сукупність індивідуальних голосів, а як цілісне явище, що виникає в просторі взаємодії виконавців.

Показовими є авангардні хорові практики другої половини XX століття. У творах К. Штокхаузена

(K. Stockhausen), зокрема «Настрій» («Stimmung», 1968) для шести вокалістів, вокальне звучання пов'язане з диханням, резонансом тіла та просторовим розташуванням співаків. Британський музикознавець Річард Туп зазначає, що виконавці «не просто співають ноти, а маніпулюють резонансами власного тіла (ротової порожнини та гортані), щоб виділити конкретні гармоніки», перетворюючись на «живі фільтри», у яких звук є результатом тонкої фізичної роботи м'язів і дихання [18; 48].

У «Настрої» К. Штокхаузен принципово виводить виконавця за межі традиційного відтворення нотного тексту. Застосування техніки обертонового співу формує модель колективного «налаштування», що вимагає граничної психофізичної єдності ансамблю. Тривале перебування співаків у спільному акустично-тілесному полі зумовлює виникнення мікрозмін інтонації та тембру як результату колективної концентрації та взаємної присутності [18; 65–71].

Іншим прикладом є хорові та вокально-сценічні твори Маурісіо Кагеля (Mauricio Kagel), зокрема чоловічий хоровий твір із фортепіанним супроводом «Мутація» («Die Mutation», 1971) та антиопера «Державний театр» («Staatstheater», 1970), у яких спів поєднується з жестами, мімікою, маніпуляцією предметами та сценічною дією, унаслідок чого хористи функціонують не лише як вокалісти, а як повноцінні перформери. Як зазначає Бйорн Хайле, в антиопері «Staatstheater» Мауріціо Кагель остаточно розмиває межі між співаком, актором і музикантом, перетворюючи виконавця на «оператора звукових жестів», де кожна інтонація нерозривно пов'язана з тілесною дією та просторовими зв'язками ансамблю [8; 45–46].

Характерною особливістю твору є принципова відкритість форми. Партитура складається з численних вокальних, інструментальних і фізичних мініатюр, які можуть комбінуватися в різних конфігураціях. Кожна постановка постає як унікальна подія, а не як відтворення завершеного твору, що зближує ці практики з інсталяційним і перформативним мисленням [8]. Антиоперу «Державний театр» можна переглянути у виконанні берлінського перформативного театру «Opera Lab Berlin» на офіційному ресурсі [13].

Зміна традиційної форми виконання на перформативну вписується в ширший контекст післявоєнного авангарду. Показовою є позиція французького композитора П'єра Булеза (Pierre Boulez), який ще в 1971 році провокативно заявляв про необхідність знищення традиційних оперних театрів як інституцій, що консервують застарілі форми. Водночас саме «Державний театр» Мауріціо Кагеля, представлений того ж року в Гамбурзькій державній опері, продемонстрував альтернативну модель «деконструкції» опери: через розбирання жанру на окремі складники та створення нового типу музичного театру [1].

У пізніх висловлюваннях П. Булеза перформативний вимір музики набуває педагогічного й культурного значення. Композитор наголошує на необхідності відновлення безпосереднього контакту між «живими музикантами та живими композиторами», підкреслюючи, що сучасна музика має формуватися в просторі актуальної виконавської взаємодії, а не бути витісненою на периферію академічної освіти [1].

Висновки. Узагальнюючи викладені думки, зазначимо, що ідея перформативних мистецтв фіксує зміну способу осмислення художньої практики в сучасній культурі: від інтерпретації завершеного твору до аналізу мистецького явища, у межах якого сенс формується через дію, тілесну присутність і взаємодію. У цьому підході перформативні мистецтва постають як міжмистецьке художнє поле, де рух, звук, голос, жест і простір функціонують як рівноправні смислотворчі компоненти, а традиційні межі між творами втрачають нормативну визначеність.

Перформативний підхід є продуктивним для аналізу сучасних сценічних практик, оскільки дозволяє переосмислити роль виконавця як співтворця події та змінює позицію глядача, залучаючи його до простору взаємної присутності й подієвого досвіду. Особливого значення ця ідея набуває для хореографії та музичного мистецтв, у яких рух і звучання осмислюються як тілесно зумовлені дії, а колективне виконання як форма перформативної взаємодії. Отже, перформативне мистецтво створює цілісне теоретичне підґрунтя для дослідження художніх явищ і відкриває нові аналітичні перспективи для осмислення сучасної сценічної культури.

References

1. Alexandre I. A. Pierre Boulez est mort. Diapason d'Or. 6 janvier 2016. URL: https:// www.diapasonmag.fr/a-la-une/pierre-boulez-est-mort-9758.html [In French].

2. Austin J. L. How to do things with words. Oxford: Clarendon Press, 1962. 174 p. [in English].

3. BOS webredactie. Meredith Monk – Insect : YouTube. URL: https://www. youtube.com/watch?v=Ub5ZxwP9iCI [in Dutch].

4. Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of Art Terms (2nd ed.). Oxford University Press, 2010. 288 p. [in English].

5. Cojanu V. Digital shifts in contemporary theatre: intermediality, immersion, and institutional transformation. Concept. 2025. Vol. 2 (31). P. 139–165 [in English].

6. Eder T. F. Independent performing arts in Europe: Establishment and survival of an emerging field. Routledge, 2023. 174 p. [in English].

7. Fischer-Lichte E., Jain S. The transformative power of performance: a new aesthetics. Routledge, 2008. 240 p. [in English].

8. Heile B. The Music of Mauricio Kagel. University of Glasgow, 2014. 75 p. [in English].

9. Jowitt D. Meredith Monk (PAJ Books: Art + Performance). JHU Press, 1997. 224 p. [in English].

10. Lepecki A. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 2010. Vol. 42 (2). P. 28–48 [in English].

11. Nibbelink L. G., Karreman L. Performance Research Methods: Interdisciplinary Methods for Theatre, Dance and Performance Studies. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2025. 480 p. https:// doi.org/10.11647/OBP.0469.

12. Oham C., Ejike O. The evolution of branding in the performing arts: A comprehensive conceptual analysis. *World Journal of Advanced Research and Reviews*, 2022. Vol. 14 (01). P. 624–631 [in English].

13. Opera Lab Berlin. Staatstheater – Mauricio Kagel – Opera Lab Berlin : YouTube. URL: https:// www.youtube.com/watch?v=QrcvIMLLSXY [in English].

14. Performing arts (such as traditional music, dance and theatre) / Unesco: Intangible Cultural Heritage. URL: https://ich.unesco.org/en/performing-arts-00054?utm_source=chatgpt.com [in English].

15. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London; New York : Routledge, 2017. 376 p. [in English].

16. Schechner R. What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2013. Vol. V (2). P. 2–11 [in English].

17. Spier S. William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point. Routledge, 2011. 200 p. [in English].

18. Toop R. Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002. Kürten : Stockhausen-Verlag, 2005. 216 p. [in English].

19. Vass-Rhee F. Auditory Turn: William Forsythe's Vocal Choreography'. *Dance Chronicle*, 2010. Vol. 33 (3). P. 388–413 [in English].

UDC 7.038:792:793

ARTICLE SUMMARY PERFORMING ARTS AS AN INTER-ARTISTIC PHENOMENON

Lilia KACHURYNETS – Candidate of Arts, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Vocal-Conducting and Choral Disciplines,
Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Khmelnytskyi

The objective of the article is to theoretically understand the performing arts as an inter-artistic phenomenon and determine its methodological significance for the analysis of contemporary choreography and musical art.

The research methodology is based on the interdisciplinary approach combining methods of theoretical analysis, comparison and generalization. The work uses the principles of *performance studies*, aesthetics of performativity, art history and cultural analysis, which allows us to consider artistic phenomena not as a set of completed objects, but as event processes within which meaning is formed through action, bodily presence and interaction.

The research results show that performativity should be interpreted not as a set of individual types of art, but as an inter-artistic field in which movement, sound, voice, gesture and space function as equal meaning-making components. It is proven that performative phenomena cause a change in the roles of the performer and the viewer, transforming them into co-participants in the process. Particular attention is paid to the analysis of choreography and musical arts as bodily-spatial and collective forms of performative action. As an example, avant-garde choral practices are given (in particular, in the work of Karlheinz Stockhausen and Mauricio Kagel), where vocal sound directly correlates with breathing, body resonance and spatial arrangement of performers, creating a common acoustic-bodily field. It is substantiated that these principles transform choral performance into a performative-installation project in which the vocalist or dancer acquires the status of a universal performer operating with a sound gesture.

The scientific novelty is in the meaningful understanding of performativity as an inter-artistic idea and in substantiating its characteristics for the analysis of choreographic and musical practices in a single research field.

Practical significance of the work is in the possibility of using its provisions in art historical research, understanding the interaction of choreography and musical art, as well as in the interpretation of the modern performative form of stage culture.

Key words: performative arts, performativity, inter-artistic interaction, choreography, musical art.

Стаття отримана 2.02.2026
Стаття прийнята 6.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 76.655+761

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Віта-Вікторія ЗАДОРОЖНА – доктор мистецтв, старша викладачка кафедри бандури, Національна музична академія України «Київська консерваторія», м. Київ
https://orcid.org/0009-0005-8748-4822
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1148
vitazvm@gmail.com

Цитування:

Задорожна В-В. Теоретико-методологічні засади дослідження бандурного мистецтва в Україні початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 261–267. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1148

Розглядається актуальність теоретико-методологічних засад дослідження бандурного мистецтва в Україні початку XXI століття в контексті сучасних інноваційних методів-підходів з урахуванням новітніх тенденцій розвитку наукового мистецтвознавчого напряму – бандурознавства. Враховано введення українськими вченими термінопонять «академічний» і «академізований», де підкреслено вплив академізації на зміст і функції сучасного бандурного мистецтва. Враховано особливості, що розрізняють автентичність народного інструменту та його сучасну модернізацію. Застосовано інтегративний, комплексний та українознавчий підхід у поєднанні з музикознавчим аналізом для висвітлення процесу академізації бандурного жанру і виконавського стилю; історичний, культурологічний та мистецтвознавчий підходи для аналізу процесів інтеграції лірницько-бандурного народного мистецтва в сучасну академічну культуру. Такий підхід дозволяє об'єктивно осмислити соціокультурні і мистецькі процеси, які сприяють синкретизації традиційного і академічного в сучасному теоретико-виконавському бандурознавстві. Здійснено аналіз бандурознавства як феномену українського музичного мистецтва в контексті сучасного наукового дискурсу з урахуванням перспектив розвитку цього напряму. Визначено актуальність розробки і впровадження науково-термінологічного інструментарію бандурознавства як науки та навчальної дисципліни.

Ключові слова: бандурне мистецтво, академізація бандурного жанру, академізований, бандурознавство, національні традиції, еволюція кобзарства, методологічні підходи, термінопоняття.

Постановка проблеми. Початок XXI століття характеризується новими напрямами розвитку бандурного мистецтва в Україні, обумовленими змінами іманентних ознак традиційного українського музичного інструментарію, жанрово-стильовими ознаками, інноваційними нормативами професійної освіти, а також сучасними формами виконавства (академічного та естрадного). Відповідно динаміка розвитку бандурного мистецтва в Україні на сучасному етапі потребує поглиблення теоретико-методологічних засад дослідження і впровадження у науково-педагогічну та виконавську діяльність.

В Україні історично сформувалися та діють бандурні школи: харківська, київська та львівська. Провідним навчальним закладом є Стрітівська вища педагогічна школа кобзарського мистецтва – єдиний спеціалізований навчальний заклад в Україні, заснована 1989 року в с. Стрітівка Кагарлицького р-ну Київської обл. за ініціативи заслуженого артиста України В. Литвина, письменників Б. Олійника і О. Бердника. Також діє Комунальний заклад Київської обласної ради «Стрітівський педагогічний фахових коледж кобзарського мистецтва», де студенти додатково опановують старосвітську бандуру, кобзу, ліру, займаються вокалом і грою на фортепіано, отримуючи кваліфікацію: «співак-бандурист», викладач бандури та співу, диригент ансамблю (капели) бандуристів» [1; 23–29, 10; 201–205].

Від часів Запорізької Січі та України-Гетьманщини збереглася в Україні традиція кобзарських цехів. Київський кобзарський цех відомий як спільнота українських науковців і дослідників, метою яких стало відродження і розвиток кобзарських традицій [5; 29–33, 15; 156–159]. Цех засновано наприкінці 1970-х років учнями і послідовниками бандуриста Георгія Ткаченка. За часів незалежності України до спільноти Кобзарського цеху долучилися науковці – український етномузиколог, доктор мистецтвознавства М. Хай та кандидати наук М. Товкайло, К. Черемський, які досліджують актуальні питання генези кобзарського мистецтва в Україні від найдавніших часів до сьогодення. Засновником Харківського кобзарського цеху є К. Черемський – учень і послідовник бандуристів Г. Ткаченка та М. Будника. Основою діяльності Харківського кобзарського цеху є теоретико-методологічні положення виконавської майстерності українського музикознавця, фольклориста та етнографа Ф. Колесси (1871–1947 рр.). Відкриття Львівського лірницько-кобзарського цеху відбулося 26 червня 2010 р. у приміщенні Львівської обласної філармонії. З нагоди заснування цеху виступили провідні лірники сучасної України: В. Кирилич, Т. Компаніченко,

© Задорожна В.-В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Ю. Кондратенко, Я. Крисько, Стефан, Микола Товкайло, Назар Черкас, Ярема, які виконували історичні думи та пісні, козацькі псальми, запорозькі та лицарські пісні, канти, духовну та світську лірику. Крім того, братчик Київського кобзарського цеху Я. Крисько презентував у львівському «Етноклубі набутків» традиційно кобзарський репертуар XVII–XIX століть: балади, думи, канти і псальми. Загалом, елементи кобзарського цехового руху поширено в сучасній Україні у Волинській, Дніпропетровській, Запорізькій, Київській, Львівській, Рівненській, Херсонській, Харківській, Полтавській, Черкаській обл. Головна мета сучасного лірницько-кобзарського руху в Україні – збереженні, розвиток і поширення епічної музично-словесної традиції, збереження і передача сакральних традицій, прадавніх культурних кодів козаків-характерників і виконавської техніки бандурного мистецтва [4; 32–25, 20; 9–12]. Активну концертно-виконавську і наукову діяльність здійснює авторка цієї статті з метою поширення і розвитку бандурного мистецтва України в умовах сьогодення [11; 59-70].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Мистецтвознавчий аналіз історіографії за підходами щодо вивчення бандурного мистецтва дозволяє виділити такі напрями: *історико-культурологічний* **(**праці й розвідки В. Горленка, Б. Жеплинського, К. Квітки, П. Куліша, М. Лисенка, С. Людкевича, О. Малинки, О. Нирка, Г. Хоткевича, Д. Яворницького та ін.); *історико-етнографічний* (О. Ваврик, С. Грица, К. Квітка, П. Куліш, М. Лисенко, А. Омельченко, М. Підгорбунський, О. Русов, М. Сумцов, К. Черемський, Д. Яворницький та ін.); *історико-мистецтвознавчий* дисертаційні дослідження Н. Брояко, В. Дутчак, М. Євгеньєвої, В.-В.Задорожної, В. Клапчук, Л. Мандзюк, В. Мішалова, Н. Чернецької та багатьох ін.); *органологічний* (А. Гуменюк, В. Кушпет, М. Лисенко, О. Фамінцин, Г. Хоткевич, Л. Черкаський та ін.), *навчально-методичний* (Н. Брояко, І. Дмитрук, В.-В. Задорожна, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, З. Штокалко та ін.).

Окремий напрям у дослідженні бандурного мистецтва посідає спеціальна історична дисципліна – *біографістика та біографічні праці,* присвячені видатним кобзарям і бандуристам, становлять окремий напрямок. У наукових дисертаційних дослідженнях сучасних мистецтвознавців О. Бобечко, О. Ваврик, О. Васюти, І. Дмитрук, В. Дутчак, М. Євгеньєвої, Б. Жеплинського, О. Кубік, Ф. Лаврова, І. Лісняк, В. Мішалова, І. Панасюка, Л. Пасічняк, Р. Польового, Т. Слюсаренко, Н. Супрун, М.Шудря та інших виокремлено актуальні питання персоналій бандурного мистецтва, виконавської майстерності та його професіоналізації, традицій кобзарських шкіл, історії виконавських шкіл гри на бандурі, репертуару, інтерпретації тощо. Актуально також висвітлено питання щодо музичного репертуару бандуристів у творчості сучасних українських композиторів (Дружга І., В.-В. Задорожна, Криворучко С. та ін.) [6; 87–92, 11; 60–67, 12; 19–21]. Радянський період висвітлено в працях М. Долгова, Ф. Лаврова, А. Омельченка, І. Немировича, Р. Польового, М. Щоголя та ін.

Дослідження регіональної музичної культури в Україні значно активізувалося за часів незалежності, де особливо виділено актуальність питання щодо історії та теорії бандурного мистецтва. Так., за період з 1991 року до сьогодення з проблематики музичного життя та музичної культури регіонів України захистили дисертації мистецтвознавці Т. Бурдейна-Публіка (Вінничина); Л. Ігнатова, П. Шиманський (Волинь); Т. Ляшенко (Чернігівщина);. Л. Горенко, Г. Локощенко (Сумщина); А. Литвиненко (Полтавщина); М. Семенюк, Н. Супрун, М. Черепанін (Галичина), О. Миронова (м. Стрий, Стрийщина), М. Долгов, Я. Лисенко, Т. Медведнікова, В. Мітлицька, М. Підгорбунський, Т. Чернета, С. Щітова (Катеринославщина-Дніпропетровщина); І.Дмитрук, І. Дружга, В.-В. Задорожна, С. Криворучко, О Олексієнко, А. Омельченко, Л. Пасічняк, І. Панасюк (Київщина); Т. Мартинюк (Північне Приазов'я); В. Мішалов, К. Черемський (Харківщина) та ін. У контексті музичного виконавства відповідного регіону в працях Г. Локощенка та А. Литвиненко порушуються питання щодо мистецтва кобзарів як невід'ємної складової регіональної культури України [2; 123–129, 3; 44–45]. Також особливої уваги заслуговує бандурне мистецтво української діаспори XX – початку XXI століть, комплексно проаналізоване у працях В. Євтуха, Г. Карась, В.Трощинського, Н. Чабаненко, К. Чернової та багатьох інших українських мистецтвознавців. А наприкінці 90-х років XX – початку XXI ст. окремо виділився напрям теоретичного і виконавського аспектів дослідження бандурного мистецтва як жанр перекладу – транскрипції (праці І. Дмитрук, Л. Мандзюк та ін.). Саме у дослідженнях цих мистецтвознавців визначено теоретичні засади художнього перекладення (транскрипції) музичних творів для бандури та практичні способи його здійснення, де головним критерієм є збереження оригінального авторського задуму в новій версії нотного тексту музичного твору [11; 62–65, 20; 10–13].

Враховуючи різновекторний науковий доробок бандурного мистецтва в Україні, особливості лірницько-бандурної традиції та перспективи подальшого розвитку, виникає потреба у системному вивченні та розробки основних положень бандурознавства як науки та навчальної дисципліни. Такий

підхід передбачає створення широкої панорами функціонування бандурного мистецтва, де віддзеркалилися загальнонаціональні риси ментальності українського народу та його історико-культурної ідентифікації. Запропонована модель уможливлює створення цілісної і безперервної картини функціонування бандурного мистецтва від найдавніших часів до сьогодення.

Мета статті – висвітлення теоретико-методологічних засад дослідження бандурного мистецтва в Україні початку XXI століття в контексті сучасних інноваційних методів-підходів з урахуванням новітніх напрямків розвитку наукового мистецтвознавчого напряму – бандурознавства.

Виклад основного матеріалу. Важливим внеском у розвиток бандурознавства як науки та навчальної дисципліни є теоретико-методологічна основа, яка є сукупністю фундаментальних принципів, методів і теоретичних концепцій (моделей, проєкцій), що визначають спосіб (модуль) пізнання, усвідомлення і реалізацію в дійсності. Саме наука і науковий підхід формують системність дослідження, ґрунтуючись на принципах об'єктивності, неперервності і спадкоємності, де пріоритетом постає критичний аналіз історичних фактів і трансформація явищ в образно-творчому процесі.

Пріоритетними напрямами теоретико-методологічних основ досліджень у галузі бандурного мистецтва є наступні: теорія побудови знання (як методологія вивчає структурність (драматургію музичного твору), принципи, методи і форми наукового пізнання); сукупність наукових методів (емпіричних – спостереження, творчий експеримент і теоретичних методів – аналіз і синтез, індукція і дедукція). Водночас, необхідно враховувати традиційні наукові принципи дослідження, а саме принцип наукової об'єктивності, системності, причинності, а також світоглядний аспект. У комплексі наукова методологія визначає не лише напрям дослідження, але й тематичний зміст і форму, відповідно до діючих наукових концепцій [7; 178–179, 13; 61–64].

Мистецтвознавчий напрям бандурознавства як науки і навчальної дисципліни обов'язково враховує історичну періодизацію розвитку лірницько-бандурного мистецтва в Україні. Ці питання частково висвітлено в різних концепціях українських дослідників XX – початку XXI ст., серед них: Н. Барсукова, С. Вишневська, В. Дутчак, В.-В. Задорожна, Я. Кузьмич, Т. Слюсаренко та багато ін. У дисертаційному дослідженні Клапчук В. «Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст.: соціокультурний вимір» виділяє чотири періоди розвитку бандурного мистецтва: становлення (XVI ст. – перша пол. XVIII ст.); розвиток (середина XVIII – початок XX ст.); занепад (1920–1940 рр.); відродження (друга пол. XX ст.) [1; 23–31, 18; 178–182]. Дослідник бандурного мистецтва Слобідського регіону України XX – початку XXI століття Т. Слюсаренко виділяє основні етапи наукових досліджень діяльності бандуристів і також умовно виділяє чотири історичні періоди: 1) XIX століття – період збирання відомостей про виконавців-кобзарів, бандуристів та їх творчість (запис дум і псалмів); 2) початок XX – 30-ті роки XX ст. – детальне вивчення мистецтва лірників, кобзарів, бандуристів – період започаткування і становлення професійного бандурного виконавства; 3) 50–80-ті роки XX ст. – дослідження традиційних виконавських особливостей кобзарського мистецтва, аналіз функціонування академічного бандурного виконавства в його різноманітних формах; 4) 90-ті роки XX – початок XXI ст. – період розквіту бандурного й кобзарського мистецтва (на професійному та аматорському рівнях). Всі ці дослідження здійснювалися на теоретичному та емпіричному рівнях [17; 190–195, 19; 144–146]. У дисертаційному дослідженні «Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини» М. Євгеньєва виділяє три історичні періоди становлення і розвитку бандурного мистецтва на теренах тогочасної України: 1) у Князівсько-дружинному та козацько-гетьманському середовищі (X–XVIII ст.); 2) Музичне просвітництво у церковно-релігійному середовищі (XVI–XIX ст.); 3) Навчально-освітні заклади і товариства XIX – першої пол. XX ст. Також дослідниця характеризує основні осередки бандурного мистецтва в Україні. Таким чином, питання періодизації бандурного мистецтва в Україні є особливо важливими для створення цілісної об'єктивної характеристики з урахуванням регіональних відмінностей і національних рис ідентичності [8; 123–126, 9; 213–219]. Хронотопна періодизація розвитку бандурного мистецтва за межами України визначено у науковому доробку В. Дутчак: перший період – від початку XX ст. до 20-х рр.; другий період – 20–30-ті рр. XX ст.; третій період – 40– 50-ті рр. XX ст.; четвертий період – 60–80-і рр. XX ст.; п'ятий період – кінець 80 – початок 90-х рр. XX ст. Усі ці історичні періоди охарактеризовано відповідно до поширення українських лірницько-бандурних осередків в різних країнах світу впродовж XX століття [7; 176–179].

Передусім, бандурознавство як наука, включає діяльність, спрямовану на здобуття нового науково об'єктивного знання, а також результати цієї діяльності, що є основою наукового розуміння історико-культурних і мистецьких процесів в Україні та у світі [4; 30–35, 14; 3–19]. Саме українознавчий метод-підхід є пріоритетним у цьому напрямі, що визначає Україну та українство як

світовий феномен [5; 31–36]. Особливої уваги потребує розробка наукового інструментарію в галузі сучасного бандурознавства, а питання становлення мистецтвознавчої термінології частково виокремлено у публікаціях Брояко Н., Дорофеєвої В., Задорожної В.-В. [1, 19–25; 11–12]. Передусім, авторами запропоновано аналіз термінопонять «академічний» та «академізований» у бандурному мистецтві, які у сучасному мистецтвознавстві синонімізовані. «Академічність» визначається усталеними канонами класичної музичної культури, натомість «академізація» відображає процесуальні аспекти модернізації українського народного мистецтва. При цьому соціокультурний контекст відіграє вирішальну роль у трансформації бандурного мистецтва; адже сучасна бандура є автохтонною, водночас набувши деяких академічних ознак і модифікована в т. зв. «академізовану» бандуру [11; 63–68, 12; 19–21].

Бандурознавство в контексті традиційної науки тлумачиться як сфера безперервного розвитку людської діяльності, головною функцією якої є вивчення і теоретико-методологічна систематизація (упорядкування) об'єктивних законів про розвиток бандурного мистецтва та його практичного застосування. В системі наукового знання бандурознавство визначається різними напрямами дисциплін: теорії та історії культури, мистецтвознавства, етнографії та фольклористики, музичної україністики. Тому розвиток науки безпосередньо залежить від якісних та кількісних показників наукової діяльності та від критерію її ефективності у вигляді отримання кінцевого результату наукового дослідження. В сучасному мистецтвознавстві існує чимало тлумачень терміну «наукове дослідження», а саме: як особливий вид людської діяльності, спрямований на здобуття нових знань з метою отримання практичних результатів, які набула людина протягом свого життя [14; 4–17, 16; 30–39]. Під мистецтвознавчим «науковим дослідженням» пропонують розуміти процес дослідження певного об'єкта, предмета або явища за допомогою наукових методів, який має на меті встановлення закономірностей генезису (виникнення, розвитку і трансформації) в інтересах раціонального використання у практичній діяльності творчої особистості. Також визначено наукове дослідження в системі мистецтвознавчої парадигми в якості цілеспрямованого пізнання, результатом якого постає система понять, законів і теорій [3; 45–47]. Можливо виділити ознаки загального характеру, притаманні науковим дослідженням із бандурознавства, спрямовані на досягнення конкретної мети; актуальність, унікальність та новизну; застосування креативних ідей та підходів; логічна обґрунтованість, доказовість запропонованих теорій та гіпотез; а також спрямованість теоретичних здобутків на практичну реалізацію; впорядкованість та системність процесу наукового дослідження.

Розробка наукового дослідження в галузі бандурознавства – це чіткий, систематизований процес, логічно структурований на декілька послідовних етапів, які формуються на основі Програми дослідження. Саме програма забезпечує змістовно-смислову цінність наукового дослідження та визначає головні напрямки й аспекти, специфіку дослідження; окреслює його проблематику, мету, завдання, методи, форми і способи використання очікуваних результатів на практиці, а також регламентує всі процеси, етапи підготовки, організації та проведення конкретного дослідження. Так, етапами наукового дослідження з бандурознавства є наступні: 1) *Підготовчий етап* (забезпечує накопичення обсягу знань, досвіду та інформації з метою формотворення ідеї, обрання теми дослідження на основі емпіричних здобутків мистецтвознавця); 2) *Програмно-організаційний етап* (обґрунтування актуальності та новизни дослідження, визначення мети і завдань, об'єкту і предмету дослідження, практичне значення очікуваних результатів); 3) Методологічний етап (визначає методологічні основи дослідження, підбір методів, підходів, засобів і способів пізнання, на яких буде ґрунтуватись наукове дослідження);. 4) *Процедурний етап* (проведення теоретичних та експериментальних досліджень, аналіз і оформлення результатів, висновків; 5) *Апробаційно-інтерпретаційний етап* (апробація отриманих результатів та їх впровадження у практику бандуриста-педагога, бандуриста-виконавця, бандуриста-аранжувальника, бандуриста-імпресаріо, бандуриста-артменеджера, художнього керівника ансамблю бандуристів, капели, оркестру). Необхідно підкреслити, що від правильно обраної методології залежить досягнення мети, завдань дослідження, визначення і вирішення окресленої проблематики, отримання бажаних результатів.

Методологія мистецтвознавства як науки ґрунтується на системі принципів, підходів та методів, що використовуються для вивчення, аналізу та інтерпретації творів музичного мистецтва та художніх процесів. Вона об'єднує філософсько-теоретичні і культурологічні засади з конкретними прийомами дослідження, дозволяючи об'єктивно систематизувати і структурувати знання про бандурне мистецтво. Відповідно основні складники мистецтвознавчої науки в галузі бандурознавства визначають «рівні методології»: фундаментальний рівень – філософський як загальнонауковий, культурологічний, а також прикладний рівень (галузевий) – методологію конкретної науки (мистецтвознавства) і методологію конкретного дослідження.

Враховуючи висновки науковців про багаторівневу концепцію методології, пропонуємо виділити наступні її рівні: *філософський рівень* – як найвищий рівень методологічного знання і включає увесь категоріальний лад науки та всі сфери наукового пізнання; *загально-науковий рівень* – охоплює теоретичні концепції та положення, які є універсальними для наукових дисциплін; *спеціально-науковий* (*конкретно-науковий) рівень* – як система методів, принципів і підходів, що використовуються в конкретній галузі знань або навчальній дисципліні (бандурознавства), тому складає її сутнісну змістовну основу. Наступною складовою методологічної основи дослідження виступають принципи, а саме: *принцип буття* (як основа дійсності) і *принцип пізнання* (основа розуміння, вивчення і пізнання цієї дійсності) [4; 112–119, 12; 19–22]. До класичних принципів пізнання належать такі: *принцип об'єктивності, раціоналізму, монізму, детермінізму, історизму, системності*. Сучасні принципи включають наступні: принцип ірраціоналізму, плюралізму, інтерсуб'єктивності, додатковості, міждисциплінарності і трансдисциплінарності. Перелік вищеперерахованих принципів є неповним і вичерпним, адже розвиток сучасної науки прискорено набирає обертів.

Важливою категорією методології мистецтвознавчих наукових досліджень в царині бандурознавства є *підхід,* що визначає загальну спрямованість дослідження і обумовлено певною *концептуальною ідеєю.* У порівнянні з принципами і методами, підхід займає найвищий пріоритетний рівень у методологічній ієрархії, оскільки його канони визначають належний набір методів та принципів наукового дослідження. Тобто, підхід слугує засобом залучення до методологічного інструментарію наукових і світоглядно-філософських ідей, які надають можливість розкрити багатогранність об'єкту дослідження.

Початок XXI століття характеризується переходом до нового, постнекласичного типу наукової раціональності з ознаками розквіту методологічного плюралізму, який виступає одним з найважливіших чинників розвитку наукового знання і варіативності нових підходів. Основні підходи сучасної (постклаcичної) мистецтвознавчої методології включають такі: синергетичний, антропологічний, аксіологічний, акмеологічний, герменевтичний, компаративний та інші підходи.

Висновки. Сучасна мистецтвознавча наука – багатовимірний та соціокультурний феномен, що характеризується інноваційними методами-підходами дослідження, де бандурознавство посідає одне з актуальних напрямів і динамічно розвивається. Провідним інструментом мистецтвознавчої науки початку XXI ст., засобом її генези і прогресії, розумінням законів функціонування світових і національних мистецьких процесів виступають наукові дослідження. Необхідно зазначити, що мистецтвознавчі дослідження в добу постнекласичної парадигми науки відрізняються від тих, що здійснювались у класичний і некласичний періоди наукової раціональності. Першочергово, відмінність полягає у ступені складності й доступності їх реалізації, оскільки наявність попередніх досліджень, потужний масив джерелознавчої бази та новітні технології значно прискорюють процес сучасних наукових досліджень. Особливо посилюють якість наукових досліджень міждисциплінарні та трансдисциплінарні методи, які об'єктивно розкривають теоретико-методологічні основи бандурознавства як науки та навчальної дисципліни. Такий мистецтвознавчий підхід характеризується в контексті соціокультурного виміру та визначення лірницько-бандурного мистецтва як унікального та самобутнього мистецтва української музичної культури. *Перспективою подальших досліджень* може стати аналіз еволюції (трансформації) світоглядних концепції лірників і бандуристів у сучасних авторських творах, зокрема періоду російсько-української війни.

Список використаної літератури

1. Брояко Н., Дорофєєва В. Становлення термінології сучасного бандурознавства *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* 2025. Вип. 1, Т. 8. С. 19–35.

2. Брояко Н., Дорофєєва В., Овчаренко С. Кобзарство в сучасних наукових студіях: від народної традиції до модерної трансформації жанру. *Серія: Мистецтвознавство*. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*, 2025. Вип. 53. С. 122–133.

3. Брояко Н. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. *Серія: Мистецтвознавство*, 2017. № 1 (Вип. 36). С. 43–47.

4. Брояко Н. Теорія і практика бандурного виконавства : навч. посіб. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 167 с.

5. Горенко Л. І. Традиції кобзарського мистецтва та Глухівська музична школа. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : Зб. матеріалів II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 29–36.

6. Дружга І., Криворучко С. Ретроспектива академічного бандурництва в Київській школі народно-інструментального мистецтва. *Мистецтвознавство України*. 2025. № 25. С. 87–94.

7. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори XX – початку XXI ст. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Історичні науки»,* 2017. Вип. 23. С. 175–180.

8. Євгеньєва М. В. Традиції кобзарсько-лірницького виконавства в Південній Волині у ХХ столітті. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2007. Вип. 1 (18). С. 122–128.

9. Євгеньєва М. В. Творча діяльність студентів-бандуристів ТНПУ імені В. Гнатюка. *Мистецька освіта як чинник людиностановлення* : зб. мат. Третьої Всеукр. наук.-практ. конф. / ред.-упор. Б. Водяний, З. Стельмащук. Тернопіль, 2013. С. 200–220.

10. Єсипок В., Брояко Н. Кобзарство радянської України у персоналіях. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво.* 2024. Вип. 2, Т. 7. С. 201–208.

11. Задорожна В.-В. Культурологічний аспект сучасного академічного бандурного виконавства (на прикладі творчої діяльності Людмили Федорової-Коханської. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського.* 2023. № 4 (61). С. 59–70.

12. Задорожна В.-В. Неоімпресіоністські риси інструментального циклу для бандури соло «Другий зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2024. Вип. 51. С. 18–22.

13. Матковський О. Образ кобзаря в українській культурі. Київ : Кобзарсько-лірична епічна традиція, 2019. С. 60–65.

14. Мішалов В. Гнат Хоткевич і його праця «Бандура та її можливості». *Гнат Хоткевич. Бандура та її можливості*. Харків : Вид-во «Глас», 2007. С. 3–21.

15. Мішалов В. Ю. Харківська бандура. *Культурологічно-мистецькі аспекти ґенези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*. (Серія Слобожанський світ). Харків-Торонто, 2013. 368 с.

16. Петринка Х. Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.* 2023. Вип. 49. С. 28–40.

17. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – початку ХХІ ст.) : монографія. Харків : Право, 2018. 224 с.

18. Чернета Т. О. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 256 с.

19. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво Волині: від аматорства до професіоналізму. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр.* : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. Т. 1 / упоряд. В. Г. Виткалов; редкол. : А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін. ; наук.-бібліогр. ред. наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2015. С. 144–150.

20. Шульгіна В. Д. Бандурне мистецтво у просторі музичної культури ХХ століття (Україна – США). *Бандурне мистецтво ХХІ століття : тенденції та перспективи розвитку* : Зб. матеріалів ІІ Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 8–13.

References

1. Broiako N., Dorofieieva V. Stanovlennia terminolohii suchasnoho banduroznavstva *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriia: Muzychne mystetstvo. 2025. Vyp. 1. T. 8. S. 19–35.

2. Broiako N., Dorofieieva V., Ovcharenko S. Kobzarstvo v suchasnykh naukovykh studiiakh: vid narodnoi tradytsii do modernoi transformatsii zhanru. Seriia: Mystetstvoznavstvo. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 2025. Vyp. 53. S. 122–133.

3. Broiako N. Bandurne vykonavstvo u suchasnykh subkulturakh Ukrainy. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Seriia*: Mystetstvoznavstvo, 2017. № 1 (Vyp. 36). S. 43–47.

4. Broiako N. B. Teoriia i praktyka bandurnoho vykonavstva : navch. posibnyk. Kyiv : Vydavnytstvo Lira-K, 2017. 167 s.

5. Horenko L. I. Tradytsii kobzarskoho mystetstva ta Hlukhivska muzychna shkola. Bandurne mystetstvo KhKhI stolittia: tendentsii ta perspektyvy rozvytku : Zb. materialiv II Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konf., Kyiv, 12–13 zhovtnia 2006 r. Kyiv : DAKKKiM, 2006. S. 29–36.

6. Druzhha I., Kryvoruchko S. Retrospektyva akademichnoho bandurnytstva v Kyivskii shkoli narodno-instrumentalnoho mystetstva. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy.* 2025. № 25. S. 87–94.

7. Dutchak V. Bandurne mystetstvo v systemi muzychnoi kultury ukrainskoi diaspory XX – pochatku XXI st. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia».* Seriia «Istorychni nauky», 2017. Vyp. 23, S. 175–180.

8. Yevhenieva M. V. Tradytsii kobzarsko-lirnytskoho vykonavstva v Pivdennii Volyni u KhKh stolitti. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Seriia* : Mystetstvoznavastvo. Ternopil. Vyp. 1 (18). 2007. S. 122–128.

9. Yevhenieva M. V. Tvorcha diialnist studentiv-bandurystiv TNPU imeni V. Hnatiuka. *Mystetska osvita yak chynnyk liudynostanovlennia : zb. mat. Tretoi Vseukrainskoi nauk.-prakt. konferentsii* / red.-upor. B. Vodianyi, Z. Stelmashchuk. Ternopil, 2013. S. 200–220.

10. Yesypok V., Broiako N. Kobzarstvo radianskoi Ukrainy u personaliiakh. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia : Muzychne mystetstvo*. 2024. Vyp. 2. T. 7. S. 201–208.

11. Zadorozhna V.-V. Kulturolohichnyi aspekt suchasnoho akademichnoho bandurnoho vykonavstva (na prykladi tvorchoi diialnosti Liudmyly Fedorovoi-Kokhanskoi. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho.* 2023. № 4 (61). S. 59–70.

12. Zadorozhna V.-V. Neoimpresionistski rysy instrumentalnoho tsyklu dlia bandury solo «Druhyi zoshyt podorozhei» Liudmyly Fedorovoi-Kokhanskoi. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni S. V. Lysenka*. 2024. Vyp. 51. S. 18–22.

13. Matkovskyi O. Obraz kobzaria v ukrainskii kulturi. Kyiv : Kobzarsko-lirychna epichna tradytsiia, 2019. S. 60–65.

14. Mishalov V. Hnat Khotkevych i yoho pratsia «Bandura ta yii mozhlyvosti». U kn. : Hnat Khotkevych. Bandura ta yii mozhlyvosti. Kharkiv : V-vo Hlas, 2007. S. 3–21.

15. Mishalov V. Yu. Kharkivska bandura. *Kulturolohichno-mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti. (Seriia Slobozhanskyi svit)*. Kharkiv-Toronto, 2013. 368 s.

16. Petrynka Kh. Suchasne bandurne mystetstvo yak uosoblennia kulturnoho kodu ukraintsiv. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenk*a. 2023. Vyp. 49. S. 28–40.

17. Sliusarenko T. O. Bandurne mystetstvo v ukrainskomu kulturnomu prostori (na prykladi bandurnoho vykonavstva Slobidskoho rehionu KhKh – pochatku KhKhI st.) : monohrafiia. Kharkiv : Pravo, 2018. 224 s.

18. Cherneta T. O. Bandurne mystetstvo Dnipropetrovshchyny: vid amatorstva do akademizmu : monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2017. 256 s.

19. Chernetska N. H. Bandurne mystetstvo Volyni: vid amatorstva do profesionalizmu. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : zb. nauk. prats : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu*. Vyp. 21. T. 1 / uporiad. V. H. Vytkalov; redkol. : A. H. Bakanurskyi, S. V. Vytkalov, O. M. Honcharova ta in. ; nauk.-bibliohr. redahuvannia naukovoi biblioteky RDHU. Rivne : RDHU, 2015. S. 144–150.

20. Shulhina V.D. Bandurne mystetstvo u prostori muzychnoi kultury KhKh stolittia (Ukraina – SShA). Bandurne mystetstvo KhKhI stolittia : tendentsii ta perspektyvy rozvytku : Zb. materialiv II Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konf., Kyiv, 12–13 zhovtnia 2006 r. Kyiv : DAKKKiM, 2006. S. 8–13.

UDC 76.655+761

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF RESEARCHING BANDURA ART IN UKRAINE AT THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY

Vita-Viktoria ZADOROJNA – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Bandura Department, National Academy of Music of Ukraine, Kyiv

The main goal of the study is to analyze kobzarism as a unique phenomenon of Ukrainian musical art in the context of modern scientific discourse, to highlight the theoretical and methodological foundations of the study of kobzarism in the system of art history.

Research methodology. A comprehensive approach was applied, which combines musicological and organological analysis to identify the process of academization of the bandura genre; linguistic and terminological analysis to clarify terminological definitions; historical and comparative approaches to analyze the processes of integration of folk art into academic culture. This approach allows not only to identify the existing terminological contradictions of modern scientific discourse, but most importantly – to define bandura studies in the system of art history as a science and an academic discipline. *Results.* The introduction of the terms «academic» and «academized» by Ukrainian scientists was taken into account, which emphasized the influence of academization on the content and functions of modern bandura art. Also taken into account are the features that distinguish the authenticity of the folk instrument and its modern modernization. An integrative, comprehensive and Ukrainian-scientific approach is applied in combination with musicological analysis to highlight the process of academization of the bandura genre and performance style; historical, culturological and art-historical approaches to analyze the processes of integration of lyre-bandura folk art into modern academic culture. This approach allows us to objectively comprehend the socio-cultural and artistic processes that contribute to the syncretization of the traditional and academic in modern theoretical and performing bandura studies. An analysis of bandura studies as a phenomenon of Ukrainian musical art in the context of modern scientific discourse is carried out, taking into account the prospects for the development of this direction. *Novelty.* New directions of research and development of bandura studies in the direction of the development and dissemination of scientific and conceptual tools are characterized. *The practical significance*. The results and conclusions of the scientific research are the basis for creating educational work programs in the professional discipline «Bandura Studies» as a scientific and educational discipline.

Key words: bandura art, academization of the bandura genre, academized, bandura studies, national traditions, evolution of kobzarism, methodological approaches, terminology.

Стаття отримана 11.02.2026
Стаття прийнята 21.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 477.196

РІОПЛАТЕНСЬКІ ЖАНРИ В ТВОРЧОСТІ АРГЕНТИНСЬКИХ ГІТАРИСТІВ-КОМПОЗИТОРІВ

Тетяна ФІЛАТОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики, Національна музична академія України
«Київська консерваторія», Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0001-5869-631X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1149
filatova.tanya@gmail.com

Цитування:

Філатова Т. Ріоплатенські жанри в творчості аргентинських гітарістів-композиторів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 268–280. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1149

Розглянуто музичну творчість аргентинских гітаристів-композиторів XX-XXI століть у контексті специфічної жанрової панорами та місцевого звукового ландшафту регіона Ріо-де-Ла-Плата. Враховуючи топонімічні особливості портової агломерації Буенос-Айреса, национальні музично-побутові традиції автохтонних верств, а також креольських та афроамериканських ареалів, охарактеризовано риси типових ріоплатенських жанрів – танго, мілонги, тонади, мурги, кандомбе – з позицій морфології ритмічних патернів, інтонацій, музичної поетики, семантики і тембрового забарвлення. Мовні ресурси цих жанрів демонструють суміш музичних елементів різного етногенезу. Аналітичними об'єктами обрані відомі гітарні цикли та мініатюри гітаристів-композиторів, яких вважають архитекторами ріоплатенського звукового пейзажу Аргентини: «Аргентинське танго», «Сільська мілонга», «Міська мілонга», «Мілонга вітру» Хорхе Мореля, «Ріоплатенська сюїта № 1» (Танго, Мілонга, Мурга, Кандомбе), «Елегія на смерть Тангуеро», «Три есе на ескіз Кандинського» Максімо Дієго Пухоля, «Відкрите небо» (Кандомбе) Кікі Сінесі. Аналітика виокремлює гітарні виконавські засоби наслідування традиційним аргентинським та уругвайським ритуальним практикам гри перкусійних інструментів африканського походження у місцевих карнавальних процесіях.

Ключові слова: аргентинська гітарна музика, ріоплатенські жанри, творчість Хорхе Мореля, п'єси Максімо Дієго Пухоля, танго, мілонга, кандомбе, мурга, ритмічні патерни.

Постановка проблеми. До художнього спадку гітарного мистецтва XX ст. увійшли музичні твори не лише всесвітньо відомих аргентинських композиторів – Астора П'яццолли, Альберто Гінастери, а й видатних академічних виконавців-віртуозів – Хуліо Сагрераса, Марії Луїзи Анідо, Едуардо Фалу, Хорхе Мореля, Хорхе Кардосо, Роберто Аусселя, Максімо Дієго Пухоля, Кікі Сінесі та ін. Саме вони збагачували новий гітарний репертуар, пристосовуючи його до високих концертних професійних запитів сучасності, з одного боку, а з іншого – поширюючи уявлення слухачів усіх континентів про багатомірну, різнобарвну палітру автентичних жанрів місцевої музики. Разом з опануванням академічної віртуозної техніки гітаристи значно глибше, ніж будь-хто інший, занурювалися у середовище побутової практики, в етногенетичний її контекст, де народжувалися і зберігалися усні традиції музикування – віддзеркалення стихійної колективної обрядової співтворчості. Проте твори гітаристів-композиторів висвітлені сучасною науковою аналітикою недостатньо і потребують подальшого дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Наукові джерела, що окреслюють творчість відомих гітаристів Аргентини, переважно обмежені історіографічними оглядами біографій митців, їхньої концертної діяльності, описами альбомів та методичних праць із вдосконалення академічної техніки гри, розвитку тенденцій і досягнень виконавської школи. Теоретичний дискурс, обраний автором цієї статті, є продовженням вивчення морфології мови музики фольклорних жанрів, специфіки народно-побутових та академічних технік гри та образних втілень жанрових моделей, що є продовженням низки попередніх статей [2, 3, 5]. До наукового сегменту джерел залучаються публікації про музику Максімо Пухоля [4, 11], гітару в регіоні Ріо-де-Ла-Плата [8, 12], архітектуру ріоплатенського звуку [7]; про творчість Хорхе Мореля [1, 9] тощо.

Мета статті – виявити специфіку ріоплатенських жанрів у творчості аргентинських гітаристів-композиторів.

Наукова новизна статті. Вперше в українському науковому просторі розглянуто музику аргентинських гітаристів-композиторів у контексті специфіки регіональної жанрової панорами та місцевого звукового ландшафту. *Методологія дослідження* базується на методах історико-теоретичного, структурно-функціонального, компаративного аналізу для визначення морфології ріоплатенських жанрів, втілених у музичних творах гітаристів-композиторів.

Виклад основного матеріалу. У назві «ріоплатенські жанри» акцентовано географічну складову, яка вказує на «місце» побутування й розповсюдження явищ певної жанрової формації. Топонім «ріоплатенські»

© Філатова Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

окреслює агломерацію, що співпадає з регіоном Ріо-де-Ла-Плата (Río-de-La-Plata, в пер. з ісп. «Срібна ріка») – місцевості на кордоні між аргентинськими і уругвайськими портами Буенос-Айреса і Монтевідео. Вона охоплює річний басейн вирвоподібного розширення гирла рік Уругвай і Парана, вода яких впадає до Атлантичного океану, утворюючи величезний залив на півночі Аргентини. Відкритість до портових навігаційних шляхів сприяла впливам міграційних потоків на заселення місцевості регіону, склад автохтонних верств мешканців, афроамериканських та креольських ареалів.

Соціокультурний простір ріоплатенської локації аргентинських жанрів не є замкненим. Він гнучко адаптує яскраве скупчення елементів і феноменів різного національного та расового коріння, релігійних звичаїв, танцювальних і пісенних обрядових традицій. Саме тут народжувалися та формувалися жанри, які з часом увійшли до фонду презентативних, таких, що символізують аргентинську культуру в світі. Завдяки синергії темброво-фонічних звукових барв, колористичних голосів інструментів, їхніх ансамблевих сполучень, танцювальних ритмів виникають певні візуальні проєкції на звуковий ландшафт регіону. У характерному звуковому сонотипі ідентичності місцевості зібрано афро-уругвайські перкусійні ритми, пісенні сільські мелодії гаучо та широкий спектр танців європейських іммігрантів, салонних стилів, що створюють самобутнє міське звучання.

Ріоплатенські жанри стали «культурним продуктом як корінних креольських музикантів і танцюристів, так і іммігрантів цього транснаціонального регіону» [8; 6]. Різною мірою вони зазнавали впливу побутових традицій креольського населення європейського походження з північно-західних регіонів країни, а також скотарів-гаучо – вихідців з автохтонних верств мешканців пампасів центрально-східної Аргентини, Уругваю, Південної Бразилії і водночас – від представників і нащадків африканських іммігрантів. Саме тому у місцевому звуковому «кліматі» сплітається багато голосів та асоціацій. Ерік Джонс пише: «Гітара відносить нас у минуле і за межі міста, бандонеон повертає назад і втілює особливі відтінки модерністської ностальгії, разом вони стають носіями меланхолійного пафосу, закладеного в музичній тканині, викликаючи образи самотності, спустошення та національної скорботи» [8; 103–104]. Дослідник узагальнює свої спостереження про звучання ріоплатенської музики наступним висновком: «Гітара в руках гаучо, мабуть, є найпотужнішим музичним символом аргентинської ідентичності, музичним топосом Аргентини, символом нації» [8; 107]. На тлі місцевого звукового ландшафту домінують деякі жанри, які формують впізнаваний сонотип.

У цілісній культурній системі ріоплатенських жанрів міську ідентичнісь презентують *танго* і *мілонга*, афроамериканський фундамент складає *кандомбе*, вокальна креольська поетика походить від співу пайядорів ріоплатенської *тона́ди*, театральний вимір і візуальні компоненти – від *мурги.* До цих головних жанрових складових долучаються креольські салонні риси танцювально-пісенних ліричних жанрів європейського походження – вальсу (vals criollo/vals rioplatense), в його ріоплатенській версії зберігається тридольний метр, ностальгійний стан, проте додається надзвичайна ритмічна свобода. Іноді також зустрічаються подібні змішання жанрових рис чеської і креольської польки, іспанської або кубинської хабанери. Ці елементи мігрують, адаптуються й поглинаються в окремих творчих задумах як наслідки соціалізації мешканців – спадкоємців віддалених культур.

Мілонга – приміська сільська жанрова традиція (sureña, campera) східної частини Ріо-де-Ла-Плата та її переосмислена міська версія (urbano). Обидва різновиди засновані на ритмічних патернах поліметра 3+3+2, який в подальшому увійшов до танго, але початково підхоплений з афро-аргентинського кандомбе. Цей поліметр вважається найважливішим експонатом «чорної музики» та карнавалів афро-ріоплатенської практики.

Танго у композиціях гітаристів стилістично пов’язане з індивідуальним різновидом Tango Nuevo Астора П’яццолли, характерними інноваціями: у сфері артикуляції та акцентів, що відображають усну традицію виконання; у сфері свободи агогічних прискорень і гальмувань, метричних зупинок, що вловлюють пластику руху танцюристів та фігур як звукової та візуальної хореографічної презентації. Звуковим тлом для нього є усні імпровізації солістів «за мотивами» нотного тексту. Зазначені елементи стали базовими основами виконавської інтерпретації ідіом танго, передачі його опуклих емоційних контрастів, «живого дихання» музичної форми, не відображуючись у нотації подібно до моменту інтуїтивного уловлювання спонтанних почуттів. Рубато та перкусійні ефекти в ритмізованих пасажах Астор П’яццолла називав «танговим свінгом» – силуетом характерного фразування, пов’язаного з манерами рухів буенос-айреського танго, його яскравим та запальним динамізмом, перемішаним із почуттями самотності, меланхолії та пристрасті[1]. Танго вважається «перлиною музичної корони» Аргентини.

Тонада – пісенний жанр транснаціонального коріння: споріднена з андськими різновидами, креольськими традиціями, популярна також серед жителів Чилі, прилеглих провінцій Аргентини та інших країн Південної Америки. Любовно-ліричний зміст пісні чергується з жартівливими приспівами. Музика відрізняється інтонаційною простотою і виконується соло або двоголосно паралельними терціями під акомпанемент гітари або арфи.

Мурга місцевого регіонального різновиду (murga portena) представляє запальний аргентинський танець зі стрибками та кроками в шаленому ритмі під звуки співу, свистків, дзвін тарілок та лункі удари африканських мембранофонів[2] (bombo con platillo, zurdo, snare). Музиканти, танцюристи, жонглери беруть участь у театрально-костюмованій пародії вуличного театру, що зародилася в Уругваї та поширена в іспанських, італійських карнавальних ходах. Цей театр масок і галасливих веселощів, популярний у Буенос-Айресі та Монтевідео, за своїм походженням пов'язаний з африканськими танцями кандомбе. Театральні сценки супроводжуються безладним хором гучних, гугнявих голосів артистів у масках і блазнівських костюмах[3].

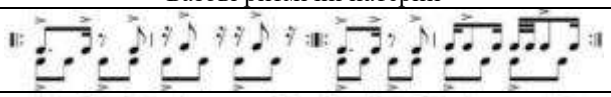
Кандомбе – назва жанру та африканського ритму, успадкованого від предків народу банту. На південноамериканському континенті цей жанр актуальний для уругвайської та аргентинської культури карнавальної ходи останніх двох століть. Виконується під час свят із танцями та співом під гуркіт «симфонії барабанів» – до шістдесяти одночасно. Музична спадщина кандомбе міцно пов'язана з тембрами африканських мембранофонів (басових, середніх та малих), зібраних в ансамблі та «оркестрові трупи» або comparsa. Ритм кандомбе потрапляє в такт танцювальних рухів: топтання на прямих розставлених ногах із розгойдуванням туди-сюди під важкі удари барабанщиків, що йдуть вулицею разом із танцюристами. Ритміка танцю будується з двотактових секцій: один такт акцентує першу долю з чотирьох шістнадцятих та другу долю з двох восьмих; другий обривається паузою після короткої пунктирної фігури з акцентною опорою на слабкій долі. Цей архаїчний малюнок ритму вважається одним із провісників синкоп мілонги та танго, тому іноді жанр кандомбе матафорично називають «чорним танго».

Серед сучасних аргентинських музикантів трапляються виконавці та композитори, що пролонгують традиції побутових фольклорних жанрів серед популярної чи академічної музики, постійно оновлюючи їх із філігранною відточеністю і пропонуючи власні стильові реконструкції. У міркуваннях про музичну ідентичність ріоплатенського регіону дослідники відсилають також до сусідньої зони геолокації, уругвайської музичної реальності, міцно переплетеної з аргентинською. Вони порівнюють творчість уругвайських та аргентинських майстрів – «архітекторів ріоплатенського пейзажу, картографів, що зображують у музиці емоційні та культурні ландшафти річки Плата, реконструкторів того художнього синтезу, де глибокі ритми кандомбе, театральність мурги, меланхолійні обійми танго і бунтарський дух року зливаються в унікальне ріоплатенське звучання» [7]. В основі місцевого звукового ландшафту лежить серцебиття перкусійних африканських ритмів кандомбе, чутних звідусіль на вулицях у дні карнавалів: «Це не просто ритм, це культурний наратив, колективний пульс, а по той бік ріки танго і мілонга втілюють міську душу Буенос-Айреса і Монтевідео – вираження пристрасті, втрати, туги, які часто зумовлені бандонеоном, струнними і фортепіано» [7].

Музика ріоплатенських жанрів як «жива екосистема» щільно вплетена в тканину гітарних творів аргентинських авторів. Зі старшого покоління слід виділити ім'я гітариста *Хорхе Мореля* (Jorge Morel, 1931, Буенос-Айрес – 2021 Флорида)[4]. Його творчість, зазвичай, характеризується поняттям *панамериканізм*. Наведемо цитату з інтерв'ю: «Його твори охоплюють широкі простори – від відображення духу найпівденнішої аргентинської точки континенту (Cono del Sur) до запозичення ідіом блюзу, джазу, його нового улюбленого Нью-Йорка з попутними зупинками в Бразилії, Кубі, Пуерто-Ріко. Домінуючий вплив походить із народних ритмів Аргентини: комплекси чакарера-маламбо, які граються зі зміною $^{6}/_{8}$ та $^{3}/_{4}$, і танго-мілонга з бінарним метром. Есенції карибської музики з її характерним акцентом у незалежній басовій лінії, яка превалює в кубинському соні, та комплекс румби з її генетикою сальси, з додаванням класичних жанрових моделей європейської музики» [14; 19]. Конгломерація ріоплатенських жанрів поєднується з п'єсами бразильської, кубинської, парагвайської етнічної етимології в альбомах гітарних мініатюр. На прикладі одного із зібрань гітарних п'єс композитором артикулюється увага виконавців на ритмічних «компасах» – характерних патернах. Пропонуємо системну картину їх порівняння на основі тексту низки гітарних мініатюр Хорхе Мореля[5] (таблиця 1). Тут очевидним є переважання аргентинських жанрових феноменів, серед них – перші три п'єси належать до ріоплатенських.

Таблиця 1.

Базові ритмічні патерни латиноамериканських фольклорних жанрів

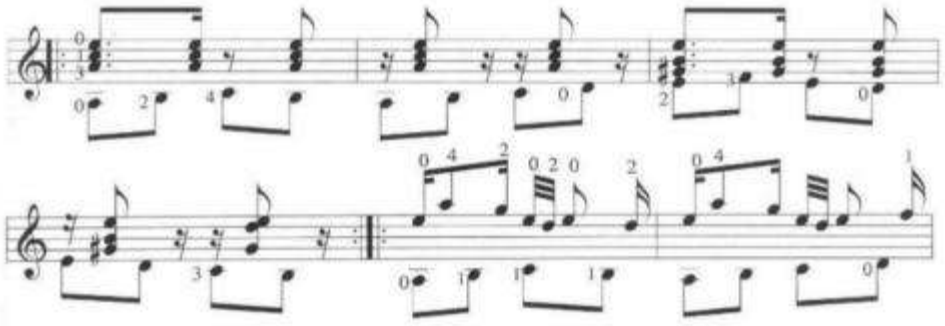
Жанр	Темп	Розмір	Базові ритмічні патерни
Аргентинське танго	moderato	$^{4}/_{8}$	
Мілонга campera	lento	$^{2}/_{4}$	

Мілонга urbana	allegretto	$^{2}/_{4}$	
Аргентинський маламбо	allegro	$^{6}/_{8}$ $^{3}/_{4}$	
Аргентинський гато	allegretto	$^{6}/_{8}$	
Бразильська самба	moderato	$^{2}/_{4}$	
Кубинська сальса	vivace	$^{4}/_{4}$	
Бразильський шоро	moderato	$^{2}/_{4}$	
Парагвайська полька	allegretto	$^{6}/_{8}$ $^{3}/_{4}$	

Tango як титульна п'єса в альбомі, за попередніми коментарями автора, пов'язана з творчим внеском великих бандонеоністів та композиторів Астора П'яццоли та Анібала Тройло, які любили танго і звели його до рангу найважливіших форм південноамериканської музики. У фактурі п'єси помітні впливи автентичних прийомів гри arrastre при розтягуванні міхів бандонеона в мелодії; чути рівні пульси басових кроків; уловлюються пунктири, синкоповані фігури болеро при змінах гармонічних опор. Мелодична канва містить патерни гострого, повторюваного ритмічного малюнка, знайомого за зразками танго, бразильських танців шоро і самби: там вони звучать в умовах швидких темпів, а тут додатково прикрашені щемливими напівтоновими оспівуваннями, уповільнені станом пристрасного і водночас ностальгійного проживання танго (приклад 1).

Приклад 1.

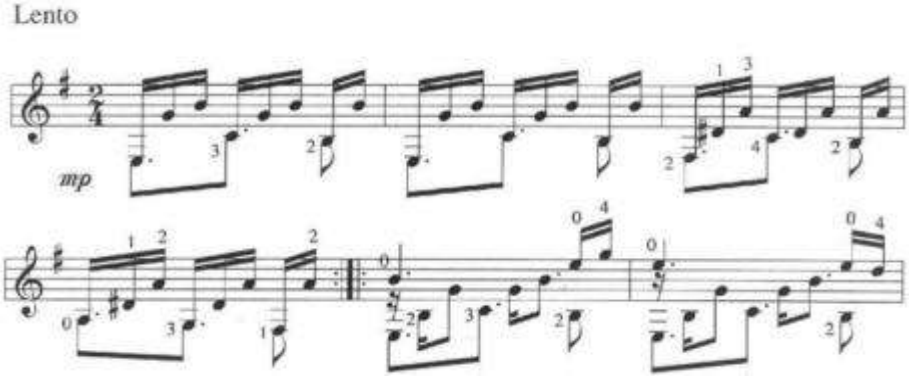
Хорхе Морель. *Tango* (тт. 5–10)



Дві п'єси, що йдуть поспіль, з єдиним жанровим ім'ям *Milonga,* засновані на окремих її видах – сільській мілонзі campera та міській urbana. Вони звучать контрастно: повільно, протяжно, спокійно у першому випадку і швидко, грайливо у другому. Найрельєфніше специфіка поліметра 3+3+2 виражена у зразку сільської мілонги, де фігура витримана у кожному такті (приклад 2).

Приклад 2.

Хорхе Морель. *Milonga Campera* (тт. 1–6)

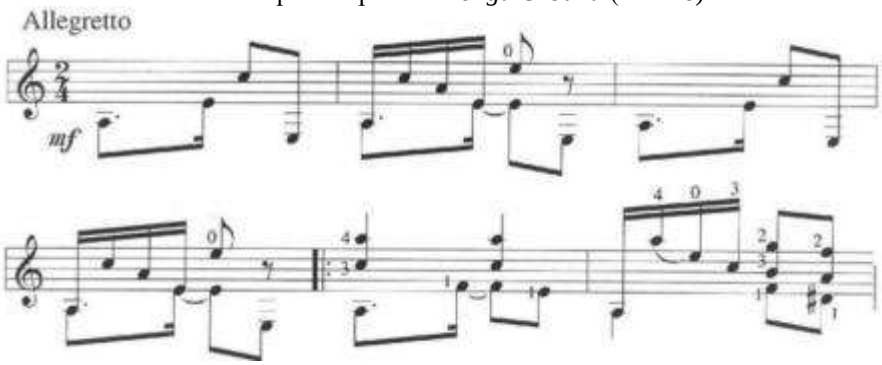


Міська мілонга варіює ритми хабанери, граючи малюнками іспанського та кубинського її різновидів (приклад 3). Слід зазначити, що ця п'єса близька за звучанням до відомої обробки

аргентинської народної мелодії гітаристкою Марією Луїзою Анідо.

Приклад 3.

Хорхе Морель. *Milonga Urbana* (тт. 1–6)



В альбомі Хорхе Мореля «Танго та мілонги для гітари соло» серед інших обробок мелодій різних авторів зустрічаються дві оригінальні п'єси композитора – «Milonga del Viento» та «Otro Tango, Buenos Aires». Остання з п'єс є обробкою для гітари соло на матеріалі фрагментів із другої частини його «Rapsodia del Sur» (1996) для гітари та струнного оркестру, присвяченої пам'яті брата.

«Мілонга вітру» – найпоетичніша композиція Х. Мореля з сектору ріоплатенських жанрів. Музична тканина супроводу містить фактурні ефекти звуконаслідування «дихання вітру», що уповільнює або легко прискорює свої живі, вибагливі пориви. Вони підхоплені традиційним синкопованим поліметром 3+3+2 із витонченою ритмічною енергією, в подальшому успадкованою у фігурах танго[6]. Згодом чимало відомих аргентинських гітаристів для збагачення національного репертуару фольклорними мотивами своєї культури, зокрема регіону Ріо-дель-Плата, пішли за виниклою традицію.

Максімо Дієго Пухоль (Máximo Diego Pujol, Буенос-Айрес, 1957), подібно до багатьох гітаристів старшого покоління, народився у місті, повітря якого буквально просякнуте інтонаціями танго: мелодії звучали вдома і на вулицях, де молодий музикант грав у нічних клубах та концертних майданчиках із відомими зірками. В одному з релізів до альбомів сказано: «Види, звуки і запахи цього великого міста надихають його музику: зображення карткових ігор, тінистих вулиць, обсаджених деревами, і, звичайно ж, танго і мілонги – все це можна знайти в його музиці»[7]. Він із цікавістю вивчав морфологію танго, але водночас захоплювався академічною музикою бразильця Ейтора Вілла-Лобоса, кубинця Лео Брауера. Під керівництвом іспанця Вісенте Гаскона, який оселився в Аргентині, та уругвайського гітариста Абеля Карлеваро музикант удосконалювався у Буенос-Айреській консерваторії ім. Хуана Хосе Кастро. На створення музики його надихала проза Габріеля Гарсія Маркеса, Хорхе Борхеса, живопис В. Кандінського, старі фотографії з альбомів. Твори М. Пухоля, записані в багатьох альбомах і опубліковані авторитетними видавництвами, склали вагомий внесок у концертний репертуар аргентинської музики. У його жанровому «архіві» різноманітно представлені ріоплатенські феномени. Вони показові для творчості музиканта, загалом і зокрема, наприклад: для 14 гітарних етюдів (1998-1999 рр.), для циклічних композицій кожної з п'яти сюїт з однаковою для всіх промовистою назвою «Suite del Plata» (1995 р.), для програмних мініатюр, зібраних композитором у циклі «Три ріоплатенські п'єси» (1991 р.). Національні ідіоми також проявляються в різних пропорціях у циклах, присвячених пам'яті легендарного творця аргентинського tango nuevo Астора П'яццолли «Елегія на смерть тангейро» (1992 р.) або творчості художника В. Кандінського «Tres ensayos sobre un boseto de Kandinsky» (2006 р.). Зупинимося на специфіці втілення ріоплатенських ідіом у гітарній музиці композитора.

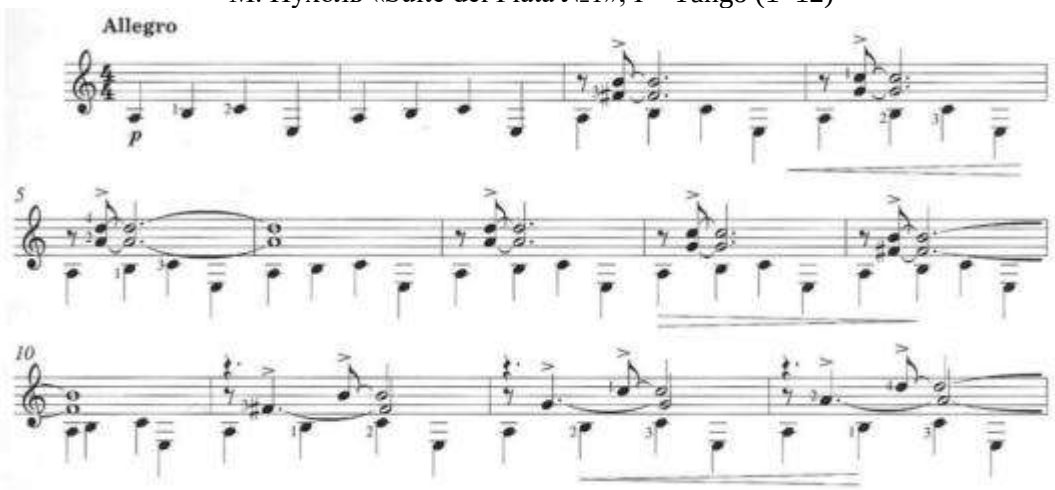
Злиття до архіву унікальних маркерів ріоплатенських жанрів спостерігаємо в «Suite del Plata № 1». Сюїта виявляє ретроспекції та подібності до європейських танцювальних циклів, але первинними жанровими витоками мініатюр є місцеві релікти. У початковій п'єсі «Прелюдія» (Andante) слухач занурений у стан ліричної рефлексії на пейзаж ріоплатенських просторів, немовби видимих із великої дистанції. Входження в акустичну атмосферу цього краєвиду[8] створено на кшталт преамбульних європейських зразків, яким властивий фігураційний пасажний силует руху, проте мелодичні фігурації в об'ємі малої терції супроводжуватимуть наступні п'єси.

«Танго» (Allegro) звучить із відчуттям уявної атмосфери небезпеки, натяком на очікування розгортання кримінально-авантюрних сцен тетрального сюжету. Музика втілює таємничу фабулу напруження, приховану у ледь стриманих, пристрасних емоційних станах її персонажів[9]. Це відчувається у стакатних кроках басу і коротких солюючих артикульованих «репліках» синкоп, які збивають рух мелодичних фраз і мотивів, схожих на прелюдійні фігурації попередньої п'єси, в межах низхідних або висхідних заповнень малотерцевих об'ємів. Тільки в танго вони ритмізовані й

потовщені у кварту: замість плавної течії створюється ефект спалахів запеклої, гарячої як вогонь пристрасті (приклад 4) завдяки акцентним ламаним ритмам.

Приклад 4.

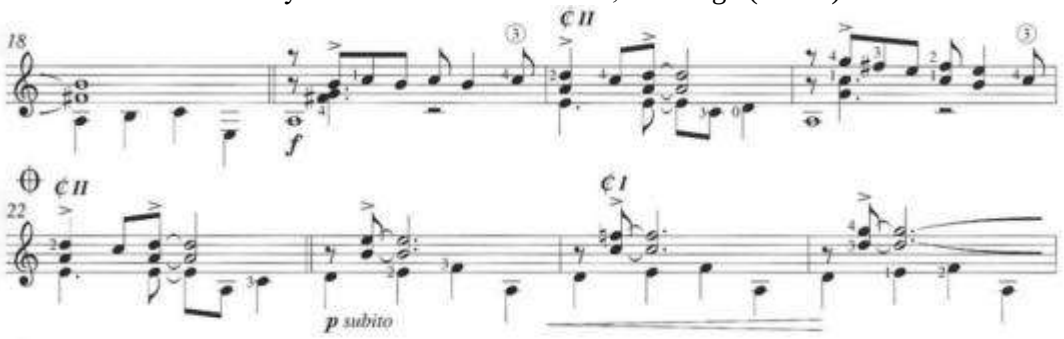
М. Пухоль «Suite del Plata №1», I – Tango (1–12)



Мелодія танго формується в ладових умовах дорійського *a–moll*, її лінія орнаментально варіюється поліметрами 3+3+2, похідними від milonga campera, з подальшим зміщенням у дорійський *d–moll* (приклад 5, т. 20, 22).

Приклад 5.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», I – Tango (18–25)

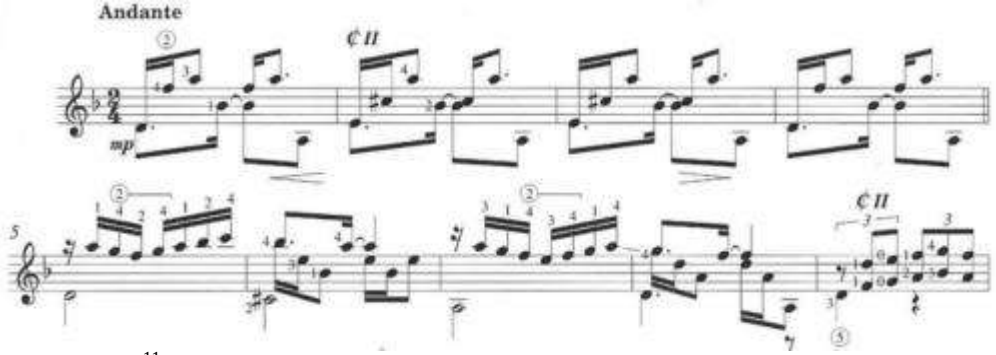


Звідси розкривається «лірична серцевина» танго – меланхолійна, елегійна, ностальгійна черга висхідних секвенційних хвиль, поетизація романтичних станів, що припиняються поверненням до первинного пориву почуттів в репризі.

«Мілонга» (Andante)[10] – текуча, м'яка, з меланхолійним відтінком погойдування, на відміну від палкого і пружного руху танго, містить інше образне наповнення. Риф мілонги в басовому голосі спирається на ритмічну формулу кубинської хабанери – із залігованим пунктиром (приклад 6). Тут вбачається транснаціональний вплив цієї формули на інші жанри, наприклад, бразильські шоро, байао, самбу та аргентинське танго. У мілонзі гострота синкопи пом'якшена тріольною плавністю мелодичного малюнка.

Приклад 6.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», III – Milonga (1–9)

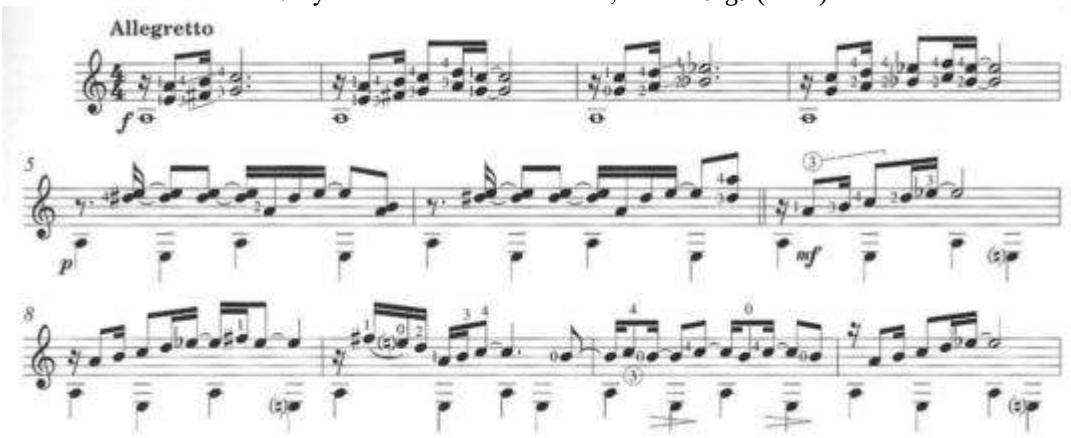


«Мурга» (Allegretto)[11] асоціюється з грою, театром, жартами, гострими пародіями, артистами на ходулях, карнавальними масками, розіграшами, шаржами, маршовими процесіями. У басу – безупинний

рух танцювальної ходи під гучний бій калаталок по мембранах африканських великих барабанів tamburo piano. У мелодії – викривлені фігури коротких танцювальних мотивів-поспівок із ламаним ритмом, акцентованими слабкими долями, гострими синкопуючими пунктирами. Інтонації знову, як і раніше в сюїті, виростають з висхідних малотерцевих рухів, зчеплюються варіантним повтором у фрази, що йдуть секвенційно – теж малими терціями, утворюючи з басом дисонуючі тритонові вертикальні загострення «a – es». Вони підкреслюються жорсткою щільністю усього тритонового простору, що розгортається майже повним обсягом зчеплень модусу 2:1 (тон – півтон) протягом початкових тактів (приклад 7).

Приклад 7.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», IV – Murga (1–11)



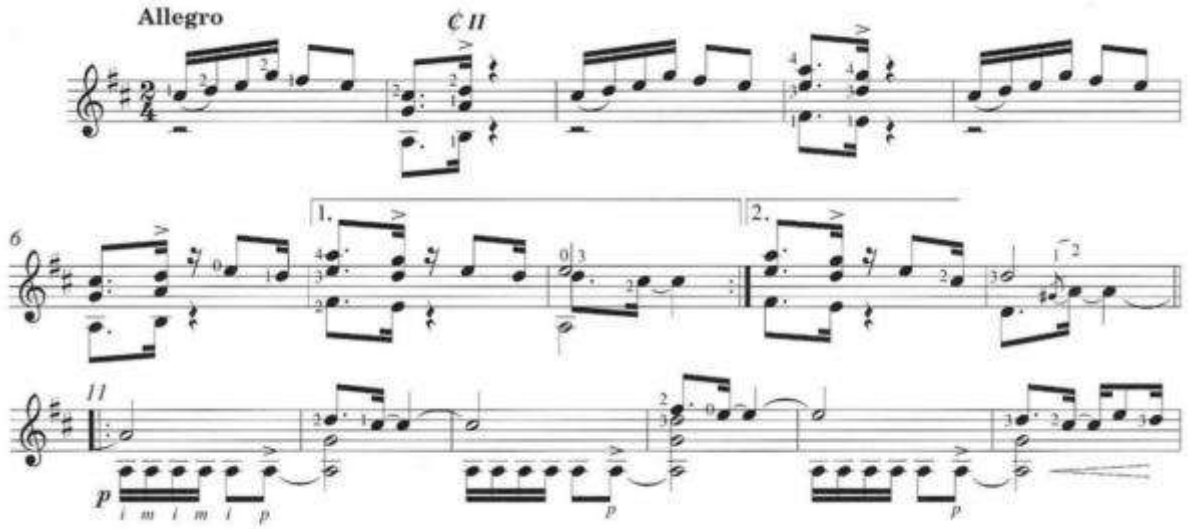
Різкі, гострі, нав'язливі дисонанси створюють сатиричні алюзії, гру мажоро-мінорних колоритів, з характерними фригійськими та лідійськими модалізмами, з фонізмом жорстких тритонових сполучень. Всі ці звуки асоціюються з яскравим миготінням вуличних вогнів, світла та нічної темряви, карнавальних масок, різнобарв'я театрального реквізиту персонажів спектаклю, з їхніми різкими репліками, іноді – соціально загостреними сюжетами.

Вплив африканських ритмів і перкусійних тембрів відчувається в елементах афро-кубинської хабанери (т. 14–16), повсюдному втручанні ударних прийомів гри на гітарі (стукотіння по деці), що імітують барабани (тт. 1–4, 33–34). Вкраплення синкопованих акордів та швидких репетицій шістнадцятими нотами, як в партії малих барабанів tambor chiko, під гуркіт середніх барабанів tambor repique і поступ великого басового tambor piano створює пружну, гучну, святкову і разом з тим легковажну атмосферу гри.

«Кандомбе» (Allegro)[12] відкривається ударами по деці – відтворенням імітації барабанів у ритмі кандомбе, з його характерним дводольним пульсом, акцентністю та асиметрією у парних тактах: спочатку першої та другої долі в угрупуваннях восьмих та шістнадцятих нот і далі – поєднанням акценту на слабку долю пунктирної фігури з пролонгацією звуку лігою або уриванням паузою (приклад 8).

Приклад 8.

М. Пухоль «Suite del Plata №1», V – Candombe (1–11)



Пунктир, завмерлий акцентом на слабкій долі, чітко виявлено у вступних та заключних тактах п'єси, а також у мелодичній лінії протягом мініатюри. Композитор не ускладнює її сучасними мовними прикметами, навпаки, залишає кандомбе у автентичному вигляді, поширеному в популярній культурі

карнавалів – близькому до архаїчного антропологічного вигляду та акустичного середовища, знайомого з музики аргентинських та уругвайських ритуальних обрядів. Композитор часто вибирає подібний порядок розміщення аргентинських жанрів у своїх колекціях п'єс, навіть у випадках, коли жанрові пріоритети не позначені у програмних заголовках. У циклі *«Три ріоплатеньскі п'єси»* (1991 р.) розподіл жанрових ідіом прив'язаний до програмних назв.

Перша назва «Don Julian» означає творчу присвяту Хуліану Пласі, відомому аргентинському композитору, диригенту, бандонеоністу, автору і виконавцю танго. Музика цієї п'єси стилістично наближена до зразків tango nuevo високим рівнем контрастування темпів і характерів музичного «висловлювання». Швидке *allegro* з моторним рухом синкопованих ритмів, типовими малюнками поліметра 3+3+2 в басовому голосі та пульсуючим переливом мерехтливих металевих «дзвоників» у високій теситурі (тт. 3–4) у початковому розділі, потім – поступова призупинка, гальмування, що наближає до ніжного співу у наступному сентиментальному, схожому на ліричний спогад другому розділі (*lentamente*) – саме такий діапазон контрастів вибудовує архітектоніку п'єси (приклад 9), що завершується тихими флажолетами.

Приклад 9.

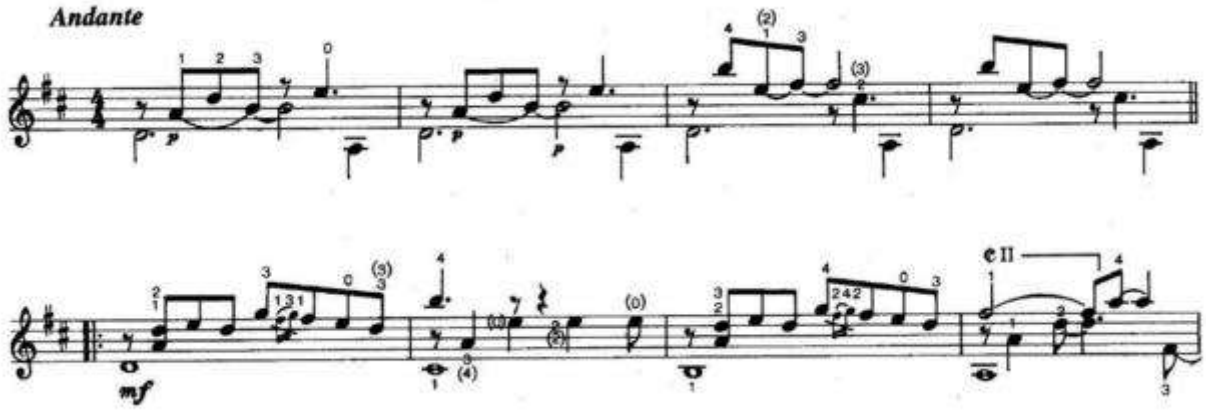
М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», I – Don Julian (1–4)



Друга назва «Septiembre» не є лише перегорнутою календарною сторінкою пам'яті, це – ніжний стан тихого прощання, ностальгії, мрійливого занурення у минуле, що вібрує хвилями прозорих джазових колоритів, обережними сплесками орнаментальних звуків мелодії. Мініатюра втілює «акварельний нарис» мілонги – заспокійливе колисання в темпі *andante*, занурення до тонких душевних струн разом з хвилями світлих мажорних звукових барв, що завмирають у флажолетах. Характерний ритм мілонги розчинений у потоці синкопуючих тактів (3+3+2).

Приклад 10.

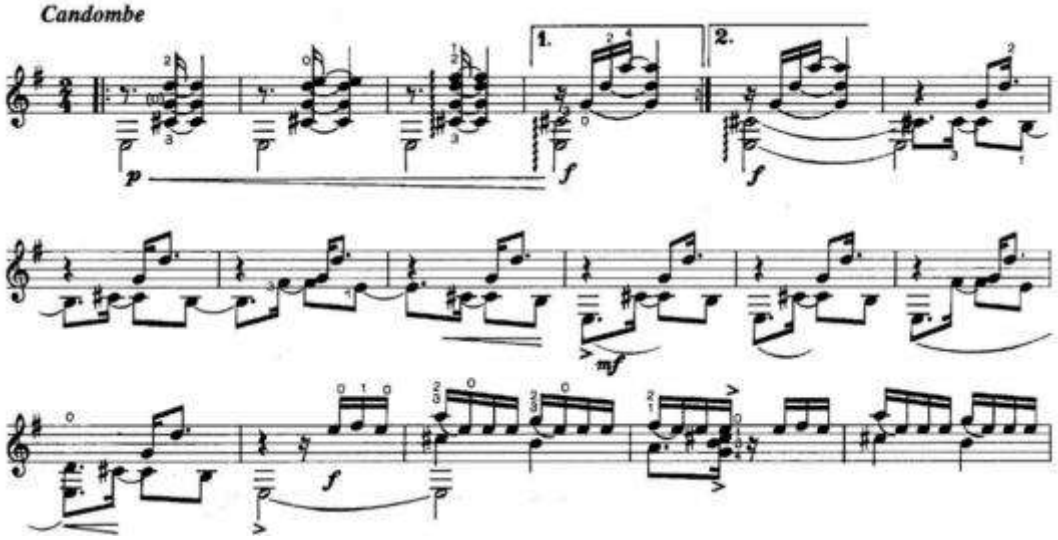
М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», II – «Septiembre» (1–8)



Третя заключна п'єса «Rojo y Negro» («Червоне і чорне») одразу містить обидві жанрові ідіоми – мурги і кандомбе – і тому синтезуються у фіналі. В уяві спливають гібридні картинки фестивальних веселощів, що поєднують верстви креолів, метисів, мулатів в спільному пориві святкування і танцювальної енергії. Від мурги походять ефекти ігрового жонглювання контрастами, як артистичними масками і декораціями, що рухаються під звуки рефренів разом з карнавальним натовпом у приголомшливому, максимально швидкому темпі. Цей темп супроводжується віртуозними репетиціями і тремоло – імітаціями традиційного дзвінкового гуркоту малих барабанів у високому гітарному регістрі. Ідіоматичні елементи доповнені парними тактами зі зворотніми пунктирами, які наслідують формули афро-кубинської хабанери (приклад 11).

Приклад 11.

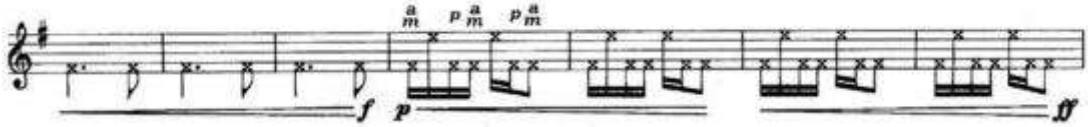
М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», III – Rojo y Negro (1–16)



У коді п'єси знімається звуковисотна складова – залишається виключно ритм, втілений прийомом *golpe* – сухими ударами по корпусу інструмента (приклад 12). Перелічені ідіоми сукупно створюють «стан кандомбе», миготіння кольорів «червого і чорного».

Приклад 12.

М. Пухоль «Tres piezas rioplatenses», III – Rojo y Negro



Розсип впізнаваних ідіом ріоплатенських жанрів зустрічається також у колекції «14 етюдів для гітари»: №3 – мілонга, №4 – кандомбе та ін. У п'єсі «*Елегія на смерть тангуеро*», присвяченій пам'яті Астора П'яццолли, М. Пухоль використовує цитату – відому мелодію танго «Adios Nonino». Її фрази поліфонічно з'єднуються між собою імітаційною технікою. Тут присутні головні прикмети *tango nuevo* – прийоми *arrastre*, що походять від гри на бандонеоні, низхідні поступові рухи басу, контрасти пристрасних фігур танцю і ліричної виразності кантилени з гнучким орнаментом неакордових тонів. Ці ідіоми повсюдно «вбудовані» в тканину твору і втілюють характерні звукові елементи присвяти легендарному аргентинському реформатору танго.

У циклі п'єс «*Три есе на ескіз Кандинського*» [13], присвяченому чилійському гітаристу Карлосу Пересу, відтворена рефлексія Дієго Пухоля над картиною художника – точніше, над її ескізом, чернеткою, що збереглася після війни, на відміну від втраченого оригіналу, і була презентована в Лондоні (2006 р.), де її під час відвідування Tate Gallery побачив музикант – експонований ескіз під назвою «Sketch for Composition II». Зображення має тричастинний просторовий вимір композиції, що ніби послідовно розгортається в часі – від перебування людей у темряві в депресії у лівій частині зображення; рішучого стрибка людини і коня по центру; до правого фрагменту – стану задоволення життям. Звідси – циклічна композиція з трьох мініатюр. Авангардне мислення художника віддзеркалюється у мові музики, що на тлі ресурсів ріоплатенських жанрів розгорнута у бік допоміжних засобів сучасної лексики – і тому враження від споглядання полотна живопису музикантом склалися у каскад модернізованих версій аргентинських ідіом. Вони виникають на дисонуючих звукових «педалях», в умовах перемінних розмірів $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, із використанням інверсійного руху мотивів і ліній, а також жорсткого фонізму акордових паралелізмів у першій частині циклу (Presto). Композитор застосував сучасні виконавські техніки tambour (удар по корпусу чи струнах) та Bartók pizzicato (різке відтягування струни) для отримання перкусійного ефекту. Частина II (Andante) символізує ліричний роздум, спів ліричних мелодичних фраз, які складені з «застигаючих» на синкопах поспівок по малих секундах на тлі довгих витриманих тонів, що рухаються тетрахордовими хроматизмами. Поспівки монодії розгортаються спокійними секвенційними кроками та грають мажоро-мінорними ладовими колоритами у тиші вільної течії думок (*liberamente*). Акцент на співочій, плавній вокальній лінії наповнює музику тихою меланхолією, вносить ностальгійно-любовний відтінок під акомпанемент гітари чи барабана (бомбо лігуеро). Цей пісенний жанр із прикметами місцевого креольського та андського музичного фольклору представляє аргентинську *тонаду* (від ісп. *tonada*), відому своїм іберійським походженням та іншими південноамериканськими версіями в Болівії, Уругваї, Чилі, Перу, Венесуелі. Частина III циклу (allegro) втілює звукову атмосферу кандомбе, танцювальну енергію складних ритмічних малюнків у трьох різних шарах фактури подібно до групи ударних інструментів, іноді поступаючись спокійнішим інтонаціям мілонги. Усюди модернізовані версії ріоплатенських жанрів певним чином відповідають авангардним технікам живопису.

Не менш яскраво, театрально і віртуозно жанр кандомбе демонструється у творчості інших

композиторів, наприклад, *Кікі Сінесі* (Quique Sinesi, 1960, Буенос-Айрес) – автора концертних творів, виконавця на шестиструнній, семиструнній, десятиструнній гітарі та чаранго. У творах елементи місцевого фольклору, музики ріоплатенських жанрів переплітаються з джазом. Його відома п'єса «Cielo Abierto» («*Відкрите небо*»)[14] вкорінена у сучасний репертуар і отримала від автора точне посилання на жанрове ім'я Candombe. Опора на традиційні уругвайські та аргентинські ритуальні практики гри, пов'язані з перкусією, акцентуацією, артикуляцією ритмів ударних інструментів у гітарному творі, враховує особливості традицій сучасного «культурно-орієнтованого виконавства» [6]. Певні невідповідності, що існують і зараз між наявною «конфігурацією музичних знань, надмірно прив'язаних до партитури, і світом, де відбувається формування мультикультурної реальності, в середовищі, де звук обходиться без тексту» [6; 180], продовжують жити й дотепер в усній формі живого перформансу. Це передбачає врахування обидвох реальностей: автентичної та концертно-ігрової, за межами партитури та всередині тексту.

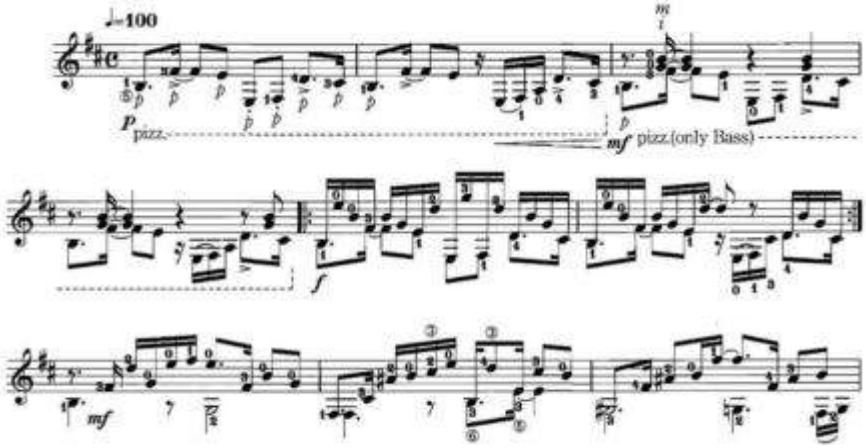
Гітара як інструмент, по суті не іманентний до ритуалу кандомбе, своїм голосом ретранслює ритмічні комірки, систему акцентів та артикуляцій ударних інструментів, адаптуючи прийоми гри вуличного кандомбе в «перекладі» мовою свого тембру. Ритуальна магія «танцю чорношкірих», який триває до трьох годин, здатна ввести у стан трансу. Швидкі чергування патернів з нашаруванням синкоп, пунктирів, з акцентуванням слабких долей асиметричного малюнка ритму апелюють до традицій гри «cuerda candombe» – секцій із трьох барабанів, кожен із яких наділений своєю функцією: chico підтримує один і той самий ритм, рівний та точний пульс для всіх; середній repique імпровізує, солює, прикрашає патерн, вважається «мелодичним голосом» куерди, що регулює загальний рух; великий барабан piano вибудовує основу. Усі барабани вступають не відразу, а по черзі: перший «дзвінок» (або поклик) задають високі ударні. За ними підключаються низькі (відповідь) і далі в діалог активно впроваджуються репліки імпровізацій середніх барабанів. Зазвичай так відкривається рефрен, імпровізація починається після того, як усі барабани вже задали свій ритм і подальший процес супроводжується посиленням гучності та прискоренням темпу.

Гітара відтворює цей процес не точно, а стилізовано, імітуючи та варіюючи звичний порядок вуличної танцювальної ходи. Ритми постають у різних варіантах та сполученнях, що ускладнює ритмічну сітку. Гітарна фактура не має можливості буквально підхоплювати ритми всіх трьох перкусійних груп ударних. Виділяються найважливіші акценти, патерни граються на різних струнах й у різних регістрах, змінюючи тембр і цим відсилаючи слухача до практики кандомбе. У сприйнятті виникає ефект відлуння – затихання звуку в міру віддалення групи артистів параду. Діалоги перкусії, відповідно до характерного для африканської музичної лексики принципу «поклик – відповідь», можуть встановлюватися і в іншому порядку.

У п'єсі Кікі Сінесі «Cielo Abierto» ритмічні ідіоми експонуються у басовій лінії імітацією партії великого барабана (тт. 1-2). Верхні терції «g-h» підключаються артикуляцією слабких долей у партії середнього барабана (тт. 3-4). Слідом до діалогу доєднується швидкий рух шістнадцятих малого барабана у високому регістрі (тт. 5–6). В нотному тексті такий рух виглядає рівномірним, але завдяки акцентам на слабких долях, «зняттю» сильної долі (зведення її в унісон з басовим голосом), гітарна фактура набуває тривимірного тембрового акустичного простору. Запис такого ритмічного малюнка в партії барабана chico зазвичай візуально виглядає як коротка 16-а пауза замість першого удару кожної нової ритмічної групи та супроводжується акцентом на слабких другій та четвертій тривалості. Гітарист враховує цю особливість звучання куерди, розподіл ролей кожного голосу, а також підкреслює ще одну важливу деталь – візуалізацію наближення та віддалення потоку людей, учасників кандомбе як багатогодинного вуличного карнавального параду (приклад 13). Звідси – гучність динаміки від *p* до *f* перед появою нової теми після вступного рефрену (з т. 7).

Приклад 13.

Quique Sinesi. Cielo abierto (Candombe)

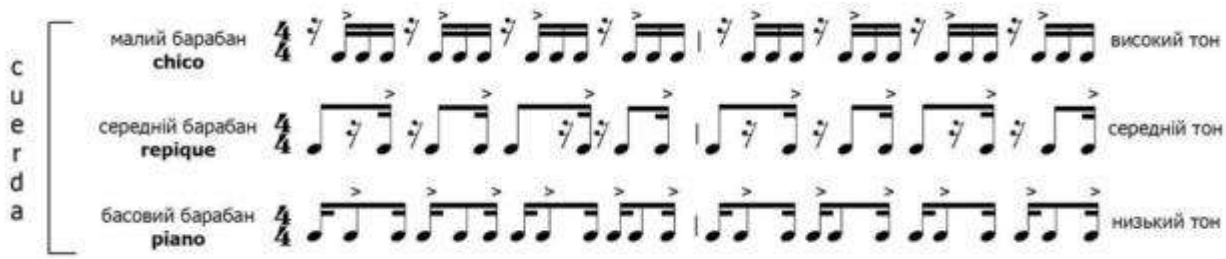


Синкоповані ритми у різних варіантах та імпровізаціях – основа складної ритмічної сітки кандомбе.

У типовій своїй конфігурації вони йдуть накладенням патернів, утворюючи «поліритмічний танець». У гітарних версіях їхні силуети перехрещуються: інструмент підхоплює ритми трьох ударних груп, виділяючи найважливіші акценти на різних струнах і в різних регістрах. Тим самим відображаються темброві відтінки інструментальних голосів перкусії, відсилаючи слухача до автентичних африканських ритуальних практик. Так створюється гітарна алюзія гри всієї секції ударних перехресними ритмами (схема 1), створюючи постійний ефект розгойдування.

Схема 1.

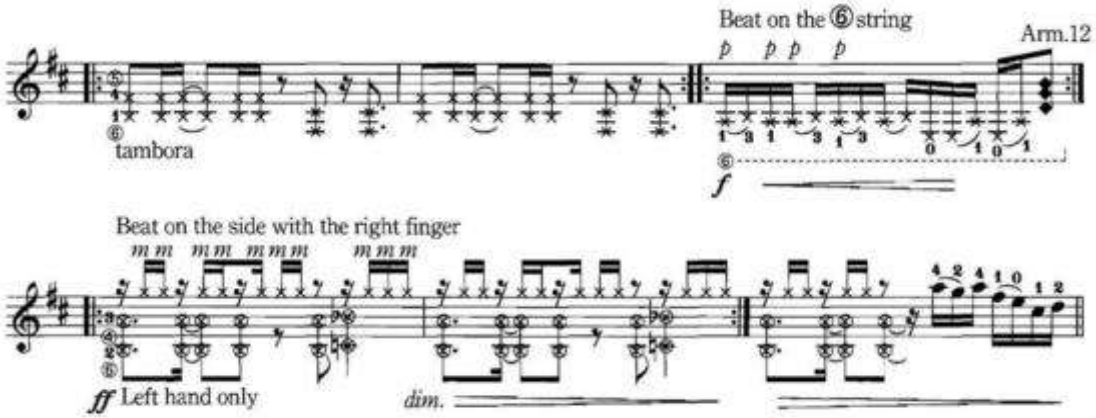
Ритмічні патерни кандомбе в секції ударних (cuerda)



У рефреній композиції п'єси виділяються перкусійні розділи (тт. 79–84), у яких гітара використовується як сигнальний, звуконаслідувальний атрибут у руках віртуоза. Звуковисотний компонент стає вторинним, а на первинні основні позиції виходить тембр та ритм барабанів. У тексті вловлюються очевидні подібності ритмічних комірок (приклад 14) з патернами барабанів cuerda, наведеними вище.

Приклад 14.

Quique Sinesi. Cielo abierto (Candombe), тт. 79–84



Способи видобування звуку поєднують кілька перкусійних прийомів: *tambora* – видобування співзвуч ударом ребром великого пальця правої руки по струнах біля підставки; *slap* – хльосткі удари ляпасом великим пальцем правої руки по басовій струні; *golpe* – стукіт пальцями по деці (низькочастотний звук); поєднання прийому *tapping* – ударів пальцями лівої руки по струнах на грифі та стукання нігтями правої руки по обичайці (високочастотний звук). Ця ж зона імітацій ударних кандомбе ефектно завершує п'єсу. У коді відчувається магія гучних ритмів куерди, ритуальна сила танцювального руху вуличних процесій та занурення в архаїчний стан гіпнотичного колективного трансу.

Висновки та перспективи дослідження. Модернізовані сучасні версії ріоплатенських жанрів, створені аргентинськими гітаристами-композиторами, збагачують уявлення слухачів про традиції колективно-побутової творчості цього регіону у її новітніх проєкціях: концертно-виконавських, індивідуально-стильових та репрезентованих у яскравих інтерпретаційних рішеннях. Вони віддзеркалюють минуле і оновлюються мовними ресурсами музики сьогодення, її професійними здобутками з академічних та неакадемічних галузей. Перспективи дослідження відкривають нові виміри – антропологічні, етнографічні, кроскультурні.

Примітки:

[1] У Буенос-Айресі гітара зникала з інструментального складу танго з початку 1910-х років, залишаючись національним музичним символом усієї аргентинської культури. Аргентинське танго є «культурним продуктом як корінних креольських музикантів та танцюристів, так і іммігрантів транснаціонального регіону Ріо-де-ла-Плата, до якого входять Аргентина та Уругвай» [8; 6]. У північно-західній частині Аргентини проживає креольське населення

– люди європейського походження, народжені в Америці, відмінні від скотарів-гаучо – корінних мешканців пампасів центрально-східної Аргентини, Уругваю та південної Бразилії, де фігура гаучо мала важливе символічне значення.

[2] В уругвайській традиції – поліметрія трьох груп барабанів, різних за розмірами – chico, repique, piano. Див. опис уругвайського кандомбе у статтях авторки [2].

[3] Посилання на відео виконання аргентинської мурги у сучасних вуличних карнавалах Буенос-Айреса: https://youtu.be/7hlWX2yjSkk?si=TJ_q522kuRKz3nVT

Аргентинські карнавали розрізняються в залежності від регіону. У сусідній провінції Ентре-Ріос (Entre Ríos), у місті Гуалегуячу (Gualeguaychú), поблизу ріоплатенської місцевості щороку відбувається «Карнавал країни» за участі найкращих танцювальних колективів Аргентини, відомий у світі як найтриваліший і другий за масштабом після бразильського карнавалу в Ріо-де-Жанейро. Наведемо відео танцювальної ходи 2022 року (самба): https://youtu.be/BI16ElMKldM?si=2Iwl3c9j9ZlzmChq

[4] Музикант із сім'ї сицилійського коріння отримав при народженні ім'я Хорхе Скібона (Jorge Scibona); відомий у гітарному світі як композитор, концертуючий віртуоз, педагог, випускник Академії Пабло Ескобара в Буенос-Айресі, який гастролював у складі ансамблів в Еквадорі, Колумбії, Пуерто-Ріко, на Кубі, а також із сольними концертами в Нью-Йорку та Лос-Анджелесі. Творча спадщина налічує понад сотню гітарних творів, перекладів та аранжувань музики Джорджа Гершвіна, Леонарда Бернстайна та ін.

[5] Посилання на нотну збірку: Morel J. Latin American rhythms for guitar. Pacific: Mel Bay, 1997. 31 p.

[6] Посилання на виконання «Milonga del Viento» турецько-американським гітаристом Джеліл Рефік Кая (Celil Refik Kaya): https://www. youtube.com/watch?v=hN7NEu6WJIM&list= RDhN7NEu6WJIM&start_radio=1

[7] Висловлювання наведено з текстів офіційного сайту композитора: https://www.maximopujol.com/bio-en

[8] Прослуховування прелюдії М. Пухоля із «Suite del Plata №1» пропонується у виконанні класичного гітариста Петера Зіса (Peter Zisa) у супроводі відеоряду за посиланням: https:// youtu.be/sJscH5Zl7S0?si=O-x_xnN3QYOtILHF

[9] Посилання на виконання «Танго» М. Пухоля з «Suite del Plata №1» Петера Зіса: https:// youtu.be/TPbY_bcLwG8?si=XJtXRgk4nYeWi01f

[10] Посилання на виконання «Мілонги» М. Пухоля з «Suite del Plata № 1» Петера Зіса: https:// youtu.be/L6FuJh7GXns?si=lgzpwcfX1HdMPSCy

[11] Посилання на виконання «Мурги» М. Пухоля з «Suite del Plata №1» Петера Зіса: https:// youtu.be/xKbAoXkTKOw?si=U4kHwOLLUevzEb3w

[12] Посилання на виконання «Кандомбе» М. Пухоля з «Suite del Plata №1» Петера Зіса: https:// youtu.be/WZMpKCovAMs?si=zpYzuzYbIoUrjIRa

[13] Посилання на виконання циклу іспанським гітаристом Карлосом Пересом (Calos Perez): https:// www.youtube.com/watch?v=p8f2skRigFU&list=RDp8f2skRigFU&start_radio=1 https://www.youtube. com/watch?v=mW53d0I3jIM&list=RDmW53d0I3jIM&start_radio=1 https://www.youtube.com/watch?v= 4LUsMO9LCJc&list=RD4LUsMO9LCJc&start_radio=1

[14] Посилання на виконання п'єси К. Сінесі «Cielo Abierto» болівійським віртуозом Піраї Вака: https://www.youtube.com/watch?v=2quqnYDBVKk

Список використаної літератури

1. Сологуб В. Д. Творчість Хорхе Мореля в контексті гітарного мистецтва XX–XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2023. Вип. 5. С. 22–27. https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4

2. Філатова Т. В. Гітарна творчість Абеля Карлеваро в контексті уругвайської музичної культури. *Наук. Вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2023. № 137. С. 121–135. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294672

3. Філатова Т. В. Силуети танго у звуковому ландшафті Аргентини: музика Астора П'яццолли для гітари соло. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2025. № 144. С. 138–161. https:// doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347644

4. Ferreyra S. M. Identidad estilística de Astor Piazzolla: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra : Dissertação de Mestre em Música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. 105 p.

5. Filatova T., Ivannikov T. Astor Piazzolla's «History of Tango»: an Anthology of the Genre in the Author's Projections. *Studia UBB Musica. Cluj-Napoca*, 2025. LXX, Special Issue 4. P. 91–102. https:// doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss4.05

6. Foschiera M. M., Barbeitas F. T. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista música.* 2020. Vol. 20. N. 1. P. 177–218. https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.170193

7. Jaime Roos: Architect of Rioplatense Fusion and His Enduring Musical Legacy. *El Malacara.* 2025. URL: https://blog.elmalacara.ar/en/blog/202509031742/

8. Johns E. R. Otra cosa es con guitarra: representation and significance of the guitar in tango literatura : PhD thesis. Riverside : University of California Riverside, 2021. 406 p.

9. McClellan, J., Bratic, D. The magnificent guitar of Jorge Morel: A life of music. Saint Louis: Mel Bay Publications, 2010. 241 p.

10. Morel J. Latin American rhythms for guitar. Pacific : Mel Bay, 1997. 31 p.

11. Önder T. Examining the subtext of Máximo Diego Pujol's Tres ensayos sobre un boceto de Kandinsky. *The Journal of International Social Research.* 2021. Vol. 14. Issue 76. P. 397–404.

12. Plesch M. The rioplatense guitar. Vol 1. The early guitar and its context in Argentina and Uruguay/ Pinnell, R., Zavadivker, R. [review]. *Revista de musica Latinoamericana.* 1995. Vol. 16. N. 2. P. 242–255.

13. Pujol M. D. Autobiography. URL: https://www.maximopujol.com/bio-en

14. Rosado A. M. A conversation with Jorge Morel. *Guitar review.* 1991. Fall. P. 18–19.

References

1. Solohub V. D. Tvorchist Khorkhe Morelia v konteksti hitarnoho mystetstva KhKh–KhKhI stolittia. In: *Fine Art and Culture Studies.* Lutsk, 2023. Issue 5. P. 22–27. https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4

2. Filatova T. V. Abel Carlevaro's guitar works in the context of Uruguayan musical culture. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.* Kyiv, 2023. Issue 137. P. 121–135. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294672

3. Filatova T. V. Silhouettes of tango in the soundscape of Argentina: Astor Piazzolla's music for solo guitar. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.* Kyiv, 2025. Issue 144. P. 138–161. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144.347644

4. Ferreyra S. M. Identidad estilística de Astor Piazzolla: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra : Dissertação de Mestre em Música. Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. 105 p.

5. Filatova T., Ivannikov T. Astor Piazzolla's «History of Tango»: an Anthology of the Genre in the Author's Projections. *Studia UBB Musica. Cluj-Napoca,* 2025. LXX, Special Issue 4. P. 91–102. https:// doi.org/10.24193/subbmusica.2025.spiss4.05

6. Foschiera M. M., Barbeitas F. T. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. In: *Revista música.* 2020. Vol. 20. N. 1. P. 177–218. https://doi.org/ 10.11606/rm.v20i1.170193

7. Jaime Roos: Architect of Rioplatense Fusion and His Enduring Musical Legacy. In: *El Malacara.* 2025. Available at: https://blog.elmalacara.ar/en/blog/ 202509031742/

8. Johns E. R. Otra cosa es con guitarra: representation and significance of the guitar in tango literatura : PhD thesis. Riverside: University of California Riverside, 2021. 406 p.

9. McClellan, J., Bratic, D. The magnificent guitar of Jorge Morel: A life of music. Saint Louis: Mel Bay Publications, 2010. 241 p.

10. Morel J. Latin American rhythms for guitar. Pacific : Mel Bay, 1997. 31 p.

11. Önder T. Examining the subtext of Máximo Diego Pujol's Tres ensayos sobre un boceto de Kandinsky. In: *The Journal of International Social Research.* 2021. Vol. 14. Issue 76. P. 397–404.

12. Plesch M. The rioplatense guitar. Vol 1. The early guitar and its context in Argentina and Uruguay / Pinnell, R., Zavadivker, R. [review]. In: *Revista de musica Latinoamericana.* 1995. Vol. 16. N. 2. P. 242–255.

13. Pujol M. D. Autobiography. Available at: https://www. maximopujol.com/bio-en

14. Rosado A. M. A conversation with Jorge Morel. In: *Guitar review.* 1991. Fall. P. 18–19.

УДК 477.196

RIO PLATEN GENRES IN THE WORK OF ARGENTINE GUITARISTS-COMPOSERS

Tetiana FILATOVA – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv,Ukraine.

The article examines the musical creativity of Argentine guitarists-composers of the 20 th-21 st centuries in the context of a specific genre panorama and local sound landscape of the Rio de La Plata region. The aim of the article is to identify the specifics of Rio Platane genres in the work of Argentine guitarists-composers.

Scientific novelty of the article. For the first time in the Ukrainian scientific space, the music of Argentine guitarists-composers has been considered in the context of the specifics of the regional genre panorama and local sound landscape. The research methodology is based on the methods of historical-theoretical, structural-functional, comparative analysis to determine the morphology of Rio Platane genres embodied in the musical works of guitarists-composers.

Results. Taking into account the toponymic features of the port agglomeration of Buenos Aires, the national musical and everyday traditions of the autochthonous segments of the population, as well as Creole and Afro-American areas, the features of typical Rio de la Plata genres – tango, milonga, tonada, murga, candombe – are characterized from the standpoint of the morphology of rhythmic patterns, intonations, musical poetics, semantics and timbre coloring. The linguistic resources of these genres demonstrate a mixture of musical elements of different ethnogenesis. The analytical objects chosen are famous guitar cycles and miniatures by guitarist-composers who are considered architects of the Rio Plata soundscape of Argentina: «Argentine Tango», «Milonga Campera», «Milonga Urbana», «Milonga del Viente» by Jorge Morel, «Rio Plata Suite No. 1» (Tango, Milonga, Murga, Candombe), «Elegy on the Death of Tanguero», «Three Essays on a Sketch of Kandinsky» by Maximo Diego Pujol, «Cielo Abierto» (Candombe) by Quique Sinesi. The analysis highlights guitar performance means of imitating traditional Argentine and Uruguayan ritual practices of playing percussion instruments of African origin in local carnival processions. Modernized versions of Rio Plata genres, created by Argentine guitarists-composers, enrich listeners' ideas about the traditions of collective and everyday creativity of this region in its newest projections: concert-performance, individual-style and represented in bright interpretative solutions. They reflect the past and are updated with the linguistic resources of today's music, its professional achievements in academic and non-academic fields. The prospects of research open up new dimensions – anthropological, ethnographic, cross-cultural.

Key words: Argentine guitar music, Rio Plata genres, Jorge Morel's work, Maximo Diego Pujol's pieces, tango, milonga, candombe, murga, rhythmic patterns.

Стаття отримана 2.03.2026
Стаття прийнята 2.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 782.071.1/038 (510:4)

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПОЧЕРКУ ЯК ВЕКТОР ОНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГО ВЕНЬЦЗІНА

Ке ЧЖАН – здобувач освітньо-наукового ступеня
кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
https://orcid.org/0009 0006 8753 6626
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1150
314389609@qq.com

Цитування:

Ке Чжан. Еволюція композиторського почерку як вектор оновлення національної музики на прикладі творчості Го Веньцзіна. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 281–289. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1150

Досліджено творчий шлях відомого сучасного китайського композитора Го Веньцзіна. Встановлено деталі біографії та творчих інтересів, що безпосередньо вплинули на формування стилю одного з композиторів «нової хвилі» китайської музики. Ключовими джерелами творчості визначено китайську традиційну релігійну систему, міфи та історію разом із багатоманіттям національних традицій оперного мистецтва. Висвітлено знакові твори Го Веньцзіна крізь призму образно-ідейного змісту та способів його втілення на рівні музичної мови та форми. Висунуто припущення, що творчість Го Веньцзіна найбільш природньо продовжує розвиток китайської музичної культури, синтезуючи її багатовікові надбання з засобами сучасної західноєвропейської музики, створюючи впізнавану манеру письма у глобалізованій культурі XXI століття.

Ключові слова: Го Веньцзін, творчість, опера, локальна традиція, виконавські засоби.

Постановка проблеми. Глобалізм та відкритість різних культур як ознака сучасного життя у своїй суті містить ряд викликів, серед яких – взаємопроникнення свого і чужого, що здатне привести навіть до розчинення та втрати значимості власної ідентичності у сучасному культурному просторі. Політика відкритості, потреба взаємодії, яка неминуче виникає з аспектів сучасного життя, призводить до появи нового і переосмислення вже існуючого, національно – традиційного, проте глобально – екзотичного, що викликає зацікавлення не лише у локального слухача, але й іноземця та дозволяє створювати конкурентноспроможний продукт світового рівня. Яскравим прикладом вирішення даної проблеми є творчість одного з провідних сучасних композиторів Китаю – Го Веньцзіна. Мистецька постать композитора формувалася в межах китайської культури, а творчість охоплює фактично всі види музики і виявляє специфічне взаємопроникнення власне китайського та західноєвропейського, в якому локальне постає точкою ідентифікації митця, а отже потребує відповідного висвітлення як один з можливих шляхів вирішення проблеми поглинання іманентних культур у добу глобалізаційних процесів.

Останні дослідження та публікації. Постать Го Веньцзіна в українському музикознавстві отримала висвітлення у дослідження різного музикознавчого спрямування. Насамперед у контексті вивчення сучасної композиторської творчості у Китаї (В. Ульянова [4], Лю Ле). Творча спадщина композитора спорадично згадується у різних роботах, власне висвітлення отримала інструментальна та симфонічна творчість Го Веньцзіна (О. Зубкова, Чень Юньцзя). Вивченню оперної творчості композитора з позицій міри присутності традиційного китайського оперного мистецтва присвячене дисертаційне дослідження Д. Гнатюк [1], а також низка публікацій, в яких висвітлено окремі опери композитора. У зарубіжній музикознавчій літературі постать композитора висвітлена крізь призму виконаних у США творів, кілька артикулів стосовно творчого доробку Го Веньцзіна є у науково-критичному доробку Ф. Кувенховена [9, 10], Л. Фенейро [6]. Значну групу становлять музикознавчі праці китайських вчених, серед яких виділяються монографічні дослідження Ан Лусінь та Лі Цзіті [12, 13, 14]. Окремо слід виділити авторські статті композитора, інтерв'ю з ним американських, європейських та китайських журналістів, в яких Го Веньцзін порушує проблеми сучасної китайської композиторської творчості в межах локального світу Китаю крізь призму підтримки і продовження національної музичної культури та її значимості у світовому музичному процесі [5, 8, 11].

Метою статті є висвітлення творчості Го Вендзиня крізь призму історично-біографічного принципу для виявлення національної ідентичності творчого амплуа композитора.

Одна з примітних рис його творчості виявляється у специфіці тематики, виконавських засобах, особливому трактуванні жіночих голосів через поєднання манер співу регіональних видів китайської опери з рисами сучасного оперного вокалу західноєвропейського типу. Вони створюють ще одну площину унікальності та впізнаваності його стилю і являють значний інтерес для дослідників сучасних тенденцій музичної творчості.

© Ке Чжан., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Виклад матеріалу дослідження. «Музика Го Веньцзіна – витончене поєднання впливів західної класичної музики (зокрема, Шостаковича, Бартока та Пендерецького, а також Пуччіні) та традиційних китайських звуків, особливо ідіом та виразних технік, запозичених з сичуанської та пекінської опер» [6]. Один із небагатьох китайських митців, який здобув міжнародне визнання, проте ніколи не емігрував із Китаю, удостоєний численних нагород на батьківщині; завідувач кафедри композиції у Центральній Пекінській консерваторії, творчість якого охоплює надзвичайно широку палітру музичних жанрів та видів, значна кількість з яких належать до репертуару видатних виконавців та звучала в азійському, американському та європейському просторах [9]. До його творчого спадку належить також музика до понад сорока фільмів та телесеріалів, серед яких такі шедеври азійського кінематографу як «Їдучи на самоті тисячі миль» Чжана Імоу, «У серці сонця» Цзян Веня, «Червоний порошок» Лі Шаохун, «Король шахів» Тенг Веньцзі, «Подорожні нотатки на південь» та «Легка хвиля на тихій воді», сюїти з творів музичного супроводу Олімпійських ігор 2008 р. у Пекіні («Персонажі» для відкриття Олімпійських ігор).

Світовий резонанс творчого доробку Го Веньцзіна почався 1983 року у Каліфорнії (США); нині його музика звучала на провідних сценах та фестивалях Гонконгу, Нью-Йорку (Лінкольнцентр), Аспену, Перту, Единбургу, Лондону, Амстердаму (Концертгебау), Глазго, Берліну (драматичний театр), Франкфурту (оперний театр), Парижу, Турину, Халдерсвілду, Варшави. Серед виконавців творів Го Веньцзіна ансамблі Nieuw Ensemble, Atlas Ensemble, Cincinnati Percussion Group, Kronos Quartet, Arditti Quartet, Ensemble Modern, симфонічні оркестри Hong Kong Chinese та Philharmonic Orchestra, Göteborg Symphony Orchestra, China Philharmonic Orchestra, Guangzhou Symphony Orchestra. На сучасному етапі митець співпрацює з всесвітньовідомим музичним видавництвом Casa Ricordi, відповідно, є одним з найбільш впізнаваних китайських композиторів сучасності, а його примітною ознакою – національна визначеність творчої манери митця [7].

Го Веньцзін народився 1 лютого 1956 року в місті Чунцін, в родині працівників місцевої лікарні, які походили з сільської місцевості на півночі Китаю. Як члени комуністичної партії, батьки композитора переїхали на південний захід Китаю, до провінції Сичуань, знаменитої своїми вишуканими культурними традиціями. Саме тут відбувалося раннє становлення музичного майбутнього Го Веньцзіна. На час культурної революції, одного з трагічних для китайської культури періодів її історії, припадає початок навчання музиці –батьки придбали скрипку і вирішили пов'язати майбутнє свого дванадцятирічного сина з мистецтвом, аби вберегти та захистити його від нестабільної політичної ситуації. Парадоксально, та саме культурна революція стає тим часом, коли починається музичне становлення Го Веньцзіна.

У провінції Сичуань у 1960-70-х роках Го Веньцзін зростав у звуковому середовищі народної музики, слухав співаків казок у чайних будиночках, місцеву оперу, пісні човнярів на річці Янцзи. У Чунцині вік починає свою сценічну діяльність, спочатку як ударник у 1971 році, згодом як скрипаль Державного ансамблю пісні і танцю міста Чунцін, що складався виключно з західноєвропейських інструментів. Учасники ансамблю були великими прихильниками західної музики, таємно зберігали платівки з класичними творами, які дозволили познайомитися з творчістю західноєвропейських композиторів. Основу ж репертуару ансамблю складали твори політичного пропагандистського характеру янбаньсі, написані в манері голівудських саундтреків 50-60-х років XX століття з вельми специфічним поєднанням музичних особливостей європейської та сичуанської оперної музики – одного з найпопулярніших видів музичного мистецтва у провінції Сичуань. Ці твори, особливо популярні у Китаї 70-х років, записувалися західноєвропейською нотацією, фактично стали першими пробами Го Веньцзіна у композиції, що дозволило розвинути знання в оркеструванні [11].

У 1978 році Го Веньцзін, невдовзі після відкриття в країні університетів та шкіл[1], покидає гру в ансамблі і вступає до Пекінської консерваторії[2]. Він був одним зі ста студентів, прийнятих і відібраних із поміж 17000 абітурієнтів. Го Веньцзін здобуває композиторський вишкіл у одному класі з Тан Дунем, Сяо-Сунь Цюй та Чень Ціганом у професорів Лі Інхая та Су Ся. «Усі вони згодом стали видатними діячами на міжнародній сцені, здобувши світове визнання. Ці митці не лише експортували сучасну китайську музику за межі країни, але й формували у глобальному контексті уявлення про Китай як джерело нового, самобутнього культурного феномену. Саме цей випуск Центральної консерваторії став історичною віхою в розвитку китайського сучасного музичного мистецтва. Він відкрив нову добу, що в історіографії китайської музики отримала назву «нової хвилі» – культурного руху, що означав перехід від жорстко ідеологізованої академічної композиції до особистісного, експериментального, а часто й авангардного самовираження» [1; 76]. Навчання передбачало осягнення цілого спектру музично-теоретичних дисциплін на засадах класичної та сучасної європейської музики періоду другої половини XVIII – першої половини XX століть (найбільше –

романтизму, імпресіонізму, експресіонізму та симфонічної музики соцреалізму). До особистих зацікавлень Го Веньцзіна насамперед належить музика західноєвропейського авангарду (твори П. Гіндеміта, К. Штокгаузена), у його власних творах цього періоду відчутними є також впливи творчого методу К. Пендерецького, присутнє використання техніки алеаторики [7]. Викладачі консерваторії значну увагу приділяли і китайській музичній традиції, наголошували не лише на обов'язку її вивчення, але й її продовження у власній композиторській творчості.

У період навчання композитор пише в основному інструментальні твори: прелюдія для фортепіано «Ущелина» (1979 р.), Перший струнний квартет «Річки Сичуані» (1981 р.), рапсодія для фортепіано «Ба» (1982 р.). Стиль цих творів показує значний вплив на композитора творчості Б. Бартока (ритмічне начало), що вдало поєднується з елементами сичуаньскої традиційної музики (піснями човнярів), які, проте, ще не стали повністю інтегрованими в його композиторський стиль. Загальна настроєвість виявляє експресіоністичний стрій образів і схожість з творчістю його однокласників. Похмурий настрій, трагічність та безвихідність виявляють труднощі та горе реального життя простих людей і різко контрастують з поширеними в тогочасній китайській пропагандистській музиці мелодій.

Дипломна робота Го Веньцзіна – твір для двох фортепіано та оркестру «Підвісні стародавні труни на скелях у Сичуані» («Поховання над прірвою в Сичуані»), написаний у 1983 році і виконаний у Берклі (США) [9] виявляє впливи Б. Бартока та К. Пендерецького, проте, вони менш відчутні ніж у його попередніх студентських творах, колористика звучання струнних, що імітують специфічне «носове» звучання ерху, наслідування глісандуючих штрихів, типових для гри на цьому національному інструменті, різкість ритмів ударних, ефект звучання яких викликав прямі аналогії з традиційними сичуанськими ритмами, демонструють нову вишуканість та сміливість музичного вислову, а тематизм вражає пишнотою мелодизму та надзвичайною натхненністю. Програмна назва твору відсилає до історії вже зниклого народу, який відіграв значну роль у історії становлення Китаю та їхньої дивної традиції поховань померлих на стрімких скелях і свідчить про глибоке відчуття власної національної самоідентичності, пошук коріння, звернення до того часу, коли щойно формувався національний менталітет.

Після одруження у 1983 році Го Веньцзін повертається до Чунціна[3], де знову працює у ансамблі. Його композиторська діяльність також пов'язана з роботою над партитурами для кіно та телефільмів, серіалів та творами великих жанрів. Це Скрипковий концерт «Місцева рима Китаю», симфонічна поема «Сутра про тибетські серпантини» та кантата «Шу Дао Нань» для соло тенора, хору та оркестру – фактично всі ці твори свідчать про продовження пошуків композитора у напрямку поєднання власне китайської музичної традиції з надбаннями західноєвропейської музики. У творах, написаних впродовж 1986 – 1987 років, а саме Концерті для скрипки та кантаті «Шу Дао Нань» відчутні експресіоністичні тенденції, як і у симфонічній поемі «Молитовні прапори», зрештою, композитор захоплюється у цей період музикою Арнольда Шенберґа.

Кантата «Шу Дао Нань» є музичною інтерпретацією поеми знаменитого сичуанського поета та мандрівника Лі Бая (701 – 762 рр.) «Важкі дороги Шу», в якому метафорою важкого життєвого шляху стають дикі краєвиди сичуанських гір. У Го Веньцзіна важкі дороги стають оплакуванням трагедій, яких чимало випало на долю китайського народу впродовж XX ст. Твір швидко здобув визнання у Китаї, чому сприяла також і специфічна та напрочуд вишукана музична мова, у якій синтезувалися західноєвропейські техніки з рисами сичуанської опери.

Робота в кіно- та телеіндустрії (серед найвідоміших фільмів цього періоду «Шаховий король» 1988 режисера Тен Веньцзі), а також міжнародні фестивалі сучасної музики після успіху у Берклі (США) роблять відомим ім'я композитора на міжнародній арені. Його твори звучать в азійському просторі (Гонконг 1986), Західній Європі (фестиваль сучасної музики в Единбурзі, 1987 рік; Осінній фестиваль у Парижі, Голландський фестиваль тощо). Вражаючою є і географія виконань його творів – від Пекіна до Варшави, від Нью-Йорка до Перта.

У 1990 році Го Веньцзін повертається до Пекіна, де обіймає посаду професора композиції та помічника завідувача кафедри в Центральній Пекінській Консерваторії. Повернення припадає на період придушення руху за демократію після подій на площі Тяньаньмень у червні 1989 року з надією, що політична напруженість не триватиме довго. Він поступово відмовляється від романтичного стилю своєї ранньої творчості, західноєвропейська школа все менше цікавить Го Веньцзіна, який формує власну стилістичну мову, базовану на елементах китайської народної музики, зокрема рідної провінції Сичуань. У ранньому віці композитор не зосереджував увагу на красі рідного краю, людей, природи та його звукопростору, не бачив його визначального впливу, однак, від'їзд до Пекіну спочатку на навчання, згодом – викладання композиції, виявляє його глибокі зв'язки з Сичуанем та місцевою музичною культурою у його власній музиці [7].

Ансамблевий твір «Ше Хуо», написаний у 1991 році для 11 інструментів став першим результатом відновленого спілкування композитора з традицією та вододілом між етапами його творчості. Галасливий, запальний та пристрасний твір з суворою та бурхливою енергією був написаний на замовлення нідерландського ансамблю Nieuw (Амстердам), у виконанні якого відбулася і прем'єра твору. Тут Го Веньцзін використав багато специфічних ефектів, які фактично дозволили перетворити західноєвропейський ансамбль сучасної музики на китайський сільський оркестр. Серед прийомів - скордатура струнних, гра щипком віолончелі, одночасний спів і гра флейтиста та улюблена композитором у сфері тембралістики гра на китайських тарілках трьох ударників, що виконують у поліфонічному викладі складні ритмічні малюнки і разом з іншими влучно передають атмосферу народного святкування. Цей настрій заданий назвою твору – «Ше Хуо», яка стосується церемоній благословення та подяки, одного з обов'язкових елементів чи не всіх народних китайських свят. Зі слів композитора завдання цього твору – передати також атмосферу оповитих туманом сичуанських пейзажів та надзвичайну життєлюбність місцевих мешканців. В Китаї прем'єра цього твору відбулася щойно через шість років під час гастролів ансамблю Nieuw у Пекіні та не викликала особливого ентузіазму в пекінської публіки, хоч у Європі він здобув незаперечний успіх та впевнив композитора у вірності обраного шляху та започаткував співпрацю з колективом, для якого Го Веньцзін створив цілу серію творів.

Звернення до власне китайських музичних інструментів стає все більш відчутним у опусах 90-х років. Це Концерт для бамбукової флейти з оркестром китайських інструментів «Чжоу Конг Шань» («Пустельні гори»), написаний у 1992 році. Задум композитора передбачає тембральне структурування тричастинної композиції концерту – кожна з частин написана для певного виду бамбукової флейти. Го Веньцзін зробив версію цього твору і для соло флейти та оркестру західноєвропейського типу, яка була озвучена симфонічним оркестром Готебургу під батутою Ван Чіна. Прем'єра «Мелодій Західного Юньнаню» (1993 рік) для оркестру китайських інструментів відбулася у виконанні Китайського оркестру Гонконгу. Обидва твори є переосмисленням національної музики засобами західноєвропейської традиції.

Знаковим для творчості композитора став 1994 рік. Окрім сюїти для п'яти ударних, в цей рік він пише свою першу оперу «Вовче селище» на замовлення нідерландського ансамблю. Го Веньцзін створив драму значної сили – темна, потужна камерна опера є вільною адаптацією «Щоденника божевільного» письменника Лу Сіня, основоположника сучасної китайської літератури. Лібрето для першої опери, в якій європейські виконавці співають китайською, написав Цзен Лі. Прем'єра відбулася на фестивалі в Нідерландах 1994 року, а наступний успіх на численних фестивалях у Європі та Азії зарекомендував Го Веньцзіна як одного з найбільш перспективних та інноваційних композиторів Китаю, що отримали світове визнання, що викликало до життя оркестрову сюїту з музики до опери. Композитор продовжує працювати і в кіноіндустрії. Серед найвідоміших фільмів з його музикою у той період слід назвати «У спеці сонця» (1994 р.) та «Рум'янець» (1995 р.).

90-ті роки є періодом все частішого звернення Го Веньцзіна до рідної тембралістики. Твори, написані у 1995 році – «Драма» та «Пізня весна» – обидва для китайських інструментів. До цього типу творів можна віднести і «Елегію» для голосу та трьох ударних, написану роком пізніше. Для «Драми» композитор обирає лише три пари китайських тарілок невеликого розміру, проте звукова тканина твору охоплює дивовижний діапазон та насичена складними імітаційними ритмами[4], тут також присутній чинник людського голосу – від шепотіння до крику, від звичайної декламації до співу. Цей твір наслідує традиції китайського драматичного мистецтва і є адаптацією немузичного жанру у музичному просторі. «Пізня весна», написана на замовлення Maison de Radio France для китайських інструментів (у складі: піпа, чжен, жуань, ерху, китайські флейти та ударні).

У 1996 році відбувся перший візит Го Веньцзіна до США на підставі отриманого від Азійської культурної ради (Asian Cultural Council) гранту. Тут він провів кілька місяців, насамперед у Нью-Йорку, також читав лекції у різних університетах США, одночасно відновлює співпрацю з нідерландським ансамблем, в результаті чого виникає твір «Написи на кістках» (для контральто та 15 інструментів), в якому композитор піднімає одну з провідних ідейно-образних ліній своєї творчості. Програмна назва твору відсилає слухача до сакрального предмету, що відіграв важливу роль у становленні китайської самоідентичності та впродовж віків використовувався як спосіб визначення власної долі у традиційних релігіях Китаю [3] – знаки, записувані на кістках, вважають початком китайського ієрогліфічного письма. Проте, композитор у цьому творі зобразив давньокитайську легенду про богиню Нюйву – одну з найвищих божеств даоського пантеону та міф, який розповідає про відновлення богинею небес. Цей твір став поворотним моментом: незважаючи на страшний сюжет[5], гармонія тут менш дисонантна, а мелодика насичена кварто-квінтовими ходами.

Особливо плідним стає 1997 рік для творчості Го Веньцзіна. Серед творів слід згадати «Стародавній фарфор» для гітари соло, Другий квартет для струнних та перкусії[6], «Прелюдію та фугу

опус 19 Шостакович» для ансамблю «Nieuw» а також «Концертіно для віолончелі з ансамблем», «Увертюра» на честь повернення Гонконгу до складу Китаю. Концертіно було задумане та написане ще в часі турне композитора, у Нью-Йорку, а прем'єра відбулася у Амстердамі, Нідерланди (солістка Наталі Гутман та ансамбль «Nieuw»). Цей, написаний за межами батьківщини, твір відкриває ще одну грань образно-ідейного змісту творчості Го Венцзіна. Насамперед це пошук природності у чужому середовищі, спосіб відтворити її, використовуючи для цього звуконаслідування та звукозображальність через імітацію співу птахів, звуків природи. Концертіно для віолончелі з оркестром представляє нову простоту як естетичну категорію та вищу форму мистецької свободи у власній творчості. Успіх опери «Вовче селище» сподвигає Го Веньцзіна на нове звернення до цього синтетичного жанру. Впродовж 1997-1998 років він працює над камерною оперою «Нічний бенкет». Написана на замовлення театру Алмейда в Лондоні та Гонконгського фестивалю мистецтв, ця опера здобула незаперечний успіх та світовий резонанс.

Твір для мішаного хору і ударних «Відлуння неба і землі» – медитативна сцена для хору і ударних з задуманої опери, яка ще не отримала своєї реалізації. У перспективі це опера про шостого Далай-ламу (Цан'яна Г'яцо), вибір сюжету якої свідчить про зростаючий інтерес Го Веньцзіна до буддизму та тибетської культури зокрема. У цьому творі композитор імітує тембральну звукосферу (звучання тибетської труби), оперує характерним інтонаційним матеріалом та ритмікою тибетської музичної культури (декламація канонічних книг, молитов монахів та віруючих), імітує звучання тибетської опери. Один з давніх сценічно-музичних жанрів в музичній історіографії Тибету має свого засновника Каг'ю Тхантонг Г'ялпо, який за легендою створив синтетичний музичний жанр на основі шаманського ритуалу в білих масках, а у XVII столітті П'ятий Далай-лама реформував оперу, відділивши її від літургійних практик насамперед за рахунок сюжетів, коло яких звузилося до легенд та міфів народного походження[7] У 1998 році композитор призначений на посаду завідувача кафедри композиції у Центральній Пекінській консерваторії, що призвело і до активної залученості у справі оновлення мистецької освіти. Особистий викладацькій підхід Го Венцзіна ґрунтується на розширенні часового відтинку аналізованих зі студентами творів насамперед для ознайомлення з сучасними композиторськими техніками та прийомами драматургії. Реформаторська діяльність композитора стосується і національної музичної культури. Хоча Го Веньцзін не займався польовими дослідженнями з наступним фольклористичним осмисленням, проте, в його особистій композиторській практиці «наслуханість» реальним звучанням, як і вивчення та осмислення китайської сучасної та традиційної музики – основа композиторського стилю. Яскравим зразком такого стосунку митця і є прочитання тибетської «звукосфери» у згаданому попередньо творі для хору a capella та перкусіоніста «Відлуння неба і землі», написаного 1998 року як мистецький відгук на враження від подорожі Тибетом [8].

У 1999 році постає Третій струнний квартет з флейтою на замовлення квартету Ардітті, а в 2000 році на основі музики з опери «Нічний бенкет» – «Три інтерлюдії» для тенора, піпи та ансамблю. Межа тисячоліть для стилю творця позначена поступовим відходом від песимістичного, похмурого настрою, властивого більшості його творів 1990-х років та звернення до локальних традицій китайської музики. Зрештою, тепер це не лише алюзії, Го Веньцзін часто у своїй творчості цитує традиційні музичні зразки, навіть у доволі великих об'ємах.

У XXI столітті митець продовжує свою викладацьку діяльність на кафедрі композиції Центральної Пекінської консерваторії, є запрошеним професором композиції Університету Яньбань (КНР) та Університету Цинциннаті (США), а також піднімає у публічному просторі питання збереження і продовження традиції національного музично-сценічного мистецтва, його розмаїття[8], зокрема унікальної вокальної манери, властивої національному китайському оперному співу. Незважаючи на значну зайнятість, пов'язану з викладацькою діяльністю, на початку нового тисячоліття у його творчому доробку з'являються твори з яскраво національною тематикою «Звуки Тибету» для шен-шо та шести духових – самостійний твір, ще одна частина нереалізованої наразі опери на тибетську тему (про шостого Далай-Ламу). Написаний у тому ж році «До весни всі десять хайдзі» для сопрано, арфи та західноєвропейського камерного оркестру є музичною інтерпретацією ліричної поезії сучасного китайського поета Хай-цзи. Наступного року композитор звертається до жанру інструментального концерту (Концерт для арфи), у 2002 році пише оперу «Му Гуїн». Жанр опери стає провідним для творчості композитора у 2004 році – камерні опери «Павільйон Фенікса» та «Хуа Мулан». Якщо «Павільйон Фенікса» написаний в традиціях сичуанської опери, то «Му Гуйїн» та «Хуа Мулан» вирішені у традиціях пекінської оперної трагедії, сюжет яких розповідає про видатних китайських героїнь. Досвід написання цих творів пов'язаний з іменем відомого китайського театрального режисера та драматурга Лі Люї, якому належать лібрето та прем'єрна постановка цих

оперних трагедій. Ця співпраця призвела до нового етапу в історії розвитку жанру пекінської опери, яка перестала бути театром «фіксованих типів ролей», насамперед за рахунок розширення емоційної палітри, що вплинуло і на розширення як вокальної тембралістики, так і передбачених традицією хореографічно-пантомімічних елементів вистави. Прем'єра отримала суперечливі відгуки, адже, з одного боку музична тканина опер настільки близька до традиційної пекінської опери, що її складно відрізнити навіть досвідченому меломану. З іншого – тут все ж присутнє новаційне трактування традиційних для пекінської опери музичних інструментів, нетипові тембральні комбінації, які швидше вирішені у стилі Стравінського, а також використання нових технік гри на цих інструментах. Проте молода слухацька аудиторія у Сінгапурі була захоплена феноменальною енергетикою та свіжістю вистав, зокрема опери «Му Гуйїн», що є очевидно однією зі складових сценічного успіху цих творів до сьогодні.

Опера «Павільйон Фенікса», хоча виказує продовження традицій сичуаньської опери, проте цікавим є її виконавський склад. Опера була створена з урахуванням особливостей двох відомих китайських співаків – представників традиційних оперних шкіл Китаю. Це високий чоловічий голос співака пекінської опери легендарного Цзян Ціху та голос всесвітньовідомої сичуанської оперної співачки Шень Тьємей. Цікаво вирішена і оркестрова партитура, в якій органічно поєднуються два ансамблі - китайських та європейських інструментів. Все частішим стає звернення композитора до вокалу, зокрема, це «Подорожі: Вірші Сі Чуаня» для сопрано і оркестру. Композитор працює і у жанрі симфонії – «Гора Сонця і Місяця», «Герой» – обидва твори автор вирішує у західноєвропейському стилі, а також залишається вірним улюбленому перкусійному складу («Парад» для трьох ударників).

У 2005 році на великі екрани виходить фільм легендарного китайського режисера Чжана Імоу «Їдучи на самоті тисячі миль». Сюжет фільму розповідає історію батька, який продовжує дослідження свого вмираючого сина і їде з Японії у китайську провінцію Юньнань аби записати фактично вмираючу традицію опери Но. Так через кіномузику Го Веньцзін співдіє з найдавнішим відомим на сьогодні видом далекосхідної музичної вистави. Опера Но існує не лише в багатьох китайських провінціях, зокрема, і у рідному для Го Веньцзіна Сичуані, також відома у Японії, основна функція опери Но співмірна з театралізованими дійствами багатьох народів світу і полягає у очищенні світу від зла. Тут композитор надзвичайно делікатно співдіє з традиційною музикою, авторське начало творить надзвичайну мережану канву для світу реальних звуків, тонко і дуже влучно розкриває палітру почуттів та переживань головного героя, стає ще одним планом розвитку сюжету. Особливо цікаве інструментування, що виявляється у специфічному поєднанні західноєвропейського та китайського інструментарію, надаючи звучанню особливої терпкості.

2006 рік позначений написанням концерту для ерху з оркестром «Ця земля, така багата на красу», що став мистецьким вшануванням пам'яті поета Лу Сіня (70 років з дня смерті) та своєрідною формою вислову незгоди на дії влади у сфері освіти, пов'язані з вилученням творчості класика з навчальних програм. Уже наступного 2007 року Го Веньцзін повертається у своїй творчості до сценічних жанрів. В цей рік він пише оперу «Поет Лі Бай», наступного – камерну оперу «Лян Хун'юй», Остання завершує героїчну трилогію композитора, яку Го Веньцзін характеризує як «пекінську традиційну оперу у новій концепції». Примітно, що серед великої кількості героїв минулого Китаю, композитор обирає саме жіночі персоналії у якості протагоністів, вкотре виявляючи зацікавлення роллю та становищем жінки у суспільстві. Ця опера, як і попередні, створена у співпраці з режисером та драматургом Лі Луном, проте, якщо дві попередні («Му Гуйїн» та «Хуа Мулан») є трагедіями, то остання – комічна опера.

Високе становище та популярність творчості Го Веньцзіна у Китаї та у світі стали причиною його запрошення до команди композиторів, які працювали над створенням музичного супроводу відкриття Олімпійських ігор у Пекіні 2008 року, результатом чого стала сюїта Го Веньдзіна «Персонажі». У цьому ж році композитор відкриває новий для себе вимір сценічної музики – балет («Павільйон півоній»). Звернення до історичного минулого стає програмою симфонії Го Веньцзіна «Красуні Китаю» (2009 рік), в якій рівень синтезу китайської та європейської традицій виявляється не лише на рівні тембралістики. У виконавському складі симфонії крім традиційного симфонічного оркестру європейського зразка присутнє сопрано, ударні та вокальний ансамбль сичуанської традиційної опери. Композитор цитує оригінальні арії з сичуанських традиційних опер «П'яна красуня» та «Чжаоцзюнь покидає кордони», сюжет яких побудований на історіях про легендарних китайських красунь Ян Гуйфей (відома також як Ян Юйхуан з традиційної опери «П'яна красуня») та Ван Чжаоцзюн. Краса цих жінок стала джерелом легенд, мистецьких творів, адже вони мали безпосередній вплив на хід історії Китаю. Це також рік створення камерного твору «Квітка, що пливе до раю».

Перші роки другого десятиліття XXI століття позначені зверненням композитора до концертних жанрів (Другий концерт для бамбукової флейти «Дика вогняна стихія», написаний у 2010 році та Концерт для чжену з оркестром (2011 р.). У 2012-2013 роках Го Веньцзін прцює в жанрі симфонічної увертюри («Лотос»), також пише концертну п'єсу «Шексі» для скрипки та ансамблю. З 2013 року композитор очолює комітет, створений в рамках державної програми підтримки молодих композиторів, які працюють у жанрі камерної опери (ініційована композиторським відділенням Центральної консерваторії). Власне ця діяльність дозволяє виявити його громадську позицію, стосунок до національної спадщини та бачення майбутнього китайської композиторської творчості [1].

Основу творчості наступних років становлять інцидентальні твори. Серед яких – опери «Рікша», «Сі Фан (Внутрішній ландшафт)»[9], камерна опера «Жага буденного життя» (2015 р.) та балет «Дуньхуан» (2017 р.). Примітно, що опера «Сі Фан» згодом отримає свою екранізацію у 2019 році. Написана для знаменитої Шень Тьємей опера заснована на канонах сичуанської опери (композитор тут використовує закулісний хор, який у традиційній опері повинен підсилювати емоційну напругу розповіді героя або ж виступає у якості закулісного коментатора) проте в оркестровці окрім китайських інструментів є і камерний ансамбль західноєвропейського типу. Фактично ця опера стала квінтесенцією пошуків Го Веньцзіна на шляху створення нового мистецтва, що органічно продовжує давні традиції китайської опери.

Го Веньцзін не минає увагою і жанр симфонії, з-під пера композитора з'являються тричастинна симфонія «Ман Цзян Хун» (2014 рік), симфонії «Червона ріка» (2015) та «Тибет» (2018). Програмні назви симфонічних творів, рівно ж як і сюжети сценічних творів утверджують національну сюжетику образно-ідейного змісту, а музична мова цих творів – на специфічний сплав національних та західноєвропейських засобів, що дозволило створити унікальну манеру письма композитора, яка проявляється насамперед у органічному продовженні національної музичної традиції. Зрештою, критики неодноразово наголошують на абсолютній природності мелодизму Го Веньцзіна, а мелодії його творів часто вважають цитатами з традиційної китайської музики. Складно заперечити і досконале володіння техніками західноєвропейського музичного письма, що творить сучасну, унікальну музичну мову композитора. Разом з тим Го Веньцзін продовжує експериментувати, завжди відкритий до нових пошуків, яскравим прикладом чого є його останні твори – Фортепіанний концерт, над яким композитор працював впродовж трьох років та опера «Червоний гаолян». Одне з останніх творінь композитора, написана у 2025 році [1; 81]. Ця опера представляє лінію китайської опери європейського типу у творчості композитора. Сюжетика останніх творів демонструє не просто звернення до власне китайської тематики. Як і попередні твори, виказує філософське бачення та прочитання глибинних ментальних рушіїв китайської ідентичності, вияв не збірної психіки народу, а крізь призму яскравих особистостей, легендарних історичних постатей, подій чи життя і проблем звичайних людей, душевні порухи яких і творять велич буття нації, є тим ядром, з якого формується багатоликість світу, яка не дає загубитися у його глобальності і зберегти власне «я».

Висновки. У статті здійснено огляд творчого доробку всесвітньовідомого представника «нової хвилі» китайської музики Го Веньцзіна, світовий резонанс творчого доробку якого налічує кращі сцени Європи, Азії, США, виконання всесвітньовідомими виконавцями, а також співпраця з музичним видавництвом Casa Ricordi. Висвітлено походження митця, роль родини та середовища, вплив політичних подій на його становлення як музиканта. Визначено, що період становлення у роки навчання в консерваторії серед пріоритетів композитора – музика західноєвропейського авангарду (Б. Барток, П. Гіндеміт, К. Штокгаузен, творчий метод К. Пендерецького, сучасні техніки, зокрема алеаторика) та китайська музична традиція (музика Сичуаню). Загальна настроєвість виявляє експресіоністичний стрій творів цього періоду. «Поховання над прірвою в Сичуані» демонструє нову вишуканість та сміливість музичного вислову, а програмна назва твору виявляє глибоке відчуття власної національної самоідентичності. Твори, написані після повернення до Чунціну демонструють поєднання рис пекінської, сичуанської опер з експресіоністичним висловом (А. Шенберг).

Визначено, що після повернення до Пекіну композитор формує власну, вишукану стилістичну мову, базовану на елементах китайської народної музики, зокрема рідної провінції Сичуань, тематика творів виказує зосередження на релігійній обрядовості та все частішого звернення до рідної тембралістики. У статті констатовано, що у «Написах на кістках» композитор піднімає одну з провідних ідейно-образних ліній своєї творчості.

Межа тисячоліть для стилю творця позначена зверненням до локальних традицій китайської музики у творах з яскраво національною тематикою, поверненням до історичної теми, національної оперної традиції також і у сфері кіномузики. Серед творів другого десятиліття визначено перевагу інцидентальної музики у творчості Го Веньцзіна (опери «Рікша», «Сі Фан», «Жага буденного життя»

та балет «Дуньхуан») виказує квінтесенцією пошуків Го Веньцзіна створення нового мистецтва, що органічно продовдує давні традиції китайської опери, філософське прочитання глибинних ментальних рушіїв китайської ідентичності, з якого формується багатоликість світу, яка не дає загубитися у його глобальності і зберегти власне «я».

Примітки:

[1.] Смерть Мао Дзедуна у 1977 році призвела до послаблення політики культурної революції, західна культура отримала свій дозвіл на існування в китайському просторі.

[2] Го Веньцзін подав документи одразу до двох закладів – у Пекіні та Ченду, він вступив до обидвох, але надав перевагу Пекінській Центральній консерваторії [1].

[3.] Одруження без належних дозволів між студентами стало причиною повернення композитора до рідного міста.

[4] Композитор називає цей твір «енциклопедією для тарілок» [7].

[5] Текст вокальної партії переказує трагедію, яка сталася після того, як обвалився небесний стовп – а саме загального хаосу, тотальних пожеж та навали злих духів, які вбивають та пожирають невинних людей [3].

[6] Цей твір композитор написав на замовлення всесвітньовідомого квартету «Kronos» [7].

[7.] На сьогодні тибетська опера має вісім різновидів, які за час свого існування набули значення оперних шкіл [3].

[8] Це стосується спрощеного сприйняття китайської опери лише як варіанту пекінської [7].

[9] Обидві опери написані у 2014 році.

Список використаної літератури

1. Гнатюк Д. Оперна творчість Го Веньцзіна: традиції та новаторство. дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України «Київська консерваторія». Київ, 2026. 274 с.

2. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.

3. Сюй Чже. Вплив традиційних цінностей китайського суспільства на формування особистості. *Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Педагогічні науки*. 2012. № 22 (3). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22%283%29_45 С. 306–312.

4. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2024. Вип. 71 (3). С. 273–278. DOI: https:// doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-44

5. Chinese Classical Music: Interview Guo Wenjing.URL: https://www.youtube.com/watch?v=vj1JnfdOW0w.

6. Feneyroy L. *Éclats d'une génération dispersée*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1995: http:// www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1995_MU_08_CN_PRGS.pdf.

7. For China's Guo Wenjing, the Language Is All : Composer Breaks the Rules. The New York Times. 2001. URL: www.nytimes.com/2001/10/17/style/IHT-for-chinas-guo-wenjing-the-language-is-all-composer-breaks-the.html.

8. Guo Wenjing. Traditional Music as Material // The World of Music. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 125–126. URL: https://www.jstor.org/stable/41700064.

9. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. In conversation with Guo Wenjing, *Chime*, X/11, 1997. P. 4-49: http://www.youblisher.com/p/1080117-Chime-Journal-10-11-1997/.

10. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. Guo Wenjing – a composer`s portrait: «The strings going hong hogn hogn and the percussion bong keeh – that's my voice». *Chime Journal*. 1997. No. 10-11 (Spring/Autumn). P. 8–49.

11. The Wagner Interviews. Guo Wenjing – composer in conversation with Rudolph Tang in Beijing. 06.11.2013. URL: http://www.youtube.com/watch?v=BQwfXNMkjYQ

12. **安**鲁新. **郭文景音**乐创作研究 [M]. **北京**：**中央音**乐学院出版社, 2012. 188 页. (Ан Лусінь. Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна : монографія. Пекін : Вид-во Центральної муз. акад., 2012. 188 с.)

13. **李吉提**. **郭文景其人其作** [J]. **北京**：**人民音**乐, 1997, (10). 12–15. (Лі Цзіті. Го Веньцзін: людина і його творчість. *Народна музика*. Пекін, 1997. № 10. С. 12–15.)

14. **李吉提**. **花儿**为什么这样红 – **郭文景音**乐创作概谈 [J]. **北京**：**中央音**乐学院学报(**季刊**), 1996, (2). 45–50. (Лі Цзіті. Чому «квіти такі червоні» – загальні міркування про творчість Го Веньцзіна. *Вісник Центральної муз. акад. (щоквартальник).* Пекін, 1996. № 2. С. 45–50.

References

1. Hnatiuk D. Operna tvorchist Ho Ventszina: tradytsii ta novatorstvo. dys. ... doktora filosofii: 025 Muzychne mystetstvo (haluz znan 02 «Kultura i mystetstvo»). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2026. 274 s.

2. Liashenko I. Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi. Kyiv : Naukova dumka, 1991. 269 s.

3. Siui Chzhe. Vplyv tradytsiinykh tsinnostei kytaiskoho suspilstva na formuvannia osobystosti. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu im. T. Shevchenka. Pedahohichni nauky*. 2012. No 22 (3). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22%283%29_45 S. 306–312.

4. Ulianova V. Osoblyvosti muzychnoho mystetstva Kytaiu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobytskoho derzh. ped. un-tu im. I. Franka*. 2024. Vyp. 71 (3). S. 273–278. DOI: https:// doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-4444

5. Chinese Classical Music: Interview Guo Wenjing.URL: https://www.youtube.com/watch?v=vj1JnfdOW0w.

6. Feneyroy L. *Éclats d'une génération dispersée*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1995: http://www. festival-automne.com/uploads/Publish/archive_ pdf/FAP_1995_MU_08_CN_PRGS.pdf.

7. For China's Guo Wenjing, the Language Is All : Composer Breaks the Rules. The New York Times. 2001. URL: https://www.nytimes.com/2001/10/17/style/IHT-for-chinas-guo-wenjing-the-language-is-all-composer-breaks-the.html.

8. Guo Wenjing. Traditional Music as Material. The World of Music. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 125–126. URL: https://www.jstor.org/stable/41700064

9. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. In conversation with Guo Wenjing, *Chime*, X/11, 1997. P. 4-49: http://www.youblisher.com/p/1080117-Chime-Journal-10-11-1997

10. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. Guo Wenjing – a composer`s portrait: «The strings going hong hogn hogn and the percussion bong keeh – that's my voice!». *Chime Journal*. 1997. No. 10-11 (Spring/Autumn). P. 8–49.

11. The Wagner Interviews. Guo Wenjing – composer in conversation with Rudolph Tang in Beijing. 06.11.2013. URL: http://www.youtube.com/watch?v=BQwfXNMkjYQ

12. **安**鲁新. **郭文景音**乐创作研究 [M]. **北京** : **中央音**乐学院出版社, 2012. 188 页. (Ан Лусінь. Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна : монографія. Пекін : Вид-во Центральної музичної академії, 2012. 188 с.)

13. **李吉提**. **郭文景其人其作** [J]. **北京** : **人民音**乐, 1997, (10). 12–15. (Лі Цзіті. Го Веньцзін: людина і його творчість. *Народна музика*. Пекін, 1997. No 10. С. 12–15.)

14. **李吉提**. **花儿**为**什么**这样红—**郭文景音**乐创**作概**谈 [J]. **北京** : **中央音**乐**学院学**报(**季刊**), 1996, (2). 45–50. (Лі Цзіті. Чому «квіти такі червоні» – загальні міркування про творчість Го Веньцзіна. *Вісник Центральної муз. акад. (щоквартальник).* Пекін, 1996. № 2. С. 45–50.

UDC 782.071.1/038 (510:4)

THE EVOLUTION OF A COMPOSER'S STYLE AS A DRIVING FORCE FOR THE RENEVAL OF NATIONAL MUSIC, AS ILLUSTRATED BY THE WORK OF GUO WENJING

Ke ZHANG – PhD student at the Department of Music History,
M.V. Lysenko Lviv National Academy of Music, Lviv.

This article provides an overview of the body of work of the world-renowned representative of the «new wave» of Chinese music, Guo Wenjing, whose work has garnered international acclaim on the finest stages of Europe, Asia and the USA, has been performed by world-famous artists, and has involved collaboration with the music publisher Casa Ricordi. It examines the artist's origins, the role of his family and environment, and the influence of political events on his development as a musician. It is established that during his formative years at the conservatoire, the composer's priorities included the music of the Western European avangard (B. Bartók, P. Hindemith, K. Stockhausen, K. Penderecki, modern techniques, particularly aleatoric music) and the Chinese musical tradition (Sichuan music). The overall mood reveals the expressionist character of the works from this period. 'Burial Above the Abyss in Sichuan' demonstrates a new sophistication and boldness of musical expression, whilst the programmatic title of the work reveals a deep sense of his own national identity. Works composed after his return to Chongqing demonstrate a fusion of features from Beijing and Sichuan opera with expressionist expression (A. Schoenberg).

It has been established that, upon his return to Beijing, the composer developed his own refined stylistic language, based on elements of Chinese folk music, particularly that of his native Sichuan province; the themes of his works reveal a focus on religious ritual («She Huo»), whilst the 1990 s saw Guo Wenjing increasingly turning to his native timbral language. This period is marked by a search for naturalness in a foreign environment, a sense of belonging.

The turn of the millennium marked a shift in the composer's style, characterised by a return to local traditions of Chinese music in works with distinctly national themes, a revival of historical themes, and a return to the national opera tradition, including in the field of film music (the opera «No» served as the basis for the plot of Zhang Yimou's film «A Single Man's Journey»). Among the works of the second decade, the predominance of incidental music in Guo Wenjing's oeuvre is evident (the operas 'Rickshaw', 'Xi Fan', 'The Thirst for Everyday Life' and the ballet 'Dunhuang') This epitomises Guo Wenjing's quest to create a new art form that organically continues the ancient traditions of Chinese opera, a philosophical interpretation of the deep mental drivers of Chinese identity, from which the diversity of the world is formed, preventing one from getting lost in its global nature and allowing one to preserve one's own 'self'.

Key words: Guo Wenjing, creative work, opera, local tradition, performance techniques.

Стаття отримана 10.03.202
Стаття прийнята 13.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 780.641/.643:316.73](510:4)

КИТАЙСЬКІ БАМБУКОВІ ФЛЕЙТИ У СПІВДІЇ З ЄВРОПЕЙСЬКИМ ІНСТРУМЕНТАРІЄМ У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРАХ

Хун ВЕНЬЦЗЕ – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів, Україна – Китай
https://orcid.org/0000-0001-6627-5891X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1151
330482284@qq.com

Цитування:

Хун Веньцзе. Китайські бамбукові флейти у співдії з європейським інструментарієм у камерно-ансамблевих жанрах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 290–296. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1151

Порушується питання взаємодії народних інструментів з європейськими у творчості сучасних китайських композиторів. Використання різних типів бамбукових флейт (поздовжніх із родини сяо та поперечних із родини діцзи) виходить за межі традиційного музикування. Створення великої кількості композицій на межі XX-XXI ст., де бамбукові флейти співдіють із фортепіано та іншими західними інструментами, актуалізує дослідження специфіки сонорно-тембрального фактора в цих типах поєднань. Твори сучасних китайських композиторів розглянуто під знаменником креолізації, яка передбачає появу нових культурних виразів шляхом злиття різних традицій, їх інтеграції та взаємної трансформації. Ці композиції є ні суто китайські, ні повністю західні, творячи гармонійні сполуки, що поважають та живлять обидві традиції.

Ключові слова: китайські бамбукові флейти, сяо, діцзи, європейський інструментарій, камерно-ансамблеві жанри, креолізація.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва особливо актуальними постають питання використання та адаптації академічного та не-класичного інструментарію, в тому – автентичних та раритетних зразків, покликаних розширити сонорно-тембральний діапазон сучасної музики. Невпинно зростає інтерес композиторів до власного минулого та поглибленого вивчення і вживлення фольклорної традиції, в контексті чого відбувається симбіотичне зрощення сучасного «відкритого» академізму і з явищами найвіддаленіших епох, і глибинними етнічними первістками на всіх параметрах музичної мови.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальносвітова тенденція, що спостерігається на рівні багатьох національних та етнічних культур, а саме – синтез фольклорного автентичного інструментарію з класичним європейським є однією з інспіруючих у площині музикознавчих досліджень. Зокрема, в аспекті сучасних ансамблів за участі китайських бамбукових флейт, дану тему порушують Фрідерік Лау [6, 7], Лі Янг [8], Кун Кся [6], Хан Ксю [5] та ін. Чималу увагу зрощенню-креолізації у сонорно-тембровому аспекті приділяє американсько-китайський композитор і музикознавець Лей Ліанг в індивідуальних артикулах, особливо ж у співпраці з Е. Гріном [4]. У вітчизняних дослідженнях українсько-китайський дослідник Лі Ян одним із перших звертається до тематики бамбукових флейт, спираючись на історичні, міфологічні витоки цих інструментів, визначає семантичні архетипи, проте, не виходить за межі сольного репертуару [1]. Ансамблевих вимірів китайських бамбукових флейт опосередковано торкаються дослідники фортепіанної музики Китаю, наприклад, Лю Сяосі [2]. Щодо ансамблевих мікстів, то в актуальних дослідженнях З. Волмарка, Р. Кендалла («Опис звуку: когнітивна лінгвістика тембру») [12], Г. Дж. Санделла («Роль спектрального центроїда та інших факторів у визначенні «змішаних» пар інструментів в оркеструванні», яка входить до зони фізико-акустичних досліджень) [10] та інших чимала увага приділяється тематиці креолізації як естетичній платформі новітньої тембралістики. З огляду на особливе поширення таких специфічних тембральних мікстів та застосування сучасних композиторських технік, що засвідчують глокалізаційні тенденції у глобалізаційному мультикультурному просторі, у термінологічному тезаурусі набрав поширення термін «креолізації» – за Едуардом Гліссантом, виведений у його соціокультурній праці «Відкритий човен. Поетика Відношення» [3]. Він підкреслює рівноправність та рівнозначимість поєднуваних елементів, що належать до різних культур та парадигм у одному музичному опусі, творячи гармонійно-пропорційну цілісність, радше, комплементарну єдність. Розмежовуючи тенденції орієнталізму (Схід/Захід) і окциденталізму (Захід/Схід), як вияву специфічного екзотизму чи вестернізації в іншоконтинентальних культурах, креолізація засвідчує органічне зрощення на рівні музичної виразовості, в тому – у сонорно-тембральній площині. Відштовхуючись від крос-культурних підходів (порівняння різних

© Хун Веньцзе., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

культур як окремих одиниць, допускаючи їх «збилення» та механічне поєднання елементів) до транскультурних, які вивчають процеси, що відбуваються між ними та понад ними, ведучи до появи чогось спільного або нового, у даному випадку – зону звукового музичного /позавербального полілінгвіалізму.

Мета статті – дослідити специфіку сонорно-тембрального фактору у камерно-інструментальних творах сучасних китайських композиторів для бамбукових флейт у поєднанні з академічним західноєвропейським інструментарієм під знаменником креолізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кореспондування специфічного традиційного національного інструментарію різних етносів та народів з академічними західними інструментами у камерно-інструментальній музиці сучасних композиторів набирає щоразу цікавіших та оригінальніших форм, відповідаючи глобалізаційним процесам у світовій музичній культурі. При цьому композитори дотримуються і глокалізаційних інтересів, тобто, збереження власного етнічно-фольклорного звукового обличчя. У китайській музичній культурі з її багатовіковою традицією виробився численний і своєрідний корпус унікальних інструментів, серед яких особливе місце посідають бамбукові флейти. Їх звучання стало своєрідною емблемою, маркером та репрезентантом музики Китаю. Однак, на сучасному видноколі світової музичної культури ці суто національні інструменти фольклорної традиції активно входять до академічного процесу, розбудовуючи чимале жанрове коло у проекції свого застосування – від невеликих композицій для бамбукових флейт і фортепіано, захоплюючи в свою орбіту жанри середніх форм – варіацій, поем, рапсодій, сонат тощо; активно вживляючись до камерно-інструментальної площини ансамблевих композицій (від тріо до нонетів найрізноманітніших, у т. ч. нетипових та оригінальних складів). Як екзотичні звукові одиниці, тембри бамбукових флейт часто імітувалися інструментами симфонічного чи камерного оркестрів, а іноді і вводилися до академічних партитур, хоч саме застосування оригінальних інструментів переважно пов'язане з наявністю відповідних виконавців, які володіли традиційною манерою гри на цих флейтах. Однак, із розвитоком та поширенням популярності даних інструментів не лише у Китаї, але багатьох інших країнах світу призвели до все частішого та активнішого їх використання не лише в камерному плані, але інспірували появу великої кількості творів концертного жанру для союючих сяо чи діцзи з великими чи малими складами європейських оркестрів. Рівно ж бамбукові флейти отримали своє застосування в суміжних синтетичних жанрах сценічного плану (опера, балет, шоу), виступаючи солістами чи рівноправними учасниками симфонічного академічного або «мішаних» з іншими народними інструментами складів оркестрів. Неймовірно активним є застосування традиційних бамбукових флейт в естрадних жанрах та особливо кіномузиці, де останні виступають як знаково-семантичні репрезентанти китайської культури та її філософсько-світоглядних засад, будучи носіями розлогої етимологічно-історичної перспективи. Для розуміння художньо-образних моделей, створених китайськими сучасними композиторами у композиціях європейських інструментів та бамбукових флейт необхідно провести короткий історичний дискурс, який би прояснив вирішення тих чи інших мистецьких завдань, зокрема, крізь призму сонарно-тембрального фактору.

Так, бамбукові флейти мають надзвичайно тривалу та цікаву історію. В давньому Китаї існували флейти з різних матеріалів ще в доісторичний період: із кокосового горіха, костей тварин, видутої яєчної шкарлупи диких птахів, глини, про які збереглися історичні згадки часів династії Шанг (1046–1256 рр. до н. е.). Найдавніші письмові джерела свідчать про те, що китайці використовували два головні різновиди – «kuan» (інструмент із тростиною) і «siao» (флейта з торцем, переважно бамбукова) у XII-XI століттях до н. е., а потім – у IX ст. до н. е. панівними стають флейти «cz`y» та «jue» (VIII ст. до н. е.). З них бамбукова «cz`y» є найдавнішою задокументованою поперечною флейтою. Своєрідний флейтовий оркестр – 29 зразків кістяних флейт 9000-річної давності – китайських гуді (буквально «кістяних флейт») знайдено при розкопках у гробівці у Цзяху. Вони зроблені з кісток крил червоного журавля, і кожна з них мала по п'ять-вісім отворів. Одна з давніх китайських поперечних флейт – «tcz`y» (篪) збереглася у гробівці вельможі I з Цзен у місцевості Суйчжоу провінції Хубей. Належить до часу пізньої династії Чжоу і датована 433 роком до н. е., виготовлена з полакованого бамбуку із закритими кінцями та має п'ять бокових отворів [11].

З'являються також (подібно як у Європі, де відомі флейти з кришталю, золота тощо) флейти з порцеляни, нефриту. Ще одним важливим різновидои стали поєднані в ряд піщалки різної висоти переважно з бамбуку, що складали «kuan». Спочатку це були подвійні, а згодом 12-комплектні, відомі в Європі як флейти Пана – «p`ai-siao», що мала і пласку, і бочковидну у вигляді зв'язаного пучка, форму. Дванадцять трубок цього інструменту відповідали дванадцяти елементам світу (подібно до сакраментальних китайських дзвонів та літофонів) за системою люй. Цікаво, що кожна з великих династій змінювала порядок трубок та їх довжину, зрештою, як і в одиночних флейтах, підкреслюючи це в спеціальних трактатах, надаючи космогонічного значення цим змінам [7]. Так, династія Сун (960-1279 до н. е.) переносить низькі піщалки на праву сторону; а династія Мін (1368-1644 до н. е.) повертає їх зворотньо. Ці флейти поділялися на жіночі і чоловічі типи, що мали різний

діапазон. На них грали окремі виконавці, або й один, іноді складаючи два інструменти докупи. Згодом жіноча і чоловіча флейти «p`ai-siao» (пан-сяо) поєдналися в один інструмент.

Із древніх трактатів IX-XII століть відомо про чотири різновиди флейт: «kuan», «siao», «cz`y», «jub», зустрічаються і згадки ще про два види флейт – «jue» і «ti». Так, за дослідженнями К. Закса – однією з найдавніших на світі поперечних флейт – є китайська бамбукова флейта «cz`y» з п'ятьма отворами. На ній переважно грали в парі з первісною глиняною флейтою-окариною (згодом, порцеляновою) в унісон. У «Книзі пісень» Конфуцій описує ці види флейти та їх співдію: «люди освічують небеса, коли бамбукова флейта відповідає і єднається з порцеляновою, як дві невід'ємні половини, що творять одну цілісність» [9; 158]. У «Ши Цзін» також описана ансамблева гра музикантів, які супроводжують танцівників, зокрема, флейти виступають у ансамблі з органами і барабаном.

Давня флейта «kuan» не мала жодних пальцевих отворів, а «ti» мала їх три. Сама назва «siao» – продовжня флейта – ґравітує до подвійних інструментів. Однак, є описи, де «siao» трактується як окремий інструмент. Згаданий у «Книзі Пісень» князь Тай Юй стверджував, що це флейта з шістьмома пальцевими отворами, що утворилася і подібна до «jue». Численні літописні джерела дещо проясняють ситуацію, оскільки на «siao» переважно грали мандрівні актори та міми-акробати, натомість «jue» супроводжувала вишукані церемоніальні двірцеві танці. У одній з фраз вірша «Книги Пісень» описано танцюриста в імператорському палаці, який тримає в одній руці флейту «jue», в іншій – перо фазана. Дане свідчення підкреслює винятковість і значимість даного різновиду бамбукової флейти, оскільки антураж із пір'ями фазана належав до найаристократичніших сюїт – так званих «ієрогліфних» танців найвищої інтелектуальної знаті та мандаринів. Це також означає, що гра на флейтах була ознакою венжень – високої форми освіченості та досконалим володінням різними видами мистецтв: каліграфією, поезією, танцями, малярством і музикою.

Цікаво, що і бамбукові флейти добиралися та ідентифікувалися за основним звуком сакраментального «золотого дзвону» – «huan-chung». Відтак, у багатьох древніх цивілізаціях, і у Китаї, окремі звуки різних інструментів були спорідненими, навіть ідентичними, оскільки представляли лише різні форми прояву або однієї ідеї чи способу її осягнення, найчастіше – спробу передати велич та всеєдинство космосу. Деякі флейти дозволяють за своєю конструкцією визначити час їхнього побутування у відповідний історичний період, адже на раритетних інструментах не існує стандартних відстаней між отворами, їх розмірами, довжиною і діаметром інструментів. У різних історичних джерелах згадується, що китайці асоціювали флейти як наділений вищим освяченим характером інструмент, необхідний для сповнення магічних та релігійних функцій і переносили числову символіку, закодовану у вимірних одиницях (священні міри) у побудову різних інструментів, відносно флейт це стосувалося типів, розмірів та розміщення пальцевих отворів. Так, гру на різних поперечних і поздовжніх флейтах зображено у книзі династії Сун (X ст.) авторства художника Гу Хунжуна під назвою «Нічні гуляння Хань Сізай» [1; 97]. Зрештою, велика кількість зразків китайського особливо жанрового живопису різних періодів часто зображала флейтистів та флейтисток, і в індивідуальному порядку, і в колоритних масових сценах. Це засвідчує процес секуляризації та значного поширення родини флейтових, відтак – їх широке використання в театральних постановках, найрізноманітніших народних святкуваннях, обрядах, побуті тощо.

З іншого боку, народна посполита традиція флейтової музики існувала з давніх давен, побутуючи насамперед в лоні пастівницької культури. Специфічне тембральне забарвлення бамбукових флейт, виготовлених із натурального органічного матеріалу, якнайкраще відтворювало та гармоніювало з ландшафтним середовищем, будучи одними з найпопулярніших аерофонів Китаю, передаючи атмосферність перцептивного простору. Так витворюється одна з провідних конептосфер бамбукових флейт – звукозображальна пейзажистика, яка підноситься в ширшому розумінні до проблематики співдії людини і природи. Символіка ж світоглядних та космогонічних ідей крізь призму історично сформованих дихотомних алегорій закодексувалася, зокрема, у концептуальному поєднанні «шовку і бамбуку», що проявилося у традиційному поєднанні дуетів циню та бамбукової флейти, підкреслюючи осягнення високих ступенів духовності та володіння глибинами життєвих енергій. Прикладом сповідування цієї національної традиції може слугувати твір американсько-китайської композиторки Чень Ї «Romance of Hsiao and Ch'in, 2 violins, string orchestra», створений у 1995 році, де сяо та гуцинь єднаються з двома європейськими скрипками та струнним оркестром. Також цей твір отримав у 1997 році нову інструментовку, яка зберігала поєднання «шовку і бамбуку» – Hsiao and Ch'in, проте додалася оригінальна китайська скрипка erhu та європейське фортепіано. Таким чином спостерігаємо не лише залучення того чи іншого виду бамбукової флейти до співдії з європейськими інструментами, але і її участь в дуетних та інших ансамблевих варіантах, типових для китайської традиції.

У процесі історичного розвитку виробилася величезна кількість різновидів китайських флейт, серед яких найбільшу популярність здобули поперечна діцзи та поздовжня сяо, а їх численні

різновиди увійшли практично у всі сфери музикування в Китаї. Вони також отримали своєрідні семантично-знакові маркери відносно особливостей тембралістики. Так, поздовжня сяо з огляду на глибокий атмосферно виповнений звук стала більш відповідною для передачі медитативних роздумів, лірики; вона є одним із сакраментальних інструментів, пов'язаних із місячним сяйвом та уможливлюють практику самозаглиблення, очищення, осягнення інсайтів-просвітлень і співвідносна з енергією «інь». Поперечна родина «діцзи» – наділена більш яскравим екстравертивним звучанням та значно потужнішими технічно-виразовими віртуозними можливостями, за рахунок чого їй відповідає активна життєствердна і сонцедайна енергія «ян». Цей специфічний паралелізм двох визначальних сил «інь» та «ян» виявився адекватним щодо рівнозначного та рівноправного функціонування обидвох видів китайських бамбукових флейт – і поздовжньої сяо, і поперечної діцзи.

Кожна з них отримала чималу кількість інваріантів, що посіли значне місце в інструментальній культурі Китаю, виступаючи не лише в сольній, але і ансамблевій та оркестровій якостях. Відзначимо, що в традиційному ансамблево-оркестровому виконавстві саме флейтисти виконували функції «капельмейстера» – керівника і диригента колективу, відповідно – саме флейтові партії сяо чи діцзи були переважно ведучим мелодичним інструментальним началом, ділячи цю функцію зі струнно-смичковими ерху. До сьогодні в китайських народних ансамблях чи оркестрах, які часто включають і поперечні, і поздовжні різновиди, група бамбукових флейт є однією з найчисельніших.

Розглядаючи панораму жанрової палітри ансамблевого функціонування бамбукових флейт, важливо окреслити концептосфери їх побутування, які виявляються насамперед крізь призму програмності. Апробація ж європейських жанрів та форм у конвергенції з західними інструментами, уможливилися з приходом останніх та освоєнням їх китайцями впродовж XX століття. Перші спроби поєднати бамбукові флейти з європейськими інструментами починаються у 30-40-х роках XX століття, однак, цей процес драматично перервано подіями «культурної революції» у Китаї. І лише у 80-х роках із настанням «періоду відкритості» починає активізуватися «співпраця» між автентичними бамбуковими флейтами та західними інструментами, передусім – фортепіано, а також поступово з різноманітними малими та великими ансамблевими чи оркестровими складами. Ці явища також пов'язані з розширенням сонорно-тембральної площини, характерної для сучасної музики, а «відкритість» академізму щораз більше фокусується на пошуках нових, нетипових звукових сполучень, окремою формою чого можна вважати кореспонденцію традиційних інструментів з електронікою, а також задіяння значного корпусу старовинних чи етнічних інструментів.

Специфіка даного типу «китайсько-європейського» ансамблю з огляду на проблематику дослідження якнайкраще виявляється у поєднанні бамбукових флейт і фортепіано, адже сонорно-імітативні властивості останнього здатні передавати широкий спектр тембрального звукообразу струнно-щипкового гуциню (хвилеподібні арпеджіато, глісандо тощо) або інших автентичних інструментів (наприклад, більш активна та екстравертивна за яскравістю звучання діцзи, яка часто поєднується з народними ударними, що перегукується і з органологічною природою фортепіано як ударно-струнного інструменту). Його виняткові можливості (у натуральному та препарованому вигляді) при співдії з китайським традиційним інструментаріям було продемонстровано у творі американсько-китайського композитора Лей Ліанга «Tremors of a Memory Chord» для фортепіано і великого китайського оркестру, написаного у 2011 році. Гра на відкритих струнах імітує струнно-щипкові інструменти, які співпрацюють з бамбуковими флейтами у традиційному вимірі «музики шовку і бамбуку», поєднання клавішно-ударного звуковідбору з грою на відкритих струнах щипковою, арпеджіованою чи глісандовою технікою, а також використання додаткових атрибутів (дерев'яних та металевих сурдин, дощечок, паперу, плектрів etc.) витворює неймовірно широке поле сонорно-тембральних мікстів.

Проте, не лише тембральний аспект спричиняється до винятковості ансамблю бамбукової флейти (інструмент орієнтально-східного типу) та фортепіано (інструмент окцидентально-західного типу). Це цілий комплекс виразових засобів – інтонаційно-ладових, гармонічних, метро-ритмічних, агогічних та інших сфер, які симбіотично діють у тому чи іншому творі, надаючи йому індивідуальної специфіки і національного виміру, а застосування західно-європейських елементів у музичній мові (наприклад, у творах сучасних китайських авторів – нових композиторських технік, таких як алеаторика, серійність, комбінаторика, і особливо – сонористика) створюють передумови до більш щільного синтезу у аспекті мультикультуралізму. В руслі даної проблематики доволі активно, крім понять діалогу культур, вживаються також у ракурсі транс– чи крос-культурних понятійних сфер в останні десятиліття поширився термін «креолізація». Адже створення на основі гнучкої та оригінальної системи поєднань, яка виступає у синтезі, спричиняючи пошуки, відкриття нових форм та смислів на основі звукової «полілінгвальності» щораз більше вживається поняття «креолізації» (за Е. Гассаном) [3]. Цей термін підкреслює рівноправність та рівнозначимість поєднуваних елементів, які належать до різних культур та парадигм у одному музичному опусі, творячи гармонійно-пропорційну цілісність, радше, комплементарну єдність. Саме такими постають ансамблеві

твори для бамбукових флейт у поєднанні з європейським інструментарієм.

Виступаючи початково у статусі обробки народно-інструментального матеріалу у супроводі фортепіано, китайські компомпозитори, використовуючи весь багатий арсенал та сучасні здобутки фортепіанного мистецтва, вибудовують складні, технічно-віртуозні та художньо-значимі полотна, в яких обидві інструментальні стихії здатні до відкриття нових горизонтів. Превалюючий багатством образно-тематичних вирішень, жанр програмної п'єси поступово ускладнюється, а твори для бамбукових флейт і фортепіано набирають самочинності у розбудові жанрової палітри. Так, європейські жанрові різновиди середньої форми представлені композиціями: «Щаслива Саліха» для флейти сяо і фортепіано Лю Хунбіна – взірець яскравих концертних варіацій; камерно-інструментальною поемою «Весна Паміру» Лі Дадуна, рапсодією «Рими для флейти» Хун Аньлуна; 5-частинною сюїтою «Погляд на Шовковий шлях» Чжан Сяопіня. Двочастинна Sonatina «Ранок» Тянь Бауоло репрезентує малу сонатну форму для сяо і фортепіано, а композитор-флейтист Цін Та став творцем першої і поки-що єдиної китайської Сонати для флейти діцзи і фортепіано, написаної у 2018 р. Також можна назвати розлогі концертні композиції у жанрі капричіо, наприклад, Китайське капричіо №1 «Східні враження» Вана Цзяньміна для діцзи і фортепіано, яке було початково створене на замовлення Шанхайського національного оркестру у 2011 році, проте його авторський камерний варіант для діцзи і фортепіано (2014) користується не меншою популярністю серед виконавців. Прикладом креолізації може слугувати оригінальна обробка всесвітньовідомої мелодії «Ель Кондор Паса» Ван Даньхуня для діцзи і фортепіано, яка виявляє симбіотично-дифузне поєднання кількох культурних площин: північно-американської індіанської народної пісні, китайської бамбукової флейти та європейського фортепіано.

Ще більш цікаві зразки креолізації за участі китайських бамбукових флейт спостерігаються у ансамблевих складах, що відповідають тріо, квартету, квінтету тощо, адже саме камералістика є однією з найбільш експериментальних, відкритих зон для композиторських пошуків та інновацій. Так, у творчості американо-китайської композиторки Чень Ї особливо виділяється оригінальне Тріо «Зимова пісня» для поперечної бамбукової флейти діцзи, шенгу і старовинного європейського гарпсіхорду (1993 р.), де авторка намагається злучити воєдино автентичний інструменталізм та нео-бароковий підхід, активно застосовуючи авангардові техніки, елементи поліфонічного мислення та інтонеми і принципи формотворення, ладо-гармонічні особливості китайської музики [5]. А вищезгаданий «Романс» за участі поздовжньої сяо цієї композиторки отримав величезну кількість авторських ансамблевих інтерпретацій: від камерних за участю західноєвропейських у поєднанні з традиційними китайськими до концертних (у супроводі камерного або симфонічного оркестрів). Зрештою, Чень Ї інкорпорувала цей твір у 2-частинну композицію «Романс і Танець» – «Romance and Dance» для сяо і симфонічного оркестру у 2000 р.

Показовим у сучасній інтерпретації використання тембральних мікстів на основі китайського ансамблевого музикування є твір французько-китайського композитора Чень Цігана – останнього учня легендарного Олів'є Мессіана, композиторська практика якого особливо співзвучна сонорним пошукам видатного композитора. Тут можна говорити про переосмислення жанру європейського інструментального квартету крізь призму китайських традиційних інструментів. «Сань Сяо» – «Три вибухи сміху» Чень Цигана написаний для 4 традиційних китайських інструментів: бамбукові флейти, сань сяну, чжена і піпи (1995/1996 рр.). Таким чином поєднуються один духовий у супроводі трьох струнно-щипкових інструментів, творячи яскраве камерно-інструментальне полотно. Експонуючи найбільш характерні ознаки – «звукові емблеми» кожного з інструментів, починаючи з сяо (передування окремих звуків, утримання довгих звуків з ефектами вокалізації, згасання та роздування, специфічні вібрато і трелі, глісандо тощо) композитор досягає цікавих звукових мікстів, сонорно-імітативні властивості яких здатні до імплантації в європейський інструментарій. Існує переінструментування цього твору дерев'яними духовими (флейта, кларнет, гобой) та арфою і струнними з використанням ударних компонентів або фортепіано. Цікаво, що у інших ансамблевих та оркестрових композиціях Цігана Ченя якраз і спостерігається використання окремих сонорних прийомів, заекспонованих у даній композиції, тим більше, що її виразово-образний звуковий комплекс можна визначити як балансування між абстрагованими тембральними експериментами Лучано Беріо, орієнтальними пошуками барвистості хромоформ Олів'є Мессіана та ретроспективної контонації (термін І. Мацієвського) фольклорних моделей традиційного китайського сольно-ансамблевого виконавства. Не менш цікавими постають авангардні камерно-інструментальні композиції Чень Цигана, який постійно вводить бамбукові флейти у різноманітні склади, навіть єднає їх з електронікою («Extase III», 2014 р.). Ансамбль виконавців на бамбукових флейтах на чолі з відомим віртуозом та автором багатьох творів для сяо Джаном Вейляном співпрацював з всесвітньо відомою лабораторією сучасної музики IRCAM у Парижі, де проводилися акустичні експерименти за участі китайських бамбукових флейт і електроніки.

У Нонеті для бамбукової флейти і восьми віолончелей «Таємничий жовтий» Тан Цзяньпіна (1994 р.) гомогенний ансамбль європейських інструментів сонорується крізь призму численного сімейства струнних китайських ерху з ведучим соло сяо. Натомість у серії композицій «Озерні пейзажі» Лей Ліанга спостерігаємо ансамбль різних бамбукових флейт із солюючими європейськими інструментами («Lakescape

VII» for bamboo flute ensemble (2018 р.) на замовлення Chinese Bamboo Flute Orchestra і його артистичного директора Джана Вейляна та «Lakescape VIII» for flute (bamboo flute) and vibraphone (2019 р.) із наслідуванням бамбукових флейт. А у композиції «Шість сезонів» для будь-якої кількості музикантів-імпровізаторів та попередньо записаних звуків (2022 р.) велика ймовірність участі бамбукових флейт. До камерного репертуару також належить експериментальний концерт Лей Ліанга «Шовк і бамбук» для бамбукової флейти та струнного квартету (2023 р.). Цей твір став прем'єрним на відкритті науково-творчої лабораторії LEI LAB в Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго, де Лей Ліанг є заслуженим професором музики. LEI LAB створено «з переконанням, що ми живемо в епоху неминучого злиття мистецтв і наук; що весь універсум є єдиною неподільною одиницею; що творче слухання пропонує унікальний потенціал для навчання; і що нам потрібно колективно та творчо реагувати на проблеми, що стоять перед усіма нами» [4], відтак – і включення та застосування китайських бамбукових флейт, відкриваючи їх нові виразові можливості у ансамблевому єднанні найсучасніших композиторських експериментів. Адже міждисциплінарна команда включає висококваліфікованих експертів у різних наукових дисциплінах, а також інженерів, звукорежисерів, розробників програмного забезпечення, музикантів та художників, які працюють разом над різноманітними проектами, що досліджують світ природи інноваційним та багатогранним чином. «Музика шовку і бамбуку» Лей Ліана, попри всю винятковість звукових експериментів, спирається на тембральний потенціал сяо, яка стає одним із семантичних епіцентрів перформативного цілого, куди включено не лише академічний струнний квартет, але бас-тромбон, елементи гри на ударних (гра на стінах, підлозі тощо), людські голоси, електроніку, новітні акустичні принципи роботи зі звуком тощо. Активно використовують у камерних творах бамбукові флейти Брайт Шен, Тан Дун, Гуо Веньцзин та ін., розвиваючи тенденції креолізації, яка передбачає створення нових культурних виразів шляхом поєднання різних традицій, їх інтеграції таким чином, щоб кожен впливав та трансформував інший. Це призводить до створення композицій, які не є ні суто китайськими, ні повністю західними, а демонструють нові гармонійні поєднання, що поважають обидві традиції і живляться ними.

Процес «зрощення» китайських бамбукових флейт, які мають довготривалу історію в музичній культурі Китаю як сольні та ансамблеві інструменти, з європейським інструментарієм почався з його активним освоєнням в ХХ столітті і пройшов чималий шлях: від сольних композицій (обробок народних мелодій для поздовжніх флейт сяо та поперечних діцзи і програмних п'єс) у супроводі фортепіано до оригінальних дуетно-ансамблевих композицій. Рівноправність та виразові можливості обидвох інструментів постають глибокому синтезі, експонуючи нові виразові можливості, засвідчуюючи злиття китайського та європейського контентів у взаємовпливах та відповідно – взаємозбагаченні, відповідаючи одній з провідних тенденцій мультикультурних глобалізаційно-глокалізаційних процесів світової музики – креолізації. Паралельно відбувається поступова адаптація європейських жанрів у репертуарі для бамбукових флейт (варіації, поеми, рапсодії, каприччіо, сонати тощо), а також з'являються у камерно-інструментальній площині тріо, квартети, квінтети та навіть нонети, у яких бамбукові флейти виступають у кооперації з європейськими інструментами. У «період відкритості» та на межі ХХ-ХХІ століть у творчості багатьох китайських композиторів, особливо представників діаспори, бамбукові флейти привертають щораз більшу увагу, «співпрацюючи» як сольний інструмент у багатьох камерно-інструментальних та концертних жанрах з камерними чи симфонічними оркестрами. У відповідних творах Чень Ї, Лей Ліанга, Чень Цігана спостерігається значне оновлення музичної мови вцілому, а у контексті експериментальних композицій бамбукові флейти виступають і як яскравий маркер своєрідного національного звукового обличчя Китаю та його традицій, і розкривають свої нові тембрально-сонорні можливості у оригінальних камерних складах, в тому – з електронікою, конкретною музикою тощо. Тим самим засвідчують вихід на рівень глобально-глокального синтезу, інтегруючись, стають одними з інтенсивних репрезентантів креолізації як нової концепції, яка полягає у взаємозв'язках, що формують національні ідентичності не в ізоляції, а в процесі контактів та співдії з Іншими. розширюючи та взаємозбагачуючи їх межі буття.

Список використаної літератури

1. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Вип. 18. Дніпро : Грані, 2020. С. 93–114. DOI 10.33287/222020

2. Лю Сяосі. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова. Вип. № 40. Рівне : РДГУ, 2022. С. 104 – 110. DOI : 10.35619/ucpmk.vi40.532

3. Glissant E. Poetics of Relation. Michigan: The University of Michigan Press, 1997. 252 p.

4. Green E., Liang L. China and the West: the Birth of a New Music. *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007. P. 529-554. DOI: 10.1080/07494460701652921.

5. Han Xiyu. The Reflection of the Collision between China and the West, Tradition and Modernity in the Bamboo Flute Ensemble. *Chinese music school*, 2021. DOI: 10.27654 / dc nki. Gzgyc. 2021.000076.

6. Kun Xia. A Brief Analysis of Chinese Bamboo Flute Ensemble Art. *SHS Web of Conferences,* 2023. P. 1–5.

DOI:10.1051/shsconf/202316201013.

7. Lau F. Music and musicians of the traditional Chinese dizi in the people's republic of China. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991, 217 p.

8. Lau F. Dizi and Xiao. Garland Encyclopedia of World Music. Band 7: East Asia: China, Japan, and Korea. Routledge : *New York*, 1998, P. 186-225.

9. Sachs C. Historia instrumentow muzychnych. PWM, Warchawa, 1998.158 s.

10. Sandell G. J. Roles for spectral centroid and other factors in determining «blended» instrument pairings in orchestration. *Music Perception*, 1995. № 13 (2). P. 209–246.

11.Trasher A. Xiao. The Grove Dictionary of Musical Instruments. Band 5, *Oxford University Press*, Oxford :New York. 2014, P. 340–342.

12. Wallmark Z., Kendall R. Describing Sound: The Cognitive Linguistics of Timbre. The Oxford Handbook of Timbre. *Oxford University Press*. 2018. P. 579 – 608. DOI : 10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.14

References

1. Li Yan. Zvukovi arkhetypy fleity v kytaiskii poezii epokhy Tan. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp. 18. Dnipro : Hrani, 2020. S. 93–114. DOI 10.33287/222020

2. Liu Siaosi. Osoblyvosti prohramnykh zaholovkiv kytaiskykh duetiv dlia fortepiano ta tradytsiinykh instrumentiv. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku.* Vyp. 40. Rivne : RDGU, 2022. S. 104 – 110. DOI : 10.35619/ ucpmk.vi40.532

3. Glissant É. Poetics of Relation. Michigan: The University of Michigan Press,1997, 252 p.

4. Green E., Liang L. China and the West: the Birth of a New Music. *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007. P. 529 – 554. DOI : 10.1080/07494460701652921

5. Han Xiyu. The Reflection of the Collision between China and the West, Tradition and Modernity in the Bamboo Flute Ensemble. *Chinese music school*, 2021. DOI: 10.27654 /, dc nki. Gzgyc. 2021.000076.

6. Kun Xia. A Brief Analysis of Chinese Bamboo Flute Ensemble Art. *SHS Web of Conferences*, 2023. P. 1–5. DOI:10.1051/shsconf/202316201013

7. Lau F. Music and musicians of the traditional Chinese dizi in the people's republic of China. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991, 217 p.

8. Lau F. Dizi and Xiao. Garland Encyclopedia of World Music. Band 7: East Asia: China, Japan, and Korea. Routledge, New York 1998, P. 186 – 225.

9. Sachs C. Historia instrumentow muzychnych. PWM, Warchawa: 1998, s.158

10. Sandell G. J. Roles for spectral centroid and other factors in determining «blended» instrument pairings in orchestration. *Music Perception*, 1995. №13 (2), P. 209–246.

11.Trasher A. Xiao. The Grove Dictionary of Musical Instruments. Band 5, Oxford University Press, Oxford/New York. 2014, P. 340–342.

12. Wallmark Z., Kendall R. Describing Sound: The Cognitive Linguistics of Timbre. The Oxford Handbook of Timbre. Oxford University Press. 2018. P. 579 – 608. DOI : 10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.14

UDC 780.641/.643:316.73](510:4)

CHINESE BAMBOO FLUTES IN COLLABORATION WITH EUROPEAN INSTRUMENTS IN CHAMBER-ENSEMBLE GENRES

Hong Wenjie – Postgraduate student Department of Music History,
Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Lviv, Ukraine – China

The process of «fusion» of Chinese bamboo flutes, which have a long history in Chinese musical culture as solo and ensemble instruments, with European instruments began with its active development in the 20th century and has come a long way: from solo compositions (arrangements of folk melodies for longitudinal xiao flutes and transverse dizi and program pieces) accompanied by piano to original duet and ensemble compositions. The equality and expressive capabilities of both instruments present a deep synthesis, exhibiting new expressive capabilities, testifying to the fusion of Chinese and European content in mutual influence and, accordingly, mutual enrichment, corresponding to one of the leading trends of multicultural globalization-glocalization processes of world music – creolization. In parallel, there is a gradual adaptation of European genres in the repertoire for bamboo flutes (variations, poems, rhapsodies, capriccios, sonatas, etc.), and trios, quartets, quintets, and even nonets appear in the chamber-instrumental plane, in which bamboo flutes perform in cooperation with European instruments. During the «period of openness» and at the turn of the 20 th and 21 th centuries, bamboo flutes attracted increasing attention in the work of many Chinese composers, especially representatives of the diaspora, «collaborating» as a solo instrument in many chamber-instrumental and concert genres with chamber or symphony orchestras. In the relevant works of Chen Yi, Lei Liang, Chen Qigang and others a significant renewal of the musical language as a whole is observed, and in the context of experimental compositions, bamboo flutes act as a bright marker of the peculiar national sound face of China and its traditions, and reveal their new timbral-sonorous possibilities in original chamber compositions, including with electronics, concrete music, etc. Thus, they demonstrate their entry into the level of global-glocal synthesis, integrating, becoming one of the intensive representatives of creolization as a new concept, which consists in the interconnections that form national identities not in isolation, but in the process of contacts and interaction with Others, expanding and mutually enriching their boundaries of existence.

*Key words***:** Chinese bamboo flutes, xiao, dizi, European instruments, chamber ensemble genres, creolization.

Стаття отримана 17.03.2026
Стаття прийнята 27.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 785.6:786.2:781.68

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЯК СИНТЕЗ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ

Олена ТЕПЛОВА – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного та перформативного мистецтва, Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, м. Вінниця
https://orcid.org/0000-0001-8763-891X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1152
teple1958@gmail.com
Наталія РЯБУХА – доктор мистецтвознавства, доцент, в. о. ректора, Харківська державна академія культури, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-4182-0289
ralnat1277@gmail.com
Олег КОПЕЛЮК – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор із науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків, Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-0428-1538
kopelyukoleg@gmail.com

Цитування:

Теплова О., Рябуха Н., Копелюк О. Фортепіанний концерт як синтез сольного виконавсьва та оркестрового мислення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 297–301. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1152

Статтю присвячено розкриттю фортепіанного концерту як форми виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується через оркестрове мислення, ансамблеву чутливість і цілісну художню концепцію. З'ясовано, що його специфіка полягає не лише у віртуозності, а й у постійному співвіднесенні сольної партії з оркестровою тканиною та потребі мислити масштабом цілого твору. Показано, що оркестрове мислення визначає інтерпретацію піаніста, а цілісний виконавський образ формується у взаємодії соліста, диригента та оркестру. Узагальнено інтерпретаційні принципи художньої рівноваги: цілісність концепції, оркестрове слухання, ансамблева узгодженість, співмірність виразових засобів і діалогічність. Наукова новизна полягає в розгляді фортепіанного концерту як єдності сольного виконавства, оркестрового мислення й ансамблевої цілісності. *Перспективи подальших розвідок* пов'язані з вивченням індивідуальних виконавських стратегій у співвідношенні з оркестровою партитурою.

Ключові слова: фортепіанний концерт; виконавська взаємодія; сольна партія; оркестрове мислення; ансамблева взаємодія; інтерпретація; оркестрове слухання; художня концепція.

Постановка завдання. Актуальність дослідження зумовлена потребою поглибленого осмислення фортепіанного концерту не лише як жанру для соліста з оркестром, але й складної форми виконавської взаємодії, у якій художній результат народжується на перетині індивідуальної інтерпретації піаніста, оркестрового мислення та ансамблевої цілісності. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі фортепіанний концерт часто розглядають або переважно з позицій жанрово-історичної еволюції, або крізь призму віртуозно-сольного начала. Тоді як специфіка співвідношення сольної партії, оркестрової драматургії та виконавської координації соліста, диригента й оркестру потребує окремого узагальнення. Саме тому актуальним є виявлення тих виконавських та інтерпретаційних принципів, які дають змогу зрозуміти фортепіанний концерт як художньо цілісний феномен, де сольна виразність реалізується не ізольовано, а в діалозі з оркестровою тканиною твору.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. У сучасному музикознавстві фортепіанний концерт розглядають як історично змінний жанр, у якому поєднуються концертність, віртуозність, діалог соліста з оркестром і виконавська інтерпретація. В. Ракочі (2021 р.) простежував ґенезу інструментального концерту у зв'язку зі становленням оркестру [7; 2-6]. Ю. Іванова (2023 р.) аналізувала історико-стильову еволюцію фортепіанного концерту та його жанрові ознаки [5; 5-6]. Г.Стахевич (2019 р.) окреслював стильову специфіку фортепіанного концерту першої третини XIX ст., підкреслюючи поєднання класичної основи з новими романтичними рисами [9; 3-5, 20-22].

Для нашої теми особливо важливі праці, у яких концерт осмислюється як простір оркестрового мислення та ансамблевої взаємодії. В. Ракочі на матеріалі Другого концерту Й. Брамса доводив значення оркестровки, тембрових поєднань і внутрішнього діалогу соліста з оркестром [14; 26-30]. Б. Решетілов (2021 р.) аналізував камерний концерт для фортепіано зі струнним оркестром як жанр із виразною синтетичною природою, пов'язаною з концертністю, камерністю та тембровою драматургією [8;

© Теплова О., Рябуха Н., Копелюк О., 2025 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

3-5]. І. Бурган (2021 р.) підкреслювала, що концертна взаємодія має діалогічний і співтворчий характер [1], а Н.Зимогляд (2022, 2023 рр.) наголошувала на відкритості сучасного українського фортепіанного концерту до жанрових трансформацій, симфонізації та нових моделей музичного мислення [4; 109-114; 10].

Окремі дослідження присвячені виконавському стилю та національним модифікаціям жанру. Хуан Цзюньтао (2023; 2025 рр.) звертав увагу на різні моделі співвідношення сольного й оркестрового начал у концертах Й. Гуммеля та інших композиторів [11, 12; 194-200]. Ю. Каплієнко-Ілюк (2018 р.) [6; 102-109], О. Васильєва (2020 р.) [2; 30-35], Л. Шевченко (2025 р.) [13; 35-51] і Н. Зимогляд (2017 р.) [3; 213-222] аналізували стильові, композиційні та драматургічні особливості окремих творів української та європейської традиції. Водночас недостатньо цілісно розкрито фортепіанний концерт саме як форму виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується через оркестрове мислення, ансамблеву чутливість і єдину художню концепцію. Саме це і визначає актуальність подальшого дослідження.

Мета дослідження – розкрити специфіку фортепіанного концерту як форми виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується через оркестрове мислення, ансамблеву чутливість і цілісну художню концепцію. *Завдання дослідження*: 1) визначити виконавські особливості фортепіанного концерту порівняно з іншими жанрами фортепіанної музики; 2) проаналізувати роль оркестрового мислення у формуванні інтерпретації сольної партії; 3) охарактеризувати значення ансамблевої взаємодії соліста, диригента та оркестру у створенні цілісного виконавського образу; 4) узагальнити інтерпретаційні принципи, що забезпечують художню рівновагу між індивідуальною виразністю піаніста та оркестровою драматургією.

Методологічні основи дослідження становлять підходи: *мистецтвознавчий*, що дає змогу розглядати фортепіанний концерт як цілісний художній феномен; *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення специфіки концерту в системі жанрів фортепіанної музики; *інтерпретаційному*, що уможливлює аналіз сольної партії в її зв'язку з оркестровою драматургією; *структурно-функціональному*, що дає підстави простежити взаємодію соліста, диригента та оркестру в межах єдиної виконавської концепції. *Методи дослідження*: *аналіз і синтез* наукової літератури з проблем жанру концерту, виконавської інтерпретації та ансамблевої взаємодії; *жанрово-стильовий аналіз* – для визначення специфіки фортепіанного концерту порівняно з іншими жанрами фортепіанної музики; *порівняльний аналіз* – для зіставлення різних моделей співвідношення сольного й оркестрового начал; *узагальнення* – для формулювання інтерпретаційних принципів, що забезпечують художню рівновагу між індивідуальною виразністю піаніста та оркестровою драматургією.

Виклад основного матеріалу. Порівняно з іншими сольними жанрами фортепіанної музики, фортепіанний концерт від початку передбачає не автономне, а співвіднесене з оркестром розгортання сольної партії. В. Ракочі наголошував, що концерт формується як жанр взаємодії між солістом і оркестром, а його визначальними ознаками є співіснування сторін, різних за кількістю учасників, силою звучання і виконавською технікою, за неодмінної участі оркестру [7; 2-3]. Б. Решетілов уточнював, що для концерту характерні віртуозність, масштабність, протиставлення меншої кількості виконавців більшій та змагальність, причому взаємодія соліста з оркестром не зводиться до підпорядкування акомпанементу [8; 32-34]. Саме це відрізняє фортепіанний концерт від інших жанрів фортепіанної музики, у яких художнє висловлення не залежить від постійного діалогу з оркестровою тканиною. Із цієї жанрової природи випливають і його виконавські особливості. Ю. Іванова серед них виокремлювала віртуозність, технічну майстерність, підсилену емоційність виконання, здатність до взаємодії з оркестром, збереження провідної ролі соліста, а також фізичну й психологічну витримку [5; 19]. Г.Стахевич показував, що виконавська специфіка концерту розкривається не лише у складності фортепіанної партії, але й у типі ансамблевого співвідношення: від домінантно-сольної моделі, де оркестр переважно супроводжує, до паритетної, де соліст і оркестр рівнозначні [9; 8-10]. Близький висновок випливає і зі спостережень Ю. Каплієнко-Ілюк, яка зазначала, що навіть за виразної віртуозної функції фортепіано драматургія концерту може набувати симфонізованого характеру, а каденційні епізоди з'являються не тільки в соліста, а й в оркестровій тканині [6; 108]. Отже, виконавська специфіка фортепіанного концерту полягає в поєднанні сольної технічної яскравості з умінням мислити масштабом цілого твору, чути оркестр і взаємодіяти з ним як із рівноправним носієм художнього змісту.

Логічно продовжуючи, слід зазначити, що в фортепіанному концерті сольна партія не може інтерпретуватися як самодостатній віртуозний монолог. Її художній зміст формується в межах ширшої оркестрової цілості. Так, Ю. Іванова підкреслювала, що в романтичному концерті лінії оркестру та соліста можуть не протиставлятися, а щільно поєднуватися між собою [5; 13]. В. Ракочі, аналізуючи Другий концерт Й.Брамса, показував, що оркестровка в цьому творі є не зовнішнім тлом, а носієм структурних, виражальних і драматургічних функцій [14; 27]. Зокрема тут особливого значення набувають внутрішньооркестрові соло, темброві чергування та співвідношення різних оркестрових шарів [14; 49-50]. Отже, інтерпретація сольної партії в концерті передбачає як точне відтворення фортепіанного тексту, так й слухове охоплення оркестрової партитури, розуміння її тембрової логіки, драматургічних вузлів і місця фортепіано в загальному русі форми.

Саме тому оркестрове мислення безпосередньо впливає на виконавське рішення соліста: на характер звуковидобування, фразування, динамічне нюансування, агогіку й спосіб подання тематизму. Б. Решетілов визначав концертність як принцип музичного мислення, що спирається на оркестрове дублювання голосів і концепційне відокремлення сольних голосів [8; 8-9]. Це означає, що сольна партія від самого початку мислиться у співвіднесенні з оркестровим середовищем. У межах цього підходу піаніст має чути, де фортепіано веде драматургію, де продовжує оркестрову репліку, де контрастує з нею, а де входить у спільний темброво-фактурний потік. Показово, що Т. Сирятська (2023 р.) на матеріалі концерту М. Скорика наголошувала на «співтворчому» характері жанру: єдність виконавської концепції досягається солістом, диригентом і оркестрантами спільно [10; 254], а в конкретних інтерпретаціях наближення фортепіанних пасажів до оркестрового звучання постає однією з умов художньої переконливості [10; 269]. Тому оркестрове мислення в інтерпретації сольної партії слід розуміти як здатність піаніста чути себе всередині партитури, а не над нею.

Якщо оркестрове мислення визначає внутрішню логіку інтерпретації сольної партії, то його практичне втілення здійснюється через ансамблеву взаємодію соліста, диригента та оркестру. У фортепіанному концерті цілісний виконавський образ виникає не з механічного поєднання окремих партій, а з їх смислової, тембрової й драматургічної узгодженості. Г. Стахевич показувала, що в паритетному типі концерту соліст і оркестр постають рівнозначними сторонами музичного процесу, тоді як домінантно-сольна модель посилює супровідну роль оркестру [9; 8-10]. Отже, саме тип ансамблевих відносин безпосередньо впливає на характер виконавського цілого.

І. Бурган, досліджуючи подвійний концерт, обґрунтовувала принцип рівної значущості учасників ансамблю, за якого діалогічні відносини виникають не тільки між солістами й оркестром, а й у взаємодії з диригентом. Відтак, за таких умов ситуація «тотального авторитаризму» максимально унеможливлюється [1; 4-5]. Хоча йдеться про концерт для двох фортепіано з оркестром. Цей висновок є важливим і для фортепіанного концерту загалом – художня цілісність досягається тоді, коли диригент не пригнічує сольну ініціативу, а координує спільний драматургічний рух, а соліст мислить себе частиною ансамблю.

Показово, що В. Ракочі на матеріалі Другого концерту Й.Брамса трактував вступний діалог фортепіано й валторни як «ідеально збалансований камерний ансамбль», у якому обидва учасники є рівнозначними за функцією [14; 29-30]. Б. Решетілов також наголошував на тонкій диференціації оркестрових партій та зростанні ролі окремих голосів у камернізованому концерті [8; 3-4]. Тому значення ансамблевої взаємодії полягає в тому, що саме вона забезпечує тембровий баланс, точність реплік, спільність агогіки й динаміки, а відтак – цілісність виконавського образу.

На основі проаналізованих джерел [1, 5, 7 8-9, 11, 14] вважаємо, що художню рівновагу між індивідуальною виразністю піаніста та оркестровою драматургією у фортепіанному концерті забезпечують такі інтерпретаційні принципи (рис. 1).

Рис. 1

Інтерпретаційні принципи художньої рівноваги у фортепіанному концерті



[авторська розробка на основі проаналізованих праць [1, 5, 7-9, 11, 14].

Отже, інтерпретація фортепіанного концерту набуває художньої повноти тоді, коли яскрава індивідуальність соліста поєднується з чуттям партитурної цілості, оркестрового розвитку й ансамблевої взаємодії.

Висновки. Фортепіанний концерт обґрунтовано як особливу форму виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується в постійному зв'язку з оркестровою тканиною. Показано, що його специфіка визначається не тільки віртуозністю, а й потребою оркестрового мислення, яке формує інтерпретацію сольної партії. З'ясовано, що

цілісний виконавський образ виникає завдяки ансамблевій взаємодії соліста, диригента та оркестру. На основі узагальнення матеріалу виокремлено інтерпретаційні принципи художньої рівноваги у фортепіанному концерті: цілісність художньої концепції, оркестрове слухання, ансамблеву узгодженість, співмірність виразових засобів і діалогічність. *Наукова новизна* полягає в тому, що фортепіанний концерт розглянуто саме як форму виконавської взаємодії крізь єдність сольного виконавства, оркестрового мислення та ансамблевої цілісності. Зокрема, узагальнено інтерпретаційні принципи, що забезпечують художню рівновагу між піаністом і оркестровою драматургією. *Практичне значення* полягає в тому, що основні положення статті можуть бути використані в музикознавчому аналізі фортепіанних концертів, у підготовці виконавських інтерпретацій, а також під час осмислення ансамблевої взаємодії соліста, диригента та оркестру. *Перспективи подальших розвідок* вбачаємо у дослідженні індивідуальних виконавських стратегій у співвідношенні з оркестровою партитурою.

Список використаної літератури

1. Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2021. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Burgan_disertatsiya.pdf

2. Васильєва О. Особливості композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького. *Knowledge, Education, Law, Management.* 2020. No. 7 (35). Vol. 1. С. 30-35. doi.org/10.51647/kelm.2020.7.1.6

3. Зимогляд Н. Ю. IV фортепіанний концерт А. Рубінштейна: питання виконавських традицій та піаністичної культури. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* 2017. Вип. 57. С. 213-222. URL: https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/8ca5b2a8-4611-4f4c-a9a5-7d2816369699/content

4. Зимогляд Н. Ю. Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі XX-XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип. 52. Т. 1. С. 109-114. doi.org/10.24919/ 2308-4863/52-1-15

5. Іванова Ю. В. Жанрова природа та специфіка еволюції фортепіанного концерту: історико-стильовий вимір. *Музичне мистецтво і культура.* 2023. Вип. 38. С. 5-20. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-1

6. Каплієнко-Ілюк Ю. Фортепіанний концерт Леоніда Затуловського в аспекті національного розвитку жанру. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* 2018. № 2 (39). С. 102-109. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12580/1/Kapliyenko-Iliuk.pdf.

7. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII-XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... д-ра миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». 2021. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf

8. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності : дис. ... канд. миств. : 025, 02. Київ, 2021. 257 с. nmau.com.ua/wp-content/uploads/Reshetilov-Disertatsiya.pdf

9. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. URL: https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1e4d3eae-ec75-42a1-ba3c-eec4697a4579/content

10. Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі : колект. монографія / Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва та ін. Харків : Естет Прінт, 2023. 284 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/755b9be1-204d-4881-95bf-62ee4aa6b1fb/content.

11. Хуан Цзюньтао Актуальний виконавський стиль в трактовці фортепіанних концертів Й. Гуммеля, Р. Шумана, В. Косенка і А. Кос-Анатольського : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2025. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/dysertacziya-huan-czzyuntao-z-pidp.pdf.

12. Хуан Цзюньтао Фортепіанний концерт Й. Н. Гуммеля h-moll op. 89 у контексті мистецтва моцартіанського «легкого» піанізму XIX сторіччя. *Мистецтвознавчі зап*. 2023. Вип. 43. С. 194-200. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286860

13. Шевченко Л. П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса у контексті європейської традиції та східної образності. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2025. № 4 (69). С. 35-51. doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354569

14. Rakochi V. Synthesis as a Distinctive Feature of Brahms's Second Piano Concerto Orchestration. *Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual*. 2021. Vol. 57, No. 1. P. 25-63. DOI: https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63.

References

1. Burhan I. O. Komunikatyvni ta dialohichni osoblyvosti kontsertu dlia dvokh fortepiano z orkestrom: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Communicative and dialogic features of the concerto for two pianos and orchestra: Theoretical and culturological aspects]. Doctor of Philosophy dissertation in Culture Studies. 2021. https://surl.li/hchdbe [in Ukrainian].

2. Vasylieva O. (2020). Osoblyvosti kompozytsiinoi budovy druhoi chastyny Druhoho kontsertu dlia fortepiano z orkestrom Levka Revutskoho [Features of the compositional structure of the second movement of Levko Revutskyi's Second Concerto for piano and orchestra]. *Knowledge, Education, Law, Management,* 2020. 7 (35). P. 30-35. https://doi.org/ 10.51647/kelm.2020.7.1.6 [in Ukrainian]

3. Zymohliad N. Yu. IV fortepiannyi kontsert A. Rubinshteina: pytannia vykonavskykh tradytsii ta pianistychnoi kultury [A. Rubinstein's Fourth Piano Concerto: Issues of performance traditions and pianistic culture]. *Kultura Ukrainy. Seriia: Mystetstvoznavstvo – Culture of Ukraine. Series: Art Studies*, 2017. (57). P. 213-222. https://surl.li/mkfjbf [in Ukrainian].

4. Zymohliad N. Yu. Transformatsii zhanru fortepiannoho kontsertu u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv na mezhi XX-XXI st. [Transformations of the piano concerto genre in the works of Ukrainian composers at the turn of the 20 th and 21 st centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities,* 2022. 52 (1), 109-114. https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15 [in Ukrainian].

5. Ivanova Yu. V. (2023). Zhanrova pryroda ta spetsyfika evoliutsii fortepiannoho kontsertu: istoryko-stylovyi vymir

[Genre nature and specificity of the evolution of the piano concerto: Historical and stylistic dimension]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, 2023. (38). P. 5-20. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-1 [in Ukrainian].

6. Kapliienko-Iliuk Yu. Fortepiannyi kontsert Leonida Zatulovskoho v aspekti natsionalnoho rozvytku zhanru [Leonid Zatulovskyi's piano concerto in the aspect of the national development of the genre]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes of Volodymyr Hnatiuk TNPU. Series: Art Studies*, 2018. 2 (39). P. 102-109. https://surl.li/dfcewm [in Ukrainian].

7. Rakochi V. O. Instrumentalnyi kontsert XVII-XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr [Instrumental concerto of the 17th-18th centuries: Genesis, classification, orchestra]. Doctor of Art Studies dissertation, 2021. surl.lu/bfflro [in Ukrainian]

8. Reshetilov B. Yu. (2021). Kontsert dlia fortepiano zi strunnym orkestrom u XX stolitti: henezys, evoliutsiia, spetsyfika traktovky kamernosti [Concerto for piano and string orchestra in the 20th century: Genesis, evolution, and specificity of the treatment of chamberness]. PhD dissertation in Art Studies, 2021. https://surl.li/yqerqv [in Ukrainian]

9. Stakhevych H. O. Fortepiannyi kontsert u konteksti stylovykh protsesiv pershoi tretyny XIX st. (na materiali tvorchosti Y. N. Hummelia, I. Moshelesa ta F. Rysa) [Piano concerto in the context of stylistic processes of the first third of the 19th century (based on the works of J. N. Hummel, I. Mosheles, and F. Ries)]. Extended abstract of PhD dissertation in Art Studies, 2019. repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1e4d3eae-ec75-42a1-ba3c-eec4697a4579/content [in Ukrainian].

10. Zymohliad, N. Yu., Kordovska, P. A., Kutluieva, D. V., et al. Fortepiianne mystetstvo v yevropeiskomu chasoprostori [Piano art in the European time-space]. Collective monograph. Estet Prynt, 2023. https://surl.lu/bwnaja [in Ukrainian].

11. Khuan Tsziuntao. Aktualnyi vykonavskyi styl v traktovtsi fortepiannykh kontsertiv Y. Hummelia, R. Shumana, V. Kosenka i A. Kos-Anatolskoho [Actual performance style in the interpretation of piano concertos by J. Hummel, R. Schumann, V. Kosenko, and A. Kos-Anatolskyi]. Doctor of Philosophy dissertation in Musical Art, 2025. https://surl.li/epgtwz [in Ukrainian]

12. Khuan Tsziuntao. (2023). Fortepiannyi kontsert Y. N. Hummelia h-moll op. 89 u konteksti mystetstva motsartianskoho «lehkoho» pianizmu XIX storichchia [J. N. Hummel's Piano Concerto in B minor, Op. 89 in the context of the art of Mozartian «light» pianism of the 19th century]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Studies Notes*, 2023. (43). P. 194-200. https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286860 [in Ukrainian].

13. Shevchenko L. (2025). Piatyi fortepiannyi kontsert Kamilia Sen-Sansa u konteksti yevropeiskoi tradytsii ta skhidnoi obraznosti [Camille Saint-Saëns's Fifth Piano Concerto in the context of European tradition and Eastern imagery]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2025. 4 (69) P. 35-51. https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354569 [in Ukrainian].

14. Rakochi V. Synthesis as a distinctive feature of Brahms's second piano concerto orchestration. *Muzikoloski Zbornik – Musicological Annual*, 2021. 57 (1). P. 25-63. https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63 [in English].

785.6:786.2:781.68

THE PIANO CONCERTO AS A SYNTHESIS OF SOLO PERFORMANCE AND ORCHESTRAL THINKING

Olena TEPLOVA – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Music and Performing Arts of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University,
Nataliia RIABUKHA – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Acting Rector of the Kharkiv State Academy of Culture,
Oleh KOPELIUK – Ph.D.in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for Research-Pedagogical Pedagogical Work and International Relations of the Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts,

The article examines the specificity of the piano concerto as a form of performance interaction in which the solo part is realized through orchestral thinking, ensemble sensitivity, and a coherent artistic conception. The following research methods were employed: analysis and synthesis of scholarly literature on the subject, genre and stylistic analysis, comparative analysis, and generalization. Research findings. The study demonstrates that the piano concerto should be regarded as a distinctive form of performance interaction in which the solo part unfolds in constant correlation with the orchestral texture and therefore differs from other genres of piano music not only in its virtuosity, but also in the need to conceive the work on the scale of the whole. It has been established that orchestral thinking is a key condition for the interpretation of the solo part, as it directs the pianist toward an aural grasp of the score, an understanding of timbral logic, dramaturgical development, and the function of the piano within the overall formal design. It is shown that the holistic performance conception of the piano concerto is shaped through ensemble interaction among the soloist, the conductor, and the orchestra. On the basis of the analyzed studies and the author's own generalization, the following interpretative principles have been identified: the integrity of the artistic conception, orchestral hearing, ensemble coherence, the proportionality of expressive means, and dialogic interaction. The conclusions emphasize that the artistic completeness of the piano concerto is achieved when solo individuality is realized not in isolation, but within a unified score-based, dramaturgical, and ensemble conception. The novelty of the study lies in considering the piano concerto as a form of performance interaction through the unity of solo performance, orchestral thinking, and ensemble integrity, as well as in generalizing the interpretative principles that ensure artistic balance between the pianist and the orchestra. Prospects for further research are associated with the study of individual performance strategies in relation to the orchestral score.

Keywords: piano concerto; performance interaction; solo part; orchestral thinking; ensemble interaction; interpretation; orchestral hearing; artistic conception.

Стаття отримана 15.11.2025
Стаття прийнята 4.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.071.1:782.1(4) «18»

ЛЮБОВ ТА ФАТАЛЬНІСТЬ ЯК ПРОВІДНІ ТЕМИ ОПЕРНОГО РОМАНТИЗМУ

Тамара КОВАЛЬ – заслужена діячка мистецтв України, доцент,
Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра, м. Київ
https://orcid.org/0009-0009-5866-716X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1153
koval.tamara50@gmail.com;
Микола КОВАЛЬ – народний артист України, професор,
Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра, м. Київ
http://orcid.org/0009-0004-6973-0295
nik.koval52@gmail.com

Цитування:

Коваль Т., Коваль М. Любов та фатальність як провідні теми оперного романтизму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 302–306. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1153

Метою статті є аналіз тем любові та фатальності як провідних художніх концептів оперного романтизму та визначення їхньої ролі у формуванні драматургії оперних творів XIX ст. У результаті дослідження встановлено, що оперне мистецтво доби романтизму зосереджується на внутрішньому світі людини та її прагненні до абсолютного ідеалу. Любов постає рушійною силою драматичної дії, тоді як мотив фатальності надає сюжетам особливої трагічної напруженості, проявляючись через містичні, соціальні або психологічні чинники. Поєднання цих тем формує характерну модель романтичного конфлікту, в якій прагнення до ідеалу вступає у суперечність із реальністю, а музична драматургія відображає філософське осмислення людського існування. Саме синтез емоційної експресії, філософської проблематики та музичної виразності визначає естетичну своєрідність оперного мистецтва романтизму.

Ключові слова: романтизм, любов, фатальність, оперна драматургія, музична виразність, трагічне кохання, музично-драматична структура.

Актуальність дослідження. Епоха романтизму стала важливим етапом розвитку оперного мистецтва, у якому значно посилилася роль емоційності, індивідуальних переживань і драматичного конфлікту. Одними із центральних мотивів стали любов, фатальність, смерть, що відображали прагнення митців показати глибину людських почуттів та трагічне протистояння людини з долею. У романтичному мистецтві любов часто постає як абсолютне почуття, здатне не лише визначати життєвий шлях героя, а й привести до трагедії. Такий підхід характерний для загальної естетики романтизму, в якому любов осмислюється як глибока пристрасть, внутрішня свобода і водночас драматичне переживання особистості.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу тематичних домінант оперного романтизму, зокрема любові та фатальності, позаяк через них почасти розкривається психологічна глибина персонажів, драматизм сюжетів та навіть світоглядні ідеї епохи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. М. Черкашина-Губаренко пропонує огляд сучасних підходів до аналізу оперного сюжету як художньої категорії. Дослідниця розглядає розвиток сюжетних моделей в опері, зокрема мотиви містичного, трагедійного та фатального, а також трансформацію традиційних сюжетів під впливом культурно-історичних процесів. Авторка підкреслює роль символічних образів і культурних архетипів у формуванні драматургічної структури оперних творів, а також важливість інтерпретації сюжету як способу розуміння художньої мови опери [1]. Дж. Абрахам висвітлює історичний розвиток опери в період романтизму у другій половині XIX століття, зокрема шляхи формування драматичної мови жанру у Верді і Вагнера. Автор аналізує зміни в музично-драматургічних структурах і стилістичних засобах, що визначили романтичну оперу як художньо самостійний вид мистецтва і як засіб вираження індивідуальних почуттів та ідей епохи [3]. Т. Грей аналізує естетичний статус увертюри в романтичній опері, зокрема в музичній мові Вагнера. Автор розглядає увертюру не як програмний вступ, а як самостійну музично-драматичну форму, що задає тон і символічні контексти усього твору. Розглядається також взаємозв'язок музичної форми і естетичних понять романтизму та співвідношення музики і драми у творчості Вагнера [6]. Р. Паркер досліджує драматургічні принципи італійської романтичної опери на прикладі творів Дж. Верді. Автор показує, як Верді використовує музично-драматургічні засоби для розкриття внутрішнього світу персонажів, створення напруги та конфлікту, а також як у його опері поєднуються ліричні і трагедійні елементи, що відображає романтичний світогляд у музиці [8]. В. Живоглядова аналізує творчість Р. Вагнера як культурно-історичне явище. Автор розглядає вагнерівську особистість і музичне надбання у контексті романтизму,

© Коваль Т., Коваль М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

приділяючи увагу тому, як його ідеї та музично-естетичні концепції відображають прагнення до цілісності мистецтва і життя, а також впливу творчості композитора на культурні процеси свого часу [10].

Метою статті є аналіз тем любові та фатальності як провідних художніх концептів оперного романтизму та визначення їхньої ролі у формуванні драматургії оперних творів XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Для оперного мистецтва романтизму характерна особлива увага до внутрішнього світу людини, її емоційних переживань і духовних прагнень. Любов у романтичній опері виступає не лише особистим почуттям, а й універсальною силою, яка визначає поведінку героїв та формує драматичний конфлікт твору.

У багатьох операх любов постає як піднесене й абсолютне почуття, здатне долати соціальні бар'єри та моральні заборони. І український, і європейський романтизм розглядали кохання як абсолютну духовну категорію, яка стоїть над соціальними нормами [7]. Саме через любов розкривається духовна глибина персонажів, їхня здатність до самопожертви й внутрішньої трансформації. З іншого боку, зображення кохання розкриває моральні та духовні ідеали відповідного історичного контексту. Та й саме кохання в мистецтві розумілося не лише як емоція, а й як культурна та символічна сила, що формує художні образи [4].

Характерним прикладом є опера «Трістан і Ізольда». У музиці Р. Вагнера любов постає універсальною духовною силою, що визначає не лише сюжет, а й музичну тканину твору [10]. Д. Детрідж розглядає оперу як драму всепоглинаючої пристрасті, у якій любов постає силою, що виходить за межі звичайного людського існування. Часто «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера називали не «оперою», а «Handlung» – «дією» [3]. На думку Д. Детріджа, розвиток дії в цій опері зумовлений не стільки зовнішніми подіями, скільки внутрішньою енергією почуття, яке поступово переростає у фатальну пристрасть. Дослідник підкреслює, що у вагнерівській концепції любов набуває абсолютного характеру і вступає в конфлікт зі світом соціальних обов'язків, норм і реальності повсякденного життя. Саме тому почуття Трістана та Ізольди не може знайти повного здійснення у межах земного існування [5].

Пристрасне прагнення героїв має метафізичний характер: воно спрямоване до стану, у якому зникають межі між життям і смертю. Фатальність вагнерівської драматургії – це не зовнішня випадковість, а внутрішня логіка почуття, яке веде героя до неминучого фіналу [10]. У цьому контексті смерть у фіналі опери постає не лише трагічним завершенням історії, а й своєрідним втіленням абсолютного злиття закоханих. Відтак, фатальність у творі Р. Вагнера виникає з самої природи кохання: пристрасть, яка прагне абсолюту, неминуче руйнує межі реального світу і знаходить завершення лише у смерті.

Д. Детрідж також підкреслює, що драматургія опери будується на протиставленні двох символічних сфер – «денного світу» соціального порядку і «нічного світу» любові. Саме у просторі ночі розкривається справжня сутність почуття героїв, яке не підкоряється законам реального життя. У такому трактуванні любов у вагнерівській опері постає не просто емоцією, а всеохопною духовною силою, що визначає долю персонажів і надає їхній історії виразного фатального змісту [5]. Подібні мотиви присутні і в опері «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно. У цьому творі, як і в багатьох операх епохи романтизму, центральною темою стає конфлікт між щирим почуттям і суспільними нормами. Любов Ромео і Джульєтти виникає раптово й постає як абсолютна духовна сила, що не підпорядковується родинним традиціям, моральним заборонам і соціальним умовностям.

Драматургія опери будується на протиставленні двох світів: світу молодого, чистого почуття та світу ворожнечі між родинами Монтеккі й Капулетті. Закохані прагнуть подолати цей конфлікт і створити власний простір гармонії, проте соціальна реальність виявляється сильнішою. Саме тому їхнє кохання поступово набуває рис фатальності: чим сильніше почуття, тим неминучішою стає трагедія.

У музичній драматургії опери любов героїв зображується через ліричні дуети, ніжні мелодичні інтонації та контрастні драматичні сцени, що підкреслюють напруження між особистим почуттям і суспільним конфліктом. Особливо виразною є фінальна сцена, у якій смерть закоханих постає не лише як трагічний результат їхньої історії, а й як символ остаточного духовного єднання.

Отже, в опері Ромео і Джульєтта любов також постає силою, яка долає межі соціального порядку і земного життя. Її абсолютний характер зумовлює фатальність долі героїв, що зближує цей твір з іншими зразками романтичної оперної традиції, в якій поєднання любові та смерті стає важливим художнім і філософським мотивом.

Як можна зрозуміти з проаналізованих вище прикладів, іншою важливою темою романтичної опери є фатальність – уявлення про невідворотність долі, що визначає життя персонажів. У творах романтизму доля часто постає як сила, яка стоїть над людиною і керує її життям незалежно від її волі.

Фатальність у художніх текстах XIX століття часто представлена як неминуча реалізація глибших духовних прагнень героя [7]. Тому фатальність є одним із ключових драматургічних мотивів оперного романтизму. Недарма серед оперних сюжетів виокремлюється тема femme fatale, пов'язана з мотивом спокуси і фінальної катастрофи [1].

Фатальність може проявлятися у різних формах: прокляття, пророцтво, нездоланні соціальні обставини або внутрішня пристрасть, що керує вчинками героя. Саме відчуття неминучості подій створює особливу емоційну напругу в оперному сюжеті, адже глядач поступово усвідомлює, що доля персонажів визначена наперед і трагічний фінал стає майже неминучим. У таких творах любов часто поєднується з темою смерті або самопожертви, а почуття героїв набуває абсолютного, майже містичного характеру. Взагалі оперні сюжети часто формуються на основі міфів, легенд і літературних творів, що забезпечує їхню символічну та драматичну глибину [1].

Яскравим прикладом є опера «Летючий голландець» Р. Вагнера. У центрі сюжету – мореплавець, приречений на вічне блукання морями через прокляття. Його доля визначена містичними силами, і лише самовіддана любов жінки може звільнити його від цього фатального призначення. У цьому творі фатальність має символічний характер: герой перебуває між життям і смертю, між надією на спасіння та безкінечним стражданням. Любов Сенти постає як сила духовного визволення, яка здатна подолати прокляття ціною самопожертви. Так трагічний фінал опери водночас набуває ідеї очищення та духовного спасіння.

Інший тип фатальності представлений в опері «Кармен» Ж. Бізе. Тут немає містичного прокляття чи надприродних сил, однак доля героїв визначається силою їхніх характерів і пристрастей. Кармен уособлює прагнення до абсолютної свободи, тоді як Дон Хосе поступово піддається руйнівним ревнощам і внутрішньому конфлікту. Пристрасні почуття, які виникають між героями, поступово переростають у драматичне протистояння, яке неминуче веде до трагедії. У фіналі опери фатальність постає як наслідок людських пристрастей: любов, що втратила гармонію, перетворюється на силу руйнування.

Відтак, у романтичній опері мотив фатальності може мати різну природу – містичну, соціальну або психологічну. Проте в усіх випадках він виконує важливу художню функцію: підсилює драматизм сюжету, поглиблює внутрішній конфлікт персонажів і надає історії кохання особливої трагічної величі. Саме поєднання любові та неминучої долі стало одним із характерних художніх принципів оперної естетики XIX ст.

Поєднання цих двох тем створює типову романтичну сюжетну структуру: народження абсолютного почуття, конфлікт із зовнішнім світом, неможливість компромісу, трагічна розв'язка. Ця модель відображає романтичне прагнення до ідеалу, який не може існувати в реальності, а тому знаходить завершення лише через смерть.

Романтичний герой прагне абсолютного ідеалу, але стикається з обмеженнями реальності – соціальними нормами, моральними заборонами або власною долею. У результаті виникає конфлікт між особистим почуттям і зовнішніми обставинами, який і формує драматургію романтичної опери. Варто звернути увагу на особливу роль музики. В романтичній естетиці музична форма стає засобом вираження так само значущим, як і драматургія. У романтичній опері передмова чи увертюра не просто відкриває дію, а формує музично-драматичну думку твору, готуючи слухача до його емоційного та символічного змісту [6].

Для оперного романтизму характерне використання таких музичних засобів: широких кантиленних мелодій як символу глибини почуття, хроматизму, що підсилює емоційне напруження, контрастних динамічних кульмінацій, оркестрових тем, пов'язаних із фатумом і приреченістю. Оперний голос наче долає наративні та соціальні обмеження [2].

Музика не просто супроводжує дію, а формує психологічний простір трагедії, у якому любов і фатальність взаємодіють як єдине емоційне ціле. Адже у більшості опер романтизму любов і фатальність тісно взаємопов'язані. Саме любов часто стає причиною драматичних подій, що ведуть героїв до трагічного фіналу. Драматургічна сила опери перш за все походить із проникливої музичної дії, яка розкриває внутрішній світ персонажів. Музика стикає інтонації любові з музичними мотивами конфлікту, роблячи кохання і долю нерозривними на драматичному рівні [8]. Через експресивні музичні засоби та емоційно насичену драматургію романтична опера перетворює любов, фатальність і смерть на універсальні символи людського прагнення до абсолюту, що визначає її художню силу та культурну значущість.

Отже, любов і фатальність є ключовими темами оперного романтизму, що визначають драматичну структуру та емоційний зміст багатьох оперних творів XIX століття. Через ці мотиви композитори розкривають глибину людських почуттів, конфлікт між особистістю та долею, а також

прагнення людини до абсолютного ідеалу. Саме поєднання любові та фатальності створює характерну для романтизму трагічну піднесеність оперного мистецтва. При цьому любов і смерть виступають не окремими мотивами, а взаємопов'язаною художньою системою, яка формує основу музично-драматичної мови XIX століття. Трагічне кохання стає головним носієм романтичного світогляду, в якому особисте почуття протистоїть соціальним нормам і фатальній долі. Так романтична опера перетворює історії кохання на масштабні художні узагальнення, в яких розкривається взаємозв'язок особистих переживань, долі та духовних прагнень людини.

Висновки. Оперне мистецтво доби романтизму формує особливий тип музично-драматичної концепції, у центрі якої перебуває внутрішній світ людини та її прагнення до абсолютного ідеалу. Любов у романтичній опері набуває універсального значення і постає силою, яка визначає моральний вибір персонажів, розкриває їхню духовну глибину та стає рушієм драматичної дії. Водночас тема фатальності надає оперним сюжетам особливої трагічної напруженості. Доля у творах романтизму постає як могутня сила, що може проявлятися у вигляді містичного прокляття, соціального конфлікту або внутрішньої пристрасті героя. Саме взаємодія цих чинників формує драматургічну логіку багатьох опер XIX ст. Поєднання любові та фатальності створює характерну для романтичної естетики модель трагічного конфлікту, у якій прагнення до ідеалу вступає в суперечність із реальністю. У результаті музична драматургія опери відображає глибоку філософську ідею про обмеженість людського існування та водночас про силу почуття, здатного піднести людину над повсякденністю. Саме цей синтез емоційної експресії, філософської проблематики та музичної виразності визначає естетичну своєрідність і культурну значущість оперного мистецтва романтизму.

Список використаної літератури

1. Черкашина-Губаренко М. Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів. *Мистецтвознавство України*. 2023. № 23. С. 150–161. https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297538

2. Abbate C. Opera; or, the Envoicing of Women. *Critical Inquiry*. 1991. Vol. 17 (2). P. 221–258.

3. Abraham Gerald, 'Opera: 1850–1890', in Gerald Abraham (ed.), *Romanticism (1830–1890)* (New York, NY, 1990; online edn, Oxford Academic. 2023. 31 Oct. https://doi.org/10.1093 /oso/9780193163096.003.0006.

4. Art and Love in Renaissance Italy. Ed. Andrea Bayer. New York : The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, New Haven and London, 2008. 376 p.

5. Deathridge J. Wagner's «Tristan und Isolde»: The Drama of Passion. *The Musical Times*. 1982. Vol. 123 (1670). P. 201–205.

6. Grey T. Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Romantic Opera. *19 th-Century Music*. 1988. Vol. 12 (1). P. 3–25.

7. Lihus O. Romanticismo ucraniano en el contexto de la cultura europea de los siglos XIX y principios del XX: Análisis historiográfico interdisciplinario. *Mundo Eslavo*. 2021. № 20. P. 147–157. https://doi.org/10.30827/meslav.vi20.21627

8. Parker R. Verdi and the Dramaturgy of Italian Romantic Opera. *Cambridge Opera Journal*. 1989. Vol. 1 (1). P. 19–40.

9. Smart M. The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*. 1992. Vol. 4 (2). P. 119–141.

10. Zhyvohliadova V. Culture and Personality: R. Wagner 'Between Music and Life'. *Ukrainian Cultural Studies.* 2021. № 2 (9). P. 20–23. https://doi.org/10.17721/UCS.2021.2(9).03

References

1. Cherkashyna-Gubarenko, M. (2023) Aspects of modern opera studies: adventures of opera plots. *Art Studies of Ukraine*, 2023. 23. P. 150–161.https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297538

2. Abbate C. Opera; or, the Envoicing of Women. *Critical Inquiry*, 1991 17 (2). P. 221–258.

3. Abraham G. 2023 'Opera: 1850–1890', in Gerald Abraham (ed.), *Romanticism (1830–1890)* (New York, NY, 1990; online edn, Oxford Academic. 31 Oct. https://doi.org/10.1093/oso/9780193163096.003.0006.

4. Art and Love in Renaissance Italy. Ed. Andrea Bayer. New York : The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, New Haven and London, 2008. 376 p.

5. Deathridge J. Wagner's «Tristan und Isolde»: The Drama of Passion. *The Musical Times*, 1982. 123 (1670). P. 201–205.

6. Grey T. Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Romantic Opera. *19th-Century Music*, 1988. 12 (1). P. 3–25.

7. Lihus O. Romanticismo ucraniano en el contexto de la cultura europea de los siglos XIX y principios del XX: Análisis historiográfico interdisciplinario. *Mundo Eslavo*, 2021. 20. P. 147–157. https://doi.org/10.30827/meslav.vi20.21627

8. Parker R. Verdi and the Dramaturgy of Italian Romantic Opera. *Cambridge Opera Journal*, 1989. 1 (1). P. 19–40.

9. Smart M. The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*, 1992. 4 (2). P. 119–141.

10. Zhyvohliadova V. Culture and Personality: R. Wagner 'Between Music and Life'. *Ukrainian Cultural Studies,* 2021. 2 (9). P. 20–23. https://doi.org/10.17721/UCS.2021.2(9).03.

UDC 78.071.1:782.1(4) «18»

LOVE AND FATALITY AS LEADING THEMES OF OPERA ROMANTICISM

Tamara KOVAL – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Associate Professor of the Department Singing and Coral Conducting,
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music;
Mykola KOVAL – People's Artist of Ukraine. Professor, Professor of the Department of Singing and Choral Conducting R.Glier Kyiv Municipal Academy of Music

The purpose of the article is to analyze the themes of love and fatality as the leading artistic concepts of operatic romanticism and to determine their role in the formation of the dramaturgy of operatic works of the 19 th century. *The research methodology* is based on the use of cultural, musicological and historical-comparative approaches, which allow analyzing the artistic features of romantic opera and interpreting the themes of love and fatality in the context of European musical culture of the 19 th century.

The scientific novelty of the study lies in understanding the themes of love and fatality in the operatic art of romanticism as interconnected concepts that form the dramatic structure of opera plots and reflect the romantic understanding of human destiny. *Conclusions.* The operatic art of the Romantic era forms a special type of musical and dramatic concept, in the center of which is the inner world of man and his desire for the absolute ideal. Love in romantic opera acquires universal significance and becomes a force that determines the moral choice of characters, reveals their spiritual depth and becomes the driver of dramatic action. At the same time, the theme of fatality gives opera plots a special tragic tension. Fate in the works of Romanticism appears as a powerful force that can manifest itself in the form of a mystical curse, social conflict, or the hero's inner passion. It is the interaction of these factors that forms the dramatic logic of many 19th-century operas. The combination of love and fatality creates a model of tragic conflict characteristic of Romantic aesthetics, in which the pursuit of the ideal comes into conflict with reality. As a result, the musical dramaturgy of the opera reflects a deep philosophical idea about the limitations of human existence and, at the same time, about the power of feeling, capable of elevating a person above everyday life. It is this synthesis of emotional expression, philosophical issues, and musical expressiveness that determines the aesthetic originality and cultural significance of Romantic operatic art.

Key words: Romanticism, love, fatality, opera dramaturgy, musical expressiveness, tragic love, musical-dramatic structure.

Стаття отримана 25.12.2025
Стаття прийнята 30.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.01:78.036

ЗАТРИМАНИЙ СТИЛЬ В МУЗИЦІ : ПЕРСПЕКТИВНІ НЕДОЛІКИ

Борислав СТРОНЬКО – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України «Київська консерваторія»
https://orcid.org0000-0001-9541-1272
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1154
stronkob@gmail.com

Цитування:

Стронько Б. Затриманий стиль в музиці : перспективні недоліки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 307–315. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1154

Досліджено проблему музичних стилів, які можуть вважатися застарілими відносно більш інноваційних підходів до музичної творчості. Обґрунтовано чинники дієвості минулих стилів, які не втратили значення у сучасності як щодо інноваційних стилів того ж покоління, так й наступних, включно з сьогоденням. Показано відносність розповсюджених уявлень про прогресивність у музичному мистецтві. Перелічено переваги затриманого стилю, включно з удосконаленням традиційних технік та стилів, розкрито їх художній потенціал, а також можливість випередження інновацій майбутніх стилів у рамках у межах самого затриманого стилю. У висновках зазначено два головних типів інновацій у мистецтві: зміна парадигми мистецького мислення та оновлення всередині вже чинної парадигми.

Ключові слова: затриманий стиль; оновлення мистецької парадигми; оновлення всередині парадигми; приховане майбутнє у минулому.

Постановка проблеми. Поняття стилю є одним із найбільш важливих для музикознавства, адже стиль поєднує музичні засоби не лише системно-технічно, але й системно-естетично. Внутрішню єдність музичного мислення він виводить й на соціокультурні обрії. Сенсові зв'язки музичного стилю з величезним обширом явищ – від соціальних процесів до конкретних деталей музичного викладу – є закономірним наслідком інтегративного начала у понятті «стиль». Не менш важливим є питання співіснування музичних стилів: взаємних впливів та відштовхувань, історичних факторів, які спричиняють відповідні зміни.

Зручним матеріалом для вивчення є твори авторів, пов'язані з романтичною парадигмою в музиці, проте їх творі містять передбачення майбутніх інновацій, часом «через покоління». Відповідно, це твори Василя Барвінського, Камілла Сен-Санса, Ріхарда Штрауса у порівнянні з творчими здобутками А. Шенберга, А. Пуссера, К. Штокхаузена, Є. Станковича. Плідність опори саме на пізні романтичні твори обумовлена низкою факторів, а саме: довготривалістю романтичної парадигми; її співіснуванням з більш пізніми стилями як імпресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, експресіонізм; гнучкістю музичного мислення композиторів-романтиків, яка надає достатній простір творчій фантазії та адаптації різноманітного (за національними, жанровими витоками) музичного матеріалу під задум. Не менш плідними були б наукові розвідки про пізньобароковий стиль як залишкове тло для рококо та віденського класицизму, про вплив імпресіонізму вже після кульмінації розвитку цього стилю у творчості К. Дебюссі та М. Равеля, про періодичне та досить постійне відновлення композиторського інтересу до фольклорних, барокових, класицистських витоків у XX та XXI століттях. Формат статті вимагає обмеження одним із найбільш показових напрямків дослідження затриманого стилю як значно більш широкого явища, ніж пізній романтизм.

Актуальність зазначеної проблеми пов'язана, зокрема, з особливою ситуацією у сучасному мистецтві: модерністські, авангардні тенденції співіснують із постмодерними. Для останніх є важливим не стільки протиставлення стилів за їх ступенем інноваційності, скільки їх зіставлення, переплетення, плідний контакт. Яскравим прикладом може бути Скерцо з симфонії «1968» Л. Беріо, де складний монтаж звукового матеріалу включає до себе й фрагменти Скерцо з Симфонії № 2 Г. Малера.

Ще одним фактором актуальності є схильність представників *української композиторської школи* до суміщення традиційних та сучасних засобів як у масштабі творчого доробку, так й у межах творів. Зокрема, у творчості Б. Лятошинського є й опуси із загострено сучасним звучанням – Соната для скрипки та фортепіано, «Відображення» для фортепіано, Симфонія № 4, так й більш поміркувані, впритул до пізньоромантичного стилю твори – Квінтет для струнних та фортепіано, більшість хорів, обробки народних пісень; є й твори, у яких традиційні, до архаїки, витоки, взаємодіють із модерними засобами, утворюючи величезний простір техніко-естетичного маневру, надзвичайно плідний для композиції та драматургії – як у Симфоніях № 3 та № 5. Плідний контакт різночасових витоків музичного мислення існує й у партитурах І. Карабіця («Сад Божественних пісень»), Є. Станковича (Симфонія № 3), В. Сильвестрова (симфонії, починаючи з Четвертої).

© Стронько Б., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Широка історична перспектива, котрої потребує зіставлення музичних стилів та розуміння історико-соціальних чинників, які спричинили їх появу та розвиток, вимагає залучення стислого огляду підходів до історії та прогресу, особливо з історіософії ХХ століття – таких авторів як М. Хайдеггер, Р. Генон, А.Д. Тойнбі, Х. Ортега-і-Гассет.

Методами подальшого дослідження є, відповідно: *компаративний*, застосований до порівняння одночасних та різночасових стилів та їх складових; метод *порівняльного аналізу засобів*, використаний *в аспекті історичної перспективи*; *діалектичний метод*, доречний у розгляді продуктивної динаміки суперечностей між старим та новим, викликом та відповідями на нього.

Аналіз публікацій, пов'язаних із тематикою стилю, показує багатоманітність аспектів її розгляду. У статті Лігус О., Лігус В. [5] «виділено базові положення теорії стилю з погляду художньої єдності, диференційованості, стабільності, системної цілісності стильових ознак, інтонаційної сутності стилю та його багаторівневої природи» [5; 673]. З іншого боку, стаття канадської дослідниці Дж. Бікон [10] про розгляд стилістичних змін у творчості Д. Лігеті стосується використання елементів стилів минулого у творчості відомого угорського композитора-авангардиста. Зокрема, згадано такі твори як «Hommage à Brahms» (1982), використання тризвуків у «Угорській пасакалії» (Passacaglia ungherese, 1978). Отже, актуалізацію минулих стилів зазначено як явище, гідне окремого вивчення. Рубен Гарсія-Беніто [15] досліджує приховані пробіли у вивченні музики. У крос-культурному контексті проводяться паралелі між історичними музичними практиками та сучасним звуковим дизайном. Значною мірою автор зосереджується на реконструкції звукових світів минулого, не лише європейських, з їх різноманіттям тембрів, технік гри та строїв, з огляду на універсальність музики як загальнолюдського явища та потенційний вплив на сучасність. Особливо чітко це зазначено у підрозділі 2.3.3 Cultural Adaptivity in Sound Design.

Взаємодію стильового та поза стильового розглянуто І. Коханик [4]. Стаття Бондаренка А. [2] позначає спрямування музикознавчої рефлексії на вивчення масової музики. Термінологічний підхід, за його питомою логікою, позначає точну структуризацію явищ, їх обґрунтоване розмежування. У схожому напрямі розглядається проблематика стилю у дисертації Я. Подунай [8].

У своїй капітальній праці Леонард Мейєр [13] пропонує таку теорію стилю та зміни стилю, яка пов'язує вибір, зроблений композиторами, з обмеженнями психології, культурного контексту та музичних традицій. Він досліджує, чому з великої кількості композиторських можливостей останні вирішують відтворювати одні моделі та нехтувати іншими. За його визначенням, «Стиль – це відтворення патернів, чи то в людській поведінці, чи в артефактах, що створюються людською поведінкою, що є результатом серії виборів, зроблених у рамках певного набору обмежень» [13; 3]. Концепція музичної інтерпретації, розроблена В. Москаленком, розповсюджує категорію «стиль» за рамки композиторської діяльності, із залученням категорії «виконавський стиль» [6]. Аналіз стилю виконання засобами нейросистем розглянуто у дослідженнях І. Малік та К. Ек [14]. У дисертації Чжан Цзицзіна [9] відзначається тяглість неоромантичної традиції у вокальних циклах українських композиторів. Тим самим намічено тему контакту стилів різночасового походження, проте дослідження зосереджено на жанрових та виконавських аспектах проблематики.

Мета дослідження, відповідно до стану проблеми, полягає у виявленні ситуацій прихованих перспектив та ре-актуалізації ззовні традиційних стилів.

Виклад основного матеріалу. Очевидно, що розгляд музичних стилів дотичний до надзвичайно широкого кола проблематики. Виділимо одне з менш вивчених питань, а саме, проблему *присутності минулого стилю у сучасності*. Загалом, з позиції «стиль та час» переважають два підходи: або ***систематичний*** – стиль розглядається як усталена, немовби поза часом, система, яку виплекав певний історико-культурний контекст; відтоді вона зберігається як готовий та стиглий витвір на кшталт експонату музею, тільки комплексної природи та грандіозного масштабу. Історичну обумовленість виникнення стилів враховано, проте наголос поставлено радше на результаті, ніж процесі [2]. Інший, не менш розповсюджений аспект розгляду стилю можна назвати ***еволюційним***. Такий підхід більшою мірою акцентує динаміку стилетворення, постійні трансформації музичного мислення [13].

Подібне бачення є цілком органічним для бачення історії у руслі ідеї наскрізної лінії прогресу як поступу від простого до складного, від старого до нового, від реакційного до прогресивного. Водночас у читачів виникає різною мірою усвідомлена тенденція вважати будь-який перехід від *звичного до інноваційного* безсумнівним переходом *від морально застарілого до безумовно кращого* та більш відповідного новим історичним реаліям. Якщо для історіософії XIX ст. це було природним – згадаймо концепції Г.Ф. Гегеля, К. Маркса або Г. Спенсера, то деякі видатні мислителі ХХ століття бачили проблему не настільки однозначно. О. Шпенглер у книзі «Захід Європи» [16] бачить всесвітню історію не як лінійну єдність, а як низку культур, які мають замкнений цикл розвитку – зародження, піднесення, розквіт, виродження у цивілізацію з її тріумфом організації водночас із

внутрішнім згасанням й розчиненням у знову поза історичному бутті. У кожної з таких культур – вавилонської, єгипетської, античної та ін., були власні: лицарська «феодальна» епоха, «новий час», капіталізм, аналог соціалізму, занепад.

Більш гнучку концепцію пропонує А. Тойнбі у капітальному «Осягненні історії» [17]. Британський історіософ визнає наявність множинних культурних циклів як *частину* істини – тобто, уточнює та доповнює модель Шпенглера:

- більшою кількістю та різноманіттям вивчених культур;
- наявністю та ретельним розглядом між цивілізаційних контактів, які містять успадкування попередніх історико-культурних напрацювань;
- головне – визнанням *загального поступу історії поверх циклів підйому та занепаду культур*, наводячи влучну метафору коліс воза або автомобіля, які самі по собі рухаються колоподібно, але тим самим створюють умову для поступального руху цілого;
- одним із чинників розвитку Тойнбі бачить ***виклик-та-відповідь*** – своєрідний проблемний імпульс, що примушує людей або знайти творче розв'язання проблеми, або програти.

Подібний підхід, як бачимо, не відкидає ідеї еволюції, прогресу, загальнолюдської панорами розвитку творчих зусиль різних соціумів. Проте прогрес тут виглядає як підсумок різноспрямованих процесів, які переплітаються неоднозначно, з багатою вибіркою можливостей.

Частина мислителів, які розглядали підвалини історичного процесу, ставилися до ідеї прогресу або з певної пересторогою, як Мартін Гайдеґґер – зокрема у творі «Європейський нігілізм» [11], або з позицій більшої поваги до Традиції, з її історичною глибиною, ніж прогресу з його «поверхневістю» – якщо брати до уваги твори Рене Генона [3]. У першому випадку зазначається небезпека «безхатнього» стану сучасної західної людини, позбавленої буттєвої вкоріненості надміром зовнішніх благ та експансіоністських зусиль. У другому ж випадку можна відчути консервативно-містичну оцінку сучасності, позбавленої метафізичної глибини попередніх епох.

Під своєрідним кутом розглядає проблеми людського розвитку Х. Ортега-і-Гассет у книзі «Бунт мас» [7]. Не заперечуючи динамічного бачення історії, іспанський мислитель вбачає запоруку успішного розвитку у плеканні типу високорозвиненої, багатосторонньої людини, яка здатна на складні пошуки, високі вимоги до себе, сумніви, справедливу оцінку та самооцінку – на противагу «людині маси», яка зустрічає новий світ, з його небаченим досі обширом можливостей, зором безвідповідального дикуна без стратегічного розуміння світу. Глибоке осягнення минулого, його *необхідності*, й є однією з підвалин справжнього поступу. При цьому простий консерватизм, як нетворче повернення до «старого доброго часу», нагадує невивчений урок історії, так само як й зневажливе ставлення до минулого [7; 75].

Відповідно, й картину взаємозв'язку усталеного та нового, консервативного та прогресивного у музиці також можливо розглядати більш комплексно, з розумінням неоднозначності, не лінійності процесу та певної відносності оцінок на кшталт «застарілого» або «прогресивного», «перспективного» або «безперспективного».

Неодноразовість співіснування стилів більш зрілих, із чималим минулим, й стилів інноваційних є цікавою з багатьох позицій. По-перше, цілком можливим є розгляд подібної ситуації поза протиставленням застарілого новому. По-друге, можна знайти переваги не тільки у новаторстві, а й у шліфуванні вже усталених моделей музичного мислення, знаходженні у них неочевидних ресурсів подальшого розвитку. По-третє, може виявитися перспективним й бачення поступу не тільки як контакту між сусідніми ланками історико-культурного процесу, але й як пошуку імпульсів оновлення у позаминулих, поза-позаминулих моделях музичного мислення. Згадаємо, наприклад, актуалізацію деяких засобів старовинної поліфонії у контексті додекафонії, зокрема, інверсії та ракоходи серії.

Розгляд подібної проблематики потребує введення та окреслення поняття *«затриманий стиль»*. Під таким поняттям у цьому дослідженні розуміємо *стиль, який співіснує з новостворюваними стилями та сприймається як продовження попередньої епохи.*

Прикладами затриманого стилю можуть слугувати:

Пізньобароковий[1] стиль Й.С. Баха, у співіснуванні з раннім класицизмом;

стиль пізнього Р. Шумана стосовно більш іноваційного мислення Г. Берліоза та Р. Вагнера;

Пізньоромантичний стиль Р. Штрауса, Я. Сібеліуса, В. Косенка, В. Барвінського, Ф. Шмідта та інших – у співіснуванні з імпресіонізмом, експресіонізмом та іншими інноваційними стилями першої половини ХХ століття;

звернення новаторів до більш поміркованого стилю наприкінці творчої кар'єри (Б. Барток, К. Пендерецький). Відповідні явища, у свою чергу, є паралельними щодо суто авангардних пошуків у їх сучасників;

Соцреалізм у співіснуванні з модернізмом ХХ століття.

Останній підпункт виглядає найбільш проблематичним з огляду на значну домішку політико-пропагандистського кітчу до художнього мислення. Водночас й це явище містить у собі соціально-естетичний запит із певною логікою виникнення та існування. Соціальна утилітарність мистецтва є викликом аж до загрози суто художньому мисленню. Проте креативна гнучкість останнього здатна й у подібних викликах знаходити художній потенціал. У музичній сфері важко окреслити власні ознаки соціалістичного реалізму як стилю: тематика подібних творів – про відповідні ідеали та історичні події з тенденційним трактуванням – є *зовнішньою* рамкою для власне музики. Суто музичні складові таких творів переважно є зразками затриманого романтичного стилю, з досить частим зверненням до фольклорних витоків, проте у рамках радше романтичної, ніж неофольклорної естетики. У таких творах українських класиків як «Героїчна увертюра» В. Косенка, «Щорс» Б. Лятошинського можна помітити стилістичні зв'язки з їх загальною творчістю – у випадку з Лятошинським – з її поміркованою (у ладогармонічній сфері) частиною. Можна відзначити, що соцреалізм в музиці був одним із зовнішніх приводів для затримки романтичного стилю у XX ст.

Розуміння затриманого стилю має за необхідну умову осягнення причин його існування та співіснування із новаторськими стилями. Найбільш зовнішня з них – *консерватизм певних авторів як нечутливість до нового*. У багатьох випадках таке пояснення є адекватним. Разом із тим, воно не є універсальним, адже кожний стиль є проявом історичного алгоритму «виклик та відповідь», породженням певних соціально-історичних запитів. За наведеним вище визначенням Мейєра [13], стиль – наслідок вибору, обмежений обставинами. Виклики є обставинами, вибір – тією, чи іншою відповіддю на них. Те, що зберігає актуальність для одних поціновувачів мистецтва, може водночас сприйматися іншими як *уже не актуальне*. Ситуація ускладнюється тим, що межі розуміння «неактуальних» засобів є гнучкими. Наприклад, якщо для нововіденської школи тональність «застаріла» як й ладове мислення, то паралельно з творчістю Шенберга, Веберна, Берга продовжувалося та тривало й оновлення, збагачення тонального мислення – зокрема, у творах «Паризької Шістки», Л. Ревуцького, Б. Лятошинського Б. Бріттена аж до А. Пярта й В. Сильвестрова; розвиток ладового мислення тривав у творах Д. Мійо, О. Месіана, Б. Бартока, не виключаючи й авторів, згаданих у першій половині цього речення.

Існують й більш глибокі, ніж консерватизм, причини існування затриманого стилю.

1. Якщо розглядати стиль як прояв історичного алгоритму «виклик та відповідь» (за А. Тойнбі), тобто, як художню та технологічну відозву на певні суспільні потреби, то *виникнення потреби або її зникнення не є одномоментними*. Частіше такі процеси займають певний проміжок часу, який може не співпадати у різних особистостей та соціальних груп. Потреба у романтичній естетиці не вичерпалася й у добу появи імпресіонізму, експресіонізму, неофольклоризму та інших стилів першої половини XX ст. Крім того, у частини суспільства є *запит на різноманітність стилів*; для неї співіснування усталеного з новим є нормальним та бажаним. Естетична *чутливість до музичних засобів також є змінною*: потребу у гострих та незвичних звучаннях по-різному задовольняють й стиль «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера, й стиль Четвертої симфонії Я. Сібеліуса, й «Місячний П'єро» А. Шенберга, й твори Е. Вареза. Можна ввести поняття *«інфляція музичних засобів»*: у свідомості частини публіки деякі з елементів музичного мислення вже втратили інтенсивність та здатність викликати зацікавлення; при цьому інша частина слухачів продовжує отримувати сильні враження від ніби застарілого. Прикладом може слугувати вичерпаність романтичної гармонії, для одних авторів (А. Шенберг) й невичерпаність – для інших (К. Сен-Санс, Р. Штраус, Я. Сібеліус, В. Косенко). Зазначимо, що згадані композитори мали власні кола слухачів із відповідними естетичними запитами. В певному сенсі ці кола існують й досі, причому часто перетинаються між собою.

Ситуація співіснування не завжди нагадує взаємно ізольовані світи. Еволюція музичних засобів часто є поступовою, зважаючи на різні темпи поступу. Наприклад, радикальне оновлення ладогармонічного мислення у творчості А. Шенберга не виключає залишків романтичної фактури: цілком можливі аналогії з фортепіанним викладом Й. Брамса у п'єсі для фортепіано ор. 11 № 1; з фактурою й головною темою симфонічної поеми Р. Штрауса «Тіль Ойленшпігель» у п'єсі для фортепіано ор. 19 № 4. Пізніше, з опусу 23, лідер нововіденської школи впроваджує й оновлення власне фактурного мислення, з тонкою та примхливою диференціацією складових за ритмом та витонченою артикуляцією. У його учня Альбана Берга можна знайти великий обшир засобів, причому, суміщених у одному творі (зокрема, у Концерті для скрипки з оркестром, в опері «Лулу») – й додекафонію, й інноваційну фактуру, й, водночас, алюзії на більш традиційні гармонічні звороти та співвідношення голосів. У Антона фон Веберна, з двадцятих опусів, фактура послідовно віддаляється від класико-романтичних засад убік пуантилізму. Отже, ознаки попереднього стилю можуть бути не лише зовнішнім явищем щодо нового стилю, але, іноді, й «затримками» минулого всередині нового. Останню обставину навряд чи слід оцінювати негативно. Адже плавне перетікання, із суміщенням, старого та нового забезпечує природну поступовість, плинність еволюції художнього мислення. Принагідно стилістичний спектр збагачується великою кількістю відтинків та можливостей.

2. Іншою, окрім консерватизму та поступовості еволюції, причиною звернення композиторів до

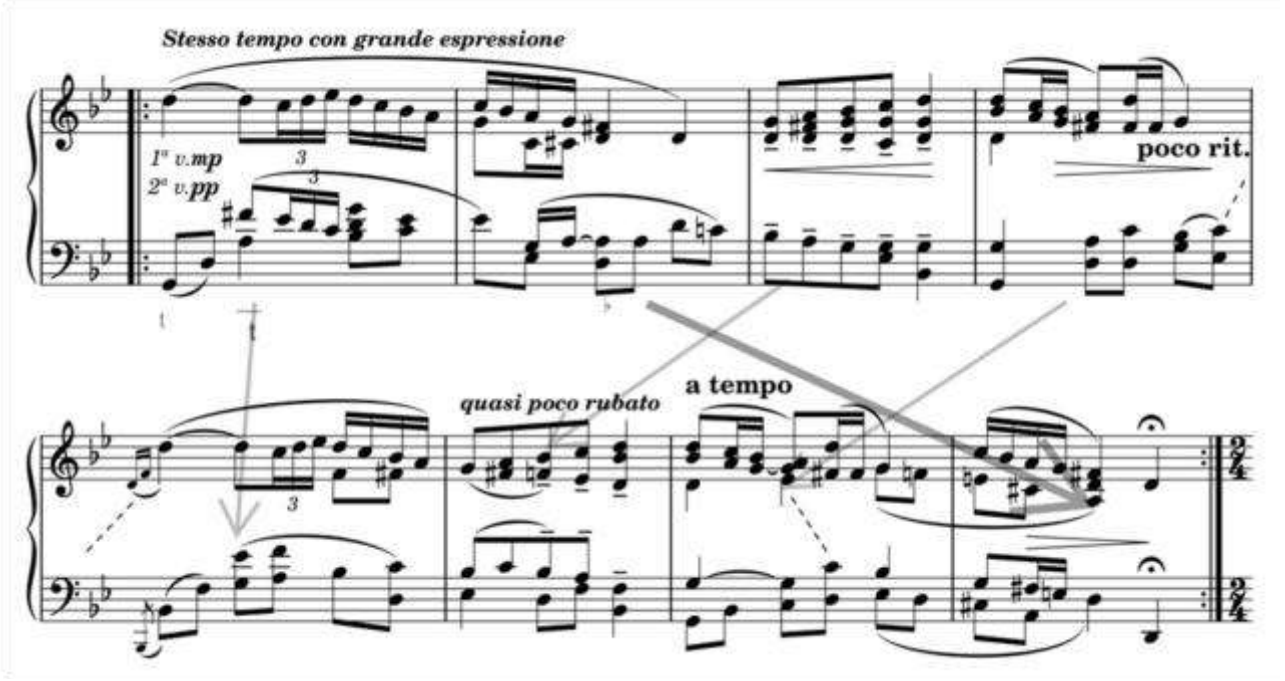
затриманого стилю є схильність до *глибинного опрацювання вже усталеної парадигми* музичного мислення, *виявлення* у ній раніше не помічених, *ще не задіяних ресурсів*. Подібне ставлення може містити ряд парадоксальних переваг.

По-перше, у затриманому стилі можлива *інтенсифікація раніше мало затребуваних ресурсів затриманого стилю.* Серед них зазначимо фактурні та синтаксичні засоби, які у творах Й.С. Баха є значно складнішими та багатоплановішими порівняно з раннім бароко та творами його сучасників А. Вівальді та Г.Ф. Телемана. Так само можна зауважити про фактуру та синтаксис симфонічних творів Р. Штрауса та Г. Малера порівняно з більш ранніми романтиками. Можна також відзначити й незвичні структурні знахідки у Р. Шумана зрілого та пізнього періодів творчості – композиційні модуляції у його «Новелетах» для фортепіано, симфонії № 4; своєрідну анфіладу розімкнутих форм у «Реквіємі для Міньйони» ор. 148. Такий тип досягнень у царині музичного мислення можна назвати *перевагами стосовно нетворчого консерватизму.*

Звернення до затриманого стилю може призводити й до випередження засобів майбутнього у ніби консервативному стилі. Подібне явище можна позначити як *передбачення ще не здійсненого новаторства.* Останнє потребує конкретних прикладів.

У фортепіанному циклі Василя Барвінського «Шість мініатюр на українські народні теми» втілено пізньоромантичну інтерпретацію народних інтонаційно-тематичних витоків. Для 1921 року створення подібний підхід на тлі вже наявних імпресіонізму, експресіонізму, неофольклоризму виглядає, на перший погляд, цілком традиційно. Проте у «Думці» з зазначеного циклу є цікава перестановка тактів мелодії під час видозміненого повтору.

Приклад 1. В. Барвінський, «Думка» для фортепіано, тт. 5-12:



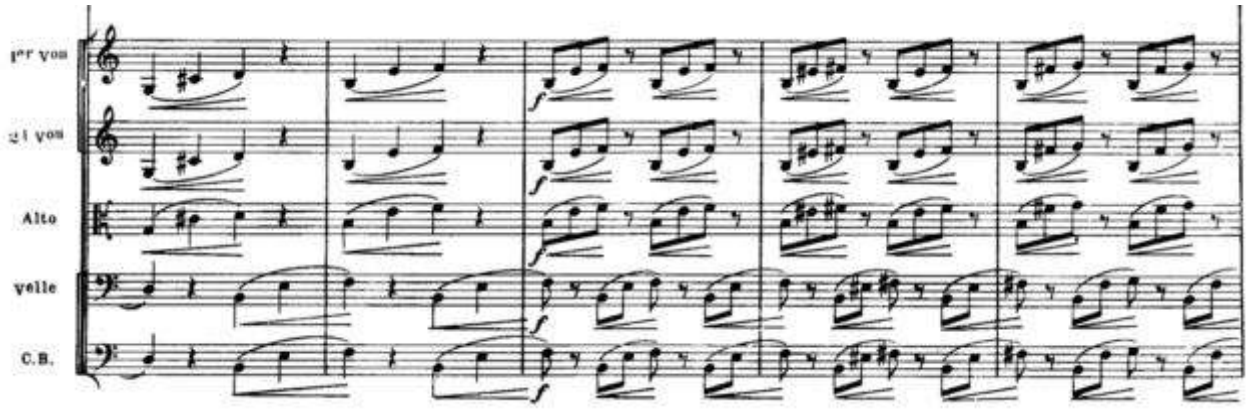
Якщо початковий порядок тактів мелодії схематично позначити як abcd (тт. 5-8), то похідний містить їх послідовність acdb (тт. 9-12). Незвична, в дусі комбінаторики, перестановка звучить цілком природно, з огляду на безперервність гармонічного розвитку. Попри традиційність ладогармонічного та фактурного мислення, програмована автором змінність порядку слідування структур випереджає авангардні принципи мобільної композиції А. Пуссера («Scambi») та К. Штокгаузена (Klavierstück XI). Два останніх твори засновані на можливості перестановки складових за вибором виконавця, отже, «реструктуризації» музичного матеріалу.

У «Метаморфозах» Р. Штрауса, за спостереженням Ю. Іщенка, передбачено дуже розгалужену фактуру для струнних, пізніше притаманну авангардним творам, наприклад, «Sinfonia larga» Є. Станковича або «Метастазіс» Я. Ксенакіса (струнна складова партитури). Твір німецького композитора, написаний у 1945 році, призначений фактично для 23 струнних голосів (10 скрипок, 5 альтів, 5 віолончелей, 3 контрабаси; кожен інструмент виписаний на окремому рядку). Лише наприкінці частину віолончелей та всі контрабаси поєднано в унісон, з цитуванням мелодії траурного маршу з Третьої симфонії Л. ван Бетховена – й це сприймається як особливий засіб на тлі систематичного уникнення унісонів. Це яскравий випадок рефлексії затриманого стилю на здобутки як власні (розгалужене багатоголосся струнних у творі самого Р. Штрауса «Так казав Заратустра», тт. 51-69), так й більш модерних за стилем колег («Просвітлена ніч» А. Шенберга, у вигляді

струнного секстету – 1899 р.; версії для струнного оркестру: 1917 та 1943 рр.).

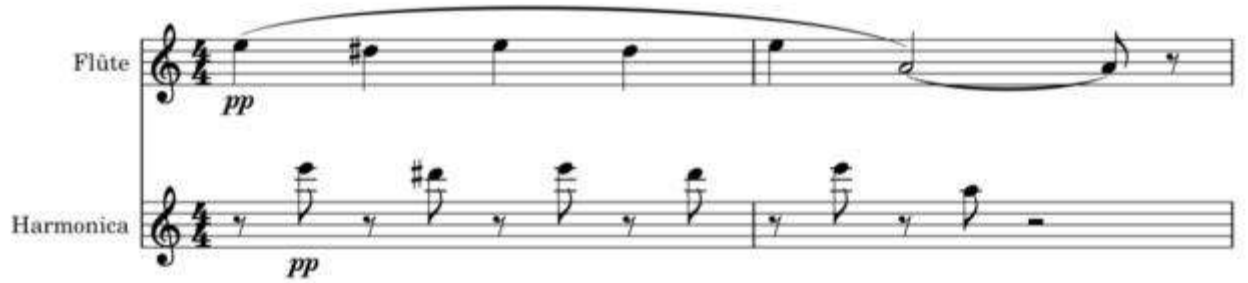
У деяких партитурах пізньоромантичного стилю можна знайти передбачення певних засобів електронної музики. Стретчінг (stretching) є розтягуванням або стисненням (в цілому – гнучким масштабуванням) звукових структур у часопросторі. Ця цифрова, за суттю, операція над музичним матеріалом є природною й зручною у сфері, відповідно, цифрової обробки звуку. Тим не менш, подібні явища вдалося знайти у партитурі «Карнавалу» К. Сен-Санса та у «Дріадах» Я. Сібеліуса (тт. 1-11, перші скрипки).

Приклад 2, К. Сен-Санс, «Карнавал»; Інтродукція, тт. 6-10:



Звісно, подібне масштабування мелодичного матеріалу у часі існувало ще у старовинній поліфонії як ***augmentatio*** та ***diminutio***. Проте у згаданих творах засіб виходить за рамки поліфонії, відбувається у рамках досить невеликих фраз, мотивів, субмотивів – тобто, відчувається слухачем безпосередньо, а не на рівні аналізу музичної тканини. Крім того, обидва автори розтягують та стискають не тільки часові параметри фраз, але й інтерваліку: часову та просторову трансформацію поєднано. Інший електронний засіб передбачено у п'єсі «Акваріум» із «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса. *Delay* – у буквальному перекладі «затримка» – є запрограмованим відлунням чи серією відлунь основного, вихідного сигналу. Відповідно, у зазначеній п'єсі партитура містить виписане ехо:

Приклад 2, К. Сен-Санс, «Карнавал»; «Акваріум»



Попри те, що флейта та скляна гармоніка мають однакове позначення динаміки – ***pp*** – звук гармоніки є відчутно слабшим за флейтовий через природу інструмента. Отже, основне звукове навантаження міститься у партії флейти; гармоніку вжито саме задля спеціального ефекту. Ехо-ефекти зустрічалися у музиці й раніше – зокрема, у вигляді антифонів. У другий частині Симфонії № 38 Й. Гайдна, відомої як «Ехо-симфонія», також є виписані відлуння, проте у масштабі фраз. На відміну від цього, задум Сенс-Санса є більш радикальним – ехо слідує за *кожним* звуком. Тобто, це не перегукування голосів або групи голосів, але послідовно втілений акустичний ефект, який передує відповідному засобу електронної музики, ще й залученням тембру гармоніки, який й сам по собі нагадує за звучністю синтезатор.

«Піаністи» з тієї ж сюїти «Карнавал тварин» представлені монтажем технічних вправ із розігрування. Безумовно, це музичний жарт; проте заснування музичного твору на «виробничому матеріалі» – це певний крок до ***конкретної музики*** з її цитуванням звуків практичної та технічної діяльності людей – локомотивів, кухонних справ тощо. Звуконаслідування в музиці траплялося й раніше, проте з *поетизацією* й *адаптацією* співу птахів, гуркоту грому *до принципів* певного *музичного стилю*. Проте у «Піаністах» наявне не звуконаслідування, а пряме відтворення поза художнього звукового матеріалу, відверто прозаїчного; при цьому вжито саме *монтаж* фрагментів замість більш притаманного романтичному мисленню наскрізного дихання або конфліктного зіткнення.

Відомо, що К. Сен-Санс не бажав виконання «Карнавалу тварин» за життя, бо вважав його п'єси, окрім «Лебедя», занадто неформатними для традиційної концертної практики. Назви

«Карнавал» та «Метаморфози» є досить спорідненими й позначають зміни початкового вигляду на інший, менш звичний. Відповідні автори (Р. Штраус та К. Сен-Санс) виявили здатність затриманого стилю до карнавального перевтілення та гнучких метаморфоз.

Затриманий стиль, окрім зазначених «випереджень майбутнього», може бути актуалізований, принаймні, ще й одному відношенні – а саме, у *ситуації поновлення виклику*. За приклад може слугувати *виклик повернення до впорядкованості,* який постав на початку ХХ ст. внаслідок пізньоромантичного розмивання класичних музичних форм на користь поемності й програмності – тобто, переважання драматургії сюжетного або картинного типу над іманентно-музичною структурою. Зображальна програмність імпресіоністських творів також залишала композиційну чіткість дещо осторонь. Мобілізація яскравості безпосередніх вражень, попри її успішність, не знімає проблеми цілісності твору та ясності його часового плану.

Якісно різними відповідями на *виклик повернення до впорядкованості стали* неокласицизм та додекафонія – як, відповідно, синтез класичних форм з новими музичними засобами (імпресіоністичними, як у «Сонатині» для фортепіано М. Равеля; пізньоромантичними, як у сонатних формах симфоній Я. Сібеліуса; власне модерними, як у численних творах П. Хіндеміта) або математично вивірена звукоорганізація, починаючи з ор. 25 А. Шенберга.

Ще одним ресурсом затриманого стилю є можливість *стилістичних модуляцій* у межах одного твору. Плавні зміни музичних засобів – від більш традиційних до дедалі більш модерних та складних – є дієвим засобом розвитку, створення захоплюючих драматургічних колізій та контрастів, ефективним чинником розгортання музичної форми у часі. Окрім згаданої на початку статті Симфонії № 3 Б. Лятошинського, можемо зазначити як лаконічний, проте яскравий приклад відомий фортепіанний твір класика української музики Л. Ревуцького – «Пісня» ор. 17. Кожне з двох речень твору починається з свідомо архаїчної натуральної діатоніки. Згодом ладогармонічна складова твору зазнає поступового ускладнення та хроматизації, переважно ще у межах пізньоромантичного стилю. У кульмінаціях обох речень ця складова сягає імпресіоністичного багатства барв, цілком інтенсивного для року написання твору – 1929, коли творчість М. Равеля та Дж. Гершвіна була у зеніті. Цілотоновість у коді, з такту 50, наближає твір до модальної техніки, притаманної не тільки деяким творам К. Дебюссі (напр., «Voilees» для фортепіано), але й творчості О. Мессіана. Мелодія пісні тим самим ніби мандрує крізь різні світи та епохи, з плавною періодичністю, яка підтримує цілісність твору та єдність його дихання. Затриманий стиль як фактор певної архаїчності початку, стає парадоксальним імпульсом до руху у сучасне.

«Пісня» Л. Ревуцького, попри несхожість із такими творами В. Сильвестрова як Симфонії №№ 4, 5, 6, «Метамузика» для фортепіано з оркестром, випереджає саму логіку плавних стилістичних модуляцій, які є важливими для зазначених творів. Зазначимо, що часовий вектор у згаданих творах В. Сильвестрова є радше протилежним до «Пісні» Ревуцького – від авангардних звучань до неоромантичної стилістики романсу або салонної фортепіанної п’єси ХІХ ст.

Проблемність зведення нового, модерного до простого продовження розвитку попередніх стилів справедливо зазначав Теодор Адорно: «ніщо так не шкодить теоретичному пізнанню модерного мистецтва як його зведення до того, що воно має спільного з мистецтвом давніших періодів. Через діри принципу: «Нового на світі не буває» вислизають специфічні особливості нового мистецтва, його зводять до недіалектичного, неперервного континууму спокійного розвитку, хоча насправді воно розриває цей континуум» [1; 35]. Зазначене не виключає здатності старого бути переосмисленим у новому контексті, отже, й потенційної перспективності затриманих стилів.

Висновки. Протиставлення новаторства продовженню традицій як творчого підходу нетворчому у численних випадках може виявитися штучним й перебільшеним; кожен стиль, на початку свого становлення був *творчою* відповіддю на культурно-соціальний виклик. Актуальність відповіді на подібний виклик не зникає водночас й може співіснувати з відповідями на нові виклики;

1. Фактично є два типи новацій:

a. *Оновлення парадигми*, тобто, основних засад музичного мислення;

b. *Оновлення всередині парадигми* – гнучкі видозміни у рамках вже наявного стилю, знайдення у ньому раніше не виявлених ресурсів;

2. Затриманий стиль займає *нішу минулого-у-теперішньому* як підґрунтя історичної рефлексії щодо нового, актуального стилю. Він стає стимулом для взаємного відштовхування стилів та самоусвідомлення своєрідності кожного з них (перевага стосовно вже здійсненого новаторства);

3. Затриманий стиль полегшує розуміння минулих стилів виконавцями, адже він заповнює часову дистанцію між минулими та сучасними стилями, актуалізуючи принаймні одну з існуючих музичних традицій [12];

4. Затриманий стиль, за умови творчого ставлення до нього, здатен містити перспективи

майбутніх, на одне-два покоління наперед, інновацій, оскільки спіраль розвитку музичного мислення може звертатися до актуалізації немовби застарілих, а насправді – перспективних ідей. За таких умов затриманий стиль може мати часовий статус *прихованого майбутнього у минулому*;

5. значущість творів може залежати не стільки від інноваційності технік та засобів, скільки від творчого ставлення до наявних у творі засобів.

Перспективи подальшого дослідження теми є досить різноманітними. Серед можливих питань зазначимо такі:

- Виявлення причин незвично довгої затримки пізнього романтизму, аж до останніх опусів Р. Штрауса – майже впритул до неоромантизму;
- Соцреалізм як затриманий стиль, у аспектах:
  - поєднання політичних претензій на прогресивність із консервуванням естетичних смаків;
  - просвітницької «антиелітарності», демократизму, яка парадоксально поєднується з обмеженнями, категорично запропонованими згори; взірцевість соцреалізму кореспондує з підкреслено нормативною естетикою класицизму та давньоєгипетського мистецтва;
  - виявлення епох найбільш інтенсивного нашарування стилів різночасового походження та пояснення зазначеного явища.
  - З'ясування причин довгої затримки романтичних традицій музичного мислення в українській композиторській школі;
  - детальні та поглиблені дослідження стилістичних модуляцій у сучасній музиці, символічної, композиційної та драматургічної ролі затриманого стилі у відповідних ситуаціях.

Примітки:

[1.] За його витоками. Звісно, загалом стиль Й.С. Баха не вкладається у жорсткі рамки визначень.

Список використаної літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. із нім. П. Таращук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі зап,* 2011. Вип. 19. С. 70-77.
3. Ґенон Р. Криза сучасного світу. / пер. Ю. Завгороднього. Київ : Пломінь, 2025. 212 с.
4. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44-51.
5. Лігус О. М,, Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях. *Молодий вчений,* Вип. 1/53. Одеса, 2018. С. 673-676.
6. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство: Зб. наук. пр.* 1998. Вип. 1. С. 87−93.
7. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. / пер. В. Бурггарта. Нью-Йорк : ООЧСУ, 1965. 150 с.
8. Подунай Я. Стильові виміри української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття: дис. … д-ра філософії: 17.00.03. Київ : 2024. 191 с.
9. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальні цикли українських композиторів: Ґенеза явища та виконавські особливості: дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 / НМАУ. Київ, 2025. 277 с.
10. Beacon J., 2013. Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974–1985 (review) by Michael D. Searby. *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, 2013. P. 32-38. URL: https:// doi.org/10.1353/NOT.2010.0061 (дата доступу: 16.10.2025).
11. Heidegger M. (1986) Vorlesungen, 1923-1944. Bd. 48 : Nietzsche, der europäische Nihilismus. Frankfurt am Main : Ed. Vittorio Klostermann. 339 s. URL: https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2025/06/Band-48.pdf
12. Hrybinienko Y., Matushchak T., Shpytalna I., Su R., Zhang Z. Interpretation of a musical text: To the question of understanding the author's intention. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14 (1). P. 68–72. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/ 130132/papers/A_12.pdf (дата доступу: 07.10.2025).
13. Meyer L.B. Style and Music: theory, History and ideology.. Chicago and London : The University of Chicago press, 1996. 385 p.
14. Malik I., Ek C.H. Neural Translation of Musical Style, Bristol : 2017. 9 p. URL : https:// doi.org/10.48550/ARXIV.1708.03535.
15. García-Benito R. Beyond Universality: Cultural diversity in music and its implications for sound design. *AM '25: Proceedings of the 20th International Audio Mostly Conference*. Cornell University, 2025. P. 178-189 URL: https:// doi.org/10.1145/3771594.3771611.
16. Spengler O. The decline of the West. / Authorized translation by Ch.F. Atkinson. Vol. I: Form and Actuality. London : George Allen & Unwin Ltd., 1939. 507 p.
17. Toynbee A. A study of history. The one-volume edition. Singapore : Ed. Oxford University press and Thames and Hudson Ltd., 1972. 580 p. https://www.academia.edu/144838543/Style_in_Music?sm=b&rhid= 37992531946.

References

1. Adorno T. Aestethic theory. / transl. P. Tarashchuk. Kyiv : Osnovy, 2002. 518 p. [in Ukrainian].

2. Bondarenko A. On the problem of terminology in the classification of popular music by genres, styles and directions. *Mystetstvoznavchi zapysky [Notes on Art criticism], Issue* 2011/19. P. 70-77 [in Ukrainian].

3. Guénon R. The Crisis of the Modern World. / transl. Y. Zavhorodnyy. Kyiv : Plomin, 2025. 212 p. [in Ukrainian].

4. Kokhanyk I.M. Musical composition: the interaction of the stable and the mobile in the aspect of style. *Scientific herald of UNTAM. Musical composition: the problem of understanding*. Issue 20. Kyiv, 2002. P. 44-51 [in Ukrainian].

5. Ligus O.M., Ligus V.O. The problem of style in musicological studies. *Young Scientist*, Issue 1/53. Odesa, 2018. P. 673-676.

6. Moskalenko V.H. The creative aspect of musical style. *Kyiv Musicology: Collection of Scientific Papers.* Issue 1. Kyiv, 1998. P. 87–93 [in Ukrainian].

7. Ortega y Gasset J. The Revolt of the Masses / transl. W. Burckhardt. New York, : ODFFU, 1965. 150 p. [in Ukrainian].

8. Podunai Y. Style dimensions of the Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st centuries. Candidate's thesis.: 17.00.03. Kyiv : 2024. 191 p. [in Ukrainian].

9. 8. Zhang Jijing. Chamber and vocal cycles of Ukrainian composers: Genesis of the phenomenon and performance features. PhD thesis : 17.00.03 / UNTAM. Kyiv, 2025. 277 p. [in Ukrainian].

10. Beacon J. Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974–1985 (review) by Michael D. Searby. *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, 2013 P. 32-38. URL: https:// doi.org/10.1353/NOT.2010.0061 [in English].

11. Heidegger M. (1986) Vorlesungen, 1923-1944. Bd. 48 : Nietzsche, der europäische Nihilismus. Frankfurt am Main : Ed. Vittorio Klostermann. 339 s. URL: https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2025/06/Band-48.pdf [in German].

12. Hrybinienko Y. Matushchak T., Shpytalna I., Su R., Zhang Z. Interpretation of a musical text: To the question of understanding the author's intention. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14 (1). P. 68–72. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130132/papers/A_12.pdf [in Ukrainian].

13. Meyer L.B. Style and Music: theory, History and ideology. Chicago and London : The University of Chicago press, 1996. 385 p. [in English].

14. Malik I., Ek C.H. Neural Translation of Musical Style, Bristol : 2017. 9 p. URL : https://doi.org/10.48550/ARXIV.1708.03535 [in English].

15. García-Benito R. Beyond Universality: Cultural diversity in music and its implications for sound design. *AM '25: Proceedings of the 20th International Audio Mostly Conference*. Cornell University, 2025. P. 178-189 URL: https://doi.org/10.1145/3771594.3771611[in English].

16. Spengler O. The decline of the West. / Authorized translation by Ch.F. Atkinson. Vol. I: Form and Actuality. London : George Allen & Unwin Ltd., 1939. 507 p. [in English].

17. Toynbee A. A study of history. The one-volume edition. Singapore : Ed. Oxford University press and Thames and Hudson Ltd., 1972. 580 pp. [in English] https://www.academia.edu/144838543/Style_in_Music?sm=b&rhid= 37992531946 [in English].

UDC 78.01:78.036

DELAYED STYLE IN MUSIC : PROSPECTIVE DISADVANTAGES

Boryslav STRONKO – PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Theory and History of Musical Performance, National Music Academy of Ukraine, Kyiv

This article addresses the problem of musical styles that may be perceived as outdated in relation to more innovative modes of musical creation. Its actuality is accused by such modern art realities as interaction of styles by different origin, including of their emergence time: wishful musicologists' reflection on this phenomena, by great importance of past art tradition in the contemporary world. Accordingly, the main goal of this study is revealing fundamentals of their vitality and influence toward recent and further styles. Through the application comparative and dialectical methods, the reconstruction of historical context, and the analysis of representative musical texts, the study elucidates the reasons for the frequent coexistence of newer styles with those regarded as less actual. The research demonstrates the relativity of prevailing notions of progressiveness in musical thinking. Accordingly, the term «delayed style» is proposed to denote a style inherited from a previous epoch that nevertheless retains its artistic relevance and influence.

The advantages of the delayed style are examined, including the refinement and perfection of traditional styles and techniques, the disclosure of their latent and non-obvious artistic potential, and the possibility of anticipating innovations of future styles within the framework of the delayed style itself. Analytical and comparative case studies draw on works by C. Saint-Saëns, J. Sibelius, V. Barvinsky, J. Haydn, and R. Strauss. The conclusions identify two principal types of innovation in art: the paradigmal changing of artistic thinking and innovation operating within an established paradigm. Among the perspectives for further research, the article proposes an examination of historical periods characterised by the most intensive coexistence of stylistically diverse forms originating from different epochs; an investigation of the factors that determined the prolonged historical trajectory of the Romantic style in music, extending up to the emergence of neo-Romanticism; and scholarly inquiry into socialist realism as a specific manifestation of the delayed style.

Key words: delayed style; renewal of the artistic paradigm; renewal within the paradigm; hidden future in the past.

Стаття отримана 22.12.2025
Стаття прийнята 21.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78.03 (477) + 008 (477)

ХОРОВЕ ВИРАЖЕННЯ У КОНЦЕРТІ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» ІВАНА КАРАБИЦЯ : СИМВОЛІКА АРХЕТИПНОГО ПЕРЕРОДЖЕННЯ

Ганна КУХАРИК – викладач циклової комісії хорового диригування, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут» Волинської обласної ради, м. Луцьк
https://orcid.org/0009-0001-3952-304X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1155
hkukharyk@lpc.ukr.education

Цитування:

Кухарик Г. Хорове вираження у концерті «Сад божественних пісень» Івана Карабиця. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 316–321. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1155

Досліджується роль хорового вираження у творенні семантики архетипу Переродження на найвищих рівнях його прояву – крізь призму християнської ідеї духовного оновлення – у хоровому концерті «Сад божественних пісень» Івана Карабиця, в якому втілено головні сенси філософсько-поетичної спадщини Григорія Сковороди, зокрема, кордоцентричної концепції самопізнання та внутрішньої трансформації. У цілому, концерт трактується як цілісна художня модель архетипного циклу Переродження, адже двочастинна композиційна структура твору відображає послідовність стадій перетворення: від первісної гармонії через кризу й деструкцію до духовного оновлення й катарсису. Особливу увагу приділено виразовій ролі хору як носія смислу у колективному вимірі, що забезпечує перехід від індивідуального досвіду до національного узагальнення. У підсумку доведено, що концепт «веселості серця» функціонує як фінальна стадія духовного перетворення, репрезентуючи гармонізацію внутрішнього й колективного буття – «мікро-» та «макро-» світів.

Ключові слова: хорова музика, хорове вираження, архетип Переродження, християнська ідея у концепції Григорія Сковороди, творчість Івана Карабиця.

Постановка проблеми. Під впливом складних історичних викликів сучасності в українському музикознавчому дискурсі спостерігається зростання інтересу до інтерпретації художніх творів крізь призму глибинних семантичних структур, зокрема – архетипної символіки та її зв’язку з процесами формування національної ідентичності. Такий підхід відкриває можливості для комплексного осмислення музики як носія культурної пам’яті, духовного досвіду та поля для формування світоглядних моделей. У цьому контексті хорове мистецтво, що є одним із національних «знаків», постає як особливо репрезентативна сфера, в якій органічно взаємодіють індивідуальний і колективний виміри музичного мислення, забезпечуючи перехід від особистісного переживання до узагальненого, спільнотного смислу.

Архетип Переродження є одним із ключових у світовій міфології і культурі, разом із тим, питання його музичного втілення, особливо у площині хорової виразовості, досі не отримало спеціального висвітлення у музикознавстві. Це повною мірою стосується концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця за текстами Г. Сковороди, в якому хоровий первень виконує важливу концептуально-смислову функцію, що показує процес духовного оновлення. Водночас, недостатньо дослідженим лишається механізм взаємозалежності втілення архетипної семантики із засобами хорового письма, що може увиразнити цілісне розуміння художньої концепції твору. Отже, актуальність представленого дослідження зумовлена потребою у поглибленому аналізі хорового вираження як носія архетипного змісту та у виявленні специфіки музичних засобів, через які реалізується ідея Переродження.

Аналіз досліджень і публікацій. Тематичний ореол представленої статті вимагає звернення до декількох напрямків досліджень. По-перше, це феномен архетипу у цілому та Переродження зокрема, для вивчення якого звертаємося до теорій колективних уявлень Л. Леві-Брюля [24], колективного несвідомого К. Ґ. Юнґа [21; 22], архетипів української ментальності С. Кримського [11], низки мистецтвознавчих розвідок. Зокрема, важливими є ідеї М. Копиці, яка пропонує підхід, орієнтований на диференційоване тлумачення архетипів, підкреслюючи їхню історичну мінливість і залежність від культурного контексту [10], М. Северинової, котра обґрунтовує трансформаційний характер архетипу в художній культурі – цей феномен постає не як статична структура, а як динамічний архетип-метаконцепт, що еволюціонує від первісного образу до складного культурного символу [16], В. Драганчук-Кашаюк, яка, спираючись на аналітичну концепцію К. Ґ. Юнґа, вводить розмежування між «інваріантними» архетипами як первинними структурами та їх подальшими похідними – «варіантними» символами-архетипами, що виникають у процесі їх мистецької інтерпретації [5], окрім того, цікаві ідеї щодо художньої інтерпретації архетипу Переродження пропонує М. Могамаді, аналізуючи взірець перської

© Кухарик Г., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

поезії «Диван-е Газаліат» Аттара [26] та ін. З огляду на релігійну тематику аналізованого твору важливими для формування концепції статті є праці, присвячені сакральному аспекту українського музичного мистецтва ([20; 23; 25]) та ін. По-друге – творчість І. Карабиця у цілому та музикознавчі звернення до «Саду…» зокрема – праці зі збірки пам'яті композитора в упорядкуванні М. Копиці [15], монографія Л. Кияновської [8], дисертації В. Дорожинського [4], О. Галузевської [2], О. Гуркової [3], О. Копелюка [9], В. Кущ [13], магістерська робота І. Карабиць [7], статті О. Берегової [1], А. Терещенко [19] та ін., присвячені концерту праці В. Драганчук-Кашаюк [6], Л. Мельник [14], І. Таркової [18] та ін. В останні роки з'явилися наукові праці, присвячені естрадній творчості композитора, – зокрема, М. Кулиняк аналізує цей феномен крізь призму національного мислення [12] та ін. Разом із тим, проблема втілення архетипності у творчості мистця лишається малодослідженою.

Мета статті полягає у виявленні специфіки хорового вираження у концерті «Сад божественних пісень» Івана Карабиця, розглянутого крізь призму змалювання символіки архетипу Переродження, а відтак – розкриття ролі хору як носія духовної трансформації на індивідуальному й колективно-національному рівнях.

Виклад основного матеріалу. Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» І. Карабиця (1971), створений на тексти «любителя святої Біблії» Г. Сковороди є одним із перших необарокових творів в українській музиці, а його концепція, за порівнянням Л. Кияновської, стала визначальною і для життєтворчості композитора [8]. Важливо, що «композитор спирається не на структурні чи виражальні засоби старовинних зразків, а лише на окремі їх стильові риси. Із партесного хорового концерту «приходять» до кантати особливості хорової фактури, поліфонічного письма, витримана протягом цілого твору строга діатонічність, епізоди акапельного співу, певний інтонаційний стрій» [19, 78], у чому А. Терещенко вбачає зв'язок з українським хоровим концертом «золотої доби». Твір увійшов до течії необароко, коли «…теми і образи формували своєрідну «езопову мову», котра дозволяла говорити про найбільш актуальні проблеми сучасності: варто пригадати хоча б поезію Ігоря Калинця з химерними бароковими «вертепами» і «зільниками» чи натхненний так званим «козацьким» бароко роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» або ж барокову метафоричність полотен Івана Марчука» [14, 91]. За словами В. Драганчук-Кашаюк, І. Карабиць, виявляючи глибоку чутливість до дуалістичної природи українського ментального Его (в якому поєднуються кордо- і воле- первні), репрезентованого у філософії Г. Сковороди, здійснює його концептуальне втілення на рівні формотворення. Це знаходить виразне відображення у двочастинності твору, де обидві смислові площини постають у взаємодоповнювальній єдності. Тому сенс концерту трактується як «досягнення божественного стану «веселості серця» через здобуття свободи саморефлексії і волевиявлення... Це створюється усім комплексом засобів – від вибору текстів філософа до загального музичного втілення та конкретної інтонаційно-лейтмотивної акцентуації окремих смислів» [6, 20].

На нашу думку, окреслену проблематику доцільно розглядати і в руслі архетипу Переродження як універсальної моделі переходу від одного онтологічного стану до іншого, якісно вищого, що охоплює як особистісний, так і колективно-національний рівні смислотворення. Отож, з такого погляду двочастинна композиційна структура твору може трактуватися як символічне втілення трансформаційного процесу, співвіднесеного з християнською ідеєю духовного оновлення. При цьому перша частина умовно репрезентує фазу внутрішнього напруження, пошуку та екзистенційного випробування, друга – фазу віднайдення цілісності, просвітлення і духовної гармонізації. Відтак, формальна дихотомія набуває глибинного семантичного наповнення, постаючи як відображення архетипної логіки «через випробування – до відродження».

Актуалізація барокової традиції реалізується передусім на рівні формотворення, інтонаційної та фактурної організації твору. Структура концерту ґрунтується на принципі контрастного зіставлення розділів: шість частин композиції об'єднуються у складну двочастинну форму. Водночас, композитор апелює не до повної реконструкції жанрового канону, а до використання його окремих ознак, серед яких – народно-ладова (кварто-секундова) діатонічність, епізодичне застосування акапельного звучання, специфіка хорової фактури, поліфонічні принципи розгортання музичної тканини тощо.

Звернемося до аналізу музичного тексту. Перша частина концерту виявляє багатошарову семантику, що осмислюється як початкове (ініціаційне) розгортання архетипу Переродження – стан первісної гармонії як передумови трансформації. Пролог із сольним тенором на матеріалі 13-ї пісні Г. Сковороди («Ах поля, поля зелены…») постає символічним «витоком», поверненням до джерела буття. Біблійні й буколічні мотиви формують образ ідилічної єдності людини з природою – архетипної «райської» гармонії. Важливим є кордоцентричний вимір: «мала батьківщина» постає сакралізованим простором пам'яті. Тенор репрезентує внутрішній голос людини як медіатор між індивідуальним і колективним. Подальший перехід до інструментального звучання (зокрема, флейтового) поглиблює ідею злиття з природою. У межах архетипу це відповідає стадії первісної, ще не конфліктної ідентичності.

У хоровому розділі «Всякому городу нрав і права…» відбувається перехід до фази кризи й

екзистенційного вибору. Текст, пов'язаний із біблійною та античною етичною традицією, вводить тему множинності життєвих шляхів і моральної дезорієнтації; образ «різнопуття» постає як архетипне роздоріжжя між спасінням і загибеллю. Музична мова (квазіізоритмія, поєднання консонансів із різкими дисонансами, гротескні інтонаційні зсуви) підсилює відчуття порушеної гармонії, руйнуючи первісну ідилію як необхідний етап архетипу Переродження. Композитор не акцентує тему смерті, перенісши її кульмінацію на подальший розвиток (зокрема, на фугу IV частини), що свідчить про цілісну драматургію циклу. Завершення риторичним зверненням («А мені одна тільки в світі дума…») викликає внутрішнє зосередження й усвідомлення потреби духовного вибору. Повторювані та ускладнювані інтонаційні формули з імітаційним розвитком готують етап трансформації. У підсумку, ця частина втілює перехід від гармонії через її руйнування до усвідомлення необхідності духовного оновлення, формуючи основу подальшої особистісної й національної трансформації у християнському вимірі.

Друга частина репрезентує ключовий етап архетипу Переродження – внутрішню кризу, руйнацію цілісності та входження у стан екзистенційного випробування. На противагу ідилічному прологу, тут домінує стихійність як у внутрішньому світі особистості, так і в символічному просторі буття. Смислова основа вибудовується через синтез двох пісень Г. Сковороди з метафорикою «життєвого моря» та мотивом пошуку спасіння, а біблійні алюзії (утихомирення бурі) окреслюють перспективу духовного порятунку, зміщуючи акцент на внутрішнє переживання кризи. Провідною є партія тенора, що у взаємодії з оркестром формує образ «бурхливого моря». Риторичні інтонації, хроматика та підвищена дисонантність (зокрема, тритони) створюють ефект наростання конфлікту й дестабілізації. Кульмінації відтворюють межовий стан «занурення» у хаос, де стара ідентичність руйнується, а нова ще не сформована. Таким чином, частина втілює центральну фазу архетипу – деструкцію як передумову оновлення.

У цьому контексті важливою є роль хору, який у фугатних епізодах узагальнює індивідуальне переживання до рівня колективного досвіду. Трагічні інтонації, що утверджуються у кульмінаційних вигуках, фіксують стан універсалізованої «тривоги буття», переносячи особистісну драму у площину національного або, навіть, екзистенційного узагальнення. Показово, що фінал частини не дає розв'язання у вигляді гармонізації чи духовного примирення, – навпаки, у ньому фіксується стан неспокою, внутрішньої відкритої «туги серця». Така драматургічна незавершеність є принципово значущою, – вона вказує на необхідність подальшого шляху, тобто, переходу до наступного етапу трансформації. Відповідь на кризовий стан окреслюється у третій частині («Не пойду в город богатый…»), яка репрезентує фазу пошуку й поступового віднайдення нової духовної орієнтації. У цій частині актуалізується євангельська ідея «вбогих духом», що у сковородинській інтерпретації пов'язується із принципом смирення, внутрішньої свободи та звільнення від марнотних прагнень. У структурі архетипу Переродження це відповідає стадії переходу від руйнації до формування нової якості буття. На рівні музичного звучання вказана трансформація втілюється через зміну темброво-образного центру: провідна роль переходить до басового соло, що символізує стійкість і духовну зосередженість. Подальше нашарування хорових голосів, розгортання імітаційних структур та кульмінаційні епізоди a cappella формують образ відновленої гармонії, яка, однак, вже не є первісною, а постає як результат внутрішньо пережитого досвіду. Пасторальні інструментальні вставки, зокрема, флейтові награші, повертають до образу природної гармонії, при цьому у кульмінаційних хорових висловлюваннях відбувається відмова від спокус та утвердження ідеалу внутрішньої свободи. Таким чином, перша велика частина концерту охоплює повний цикл початкових стадій архетипу Переродження: від гармонійного витоку – через кризу й деструкцію – до віднайдення нових духовних орієнтирів. Центральним смисловим ядром тут постає кордоцентрична концепція «радості серця», яка досягається через внутрішню свободу та гармонію з природою і трансцендентним первнем.

У другій великій частині концерту архетип Переродження переходить у найвищу фазу – екстеріоризації здобутої внутрішньої трансформації. Йдеться про перенесення особистісно досягнутої свободи у площину зовнішнього буття, що набуває ознак національного самоствердження. Цей процес розгортається поступово, досягаючи кульмінаційного осмислення у драматургічному центрі другої частини «Распростри вдаль взор твой…», де тема вибору життєвого шляху набуває максимальної загостреності. Поєднання сольного альтового висловлювання з хоровою поліфонічністю, використання музично-риторичних фігур (зокрема, барокової фігури «хреста») та звукозображальних ефектів формують складний образ світу як простору випробувань і неминучого кінця земного життя. При цьому особливе місце займає гротескний епізод «танцю смерті», що також апелює до барокової традиції, актуалізуючи мотив неминучості фіналу життя як завершального етапу трансформації. Після наступного розгортання ідеї швидкоплинності часу звучить розділ «Прошли облака…», котрий трактуємо як кульмінаційний апофеоз Переродження, що відображає стан досягнутої духовної ясності та гармонії. Символ веселки, що виникає після бурі, символізує завершення трансформаційного циклу –ьперехід від хаосу до впорядкованості, від темряви до світла. Висхідна інтонаційна спрямованість тематизму, домінування діатоніки мажорного

нахилу, «прозорість» звучання фактури – усі ці засоби формують образ «веселості серця», – головної ідеї кордоцентричної філософії Г. Сковороди.

Таким чином, у масштабі всього концерту архетип Переродження реалізується як цілісна семантична модель, що охоплює такі етапи: первісна гармонія – криза – духовний пошук – трансформація – катарсис. У цьому процесі поєднуються *особистісний і національний виміри*, а їх синтез здійснюється крізь призму *християнської ідеї внутрішнього оновлення-Переродження,* що знаходить найвище вираження у концепті «радості серця».

Особливої уваги в окресленій концепції заслуговує роль хору як провідного носія колективно-смислового виміру твору, що безпосередньо корелює з національною площиною архетипу Переродження. У цьому контексті нагадаємо думку А. Терещенко про те, «що велика роль в концерті акапельного співу – це і певний драматургічний прийом, і яскрава колористична барва, і свідома, продиктована творчим задумом, апеляція до стилістичних ознак епохи, в якій жив Г. Сковорода. Саме в акапельних, гармонічно ясних і темброво аскетичних епізодах концерту найбільш відкрито і переконливо простежуються його зв'язки з хоровою творчістю М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського [19; 79–80]. Таким чином, якщо сольні партії репрезентують індивідуальний екзистенційний досвід, то хор узагальнює його до рівня колективної свідомості, переводячи особистісну драму в універсальний духовний вимір.

Хорове звучання постає самостійним драматургічним чинником, що визначає логіку архетипного розгортання. Поліфонічні епізоди (зокрема, фугато) набувають глибинного смислу: поліфонія функціонує як звуковий аналог багатоголосся буття, де взаємодія голосів формує цілісну модель світу та відображає діалог індивідуального й колективного. У першій частині концерту хор переводить індивідуальний стан героя у площину колективного «різнопуття», узагальнюючи його до соціально-типового рівня, у другій стає виразником кульмінаційної кризи та колективного переживання буття, надаючи архетипному вираженню загальнонаціонального звучання. У подальшому розвитку хор інтегрує смислові пласти твору й репрезентує віднайдену гармонію, особливо в акапельних епізодах із «очищеним» звучанням, і в фіналі досягає апофеозу, втілюючи катарсис і образ «веселості серця» як духовного просвітлення.

Висновок. Концерт є яскравим прикладом індивідуальної та колективної трансформації як реалізації Переродження крізь призму християнської ідеї. Аналіз показав, що вказаний архетип у даному контексті постає як складна багаторівнева структура, що інтегрує особистісну й національну площини, репрезентуючи процес духовного перетворення. Роль хору у концерті є визначальною для розкриття семантики архетипу Переродження на його найвищих рівнях. Через хорове вираження здійснюється перехід від індивідуального до колективного, від внутрішнього переживання до національно значущого смислу, що в підсумку забезпечує цілісність художньо-філософської концепції твору. Водночас, перспективи подальших досліджень задекларованої теми пов'язані з поглибленим вивченням взаємодії індивідуально-авторського та колективно-національного вимірів архетипної семантики Переродження, а також із компаративним аналізом вказаного архетипу у творах українських композиторів, що належать до різних стильових напрямів, з метою виявлення специфічних відмінностей його музичної репрезентації та увиразнення особливостей його хорового вираження.

Список використаної літератури

1. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури останньої третини XX століття. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2015. № 2. С. 46–61.
2. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. … канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2005. 178 с.
3. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття : дис. … канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
4. Дорожинський В. Вокальна спадщина Івана Карабиця: музична мова та виконавська інтерпретація : наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв : 025. Київ, 2025. 151 с. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/21.Dorozhinskij_nakove_obgruntuvannya_31-08-2025_IS.pdf.
5. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української *не*-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015*. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 65–74. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9394.
6. Драганчук В. Український релігійно-етичний Его-концепт у дискурсі «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди – Івана Карабиця. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2017. № 1 (Вип. 36). С. 17–25. http://evnuir. vnu.edu.ua/handle/123456789/14166.
7. Карабиць І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв : кваліфік. робота … ОПП «Магістр муз. мистецтва» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 87 с.
8. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 285 с.
9. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис. … канд. миств. : 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.

10. Копиця М. Архетипи українського музичного світу. *Копиця М. Вибране : монографічний зб. ст*. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2018. С. 143–148.

11. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наук. думка, 2006. С. 274–275.

12. Кулиняк М. «Мадонна Україна» в естрадній пісні Івана Карабиця: погляд крізь призму національного колективного мислення. *Мистецтвознавчі зап.* 2022. Вип. 42. С. 60-65. URL : http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2022_42_12.

13. Кущ В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. … д-ра філософії : 025. Київ, 2021. 200 с.

14. Мельник Л. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця* / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 88–96. URL : http://kmf.karabits.com/konf/VM.pdf.

15. Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Копиця. 230 с. http://kmf.karabits.com/ konf/VM.pdf.

16. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККіМ, 2013. 299 с.

17. Сковорода Г. Сад божественних пісень / упоряд., передм., прим. В. Шевчука. Київ : Школа, 2007. 334 с.

18. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди «Сад божественних пісень» Івана Карабиця. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця* / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 101–108. URL : http://kmf.karabits.com/konf/VM.pdf.

19. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років XX століття. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця* / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 75–87. URL : http://kmf. karabits.com/konf/VM.pdf.

20. Havrylenko Y., Hrytsun Y., Kondratenko I., Sukhova L. Development of Ukrainian choral art in conditions of postmodernism. *Postmodern Openings*. 2022.№ 13 (2). P. 345–357. DOI **:** https://doi.org/10.18662/po/13.2/458 .

21. Jung C. G. Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster / Translated by R.F.C. Hull. London and New York : Taylor & Francis e-Library, 2004. 201 p.

22. Jung C. G. The archetypes and The Collective Unconscious. Princeton : Bollingen, 2012. 368 p.

23. Kashaiuk V., Dubrovnyi T., Novakovych M., Katrych O., Pavliuk N. The Role of Byzantine Chant in Ukrainian Religious Mentality, Orthodox Church and Paraliturgical Music Traditions. *Pharos Journal of Theology*. 2025. № 106 (3). P. 1–12. DOI : https://doi.org/10.46222/pharosjot.106.3036.

24. Lévy-Bruhl L. Primitive Mentality. New York. : AMS Press, 1978. 458 c.

25. Melnychuk M. Symbols of sacred filling of religious musical art of Ukraine. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe*. 2021. № 41 (3). Article 4. URL : https://digitalcommons.georgefox.edu/ree/vol41/iss3/4/.

26. Mohamadi M. Examining the Archetype of Rebirth in Attar's Poems. *International Journal of Advanced Studies in Humanities and Social Sciences*. 2023. Vol. 12 (3). P. 262–267. https://doi.org/10.22034/ IJASHSS.2023.383309.1133.

References

1. Berehova O. Osoblyvosti kompozytorskoho styliu Ivana Karabytsia v konteksti ukrainskoi kultury ostannoi tretyny XX stolittia. Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho. Kyiv, 2015. № 2. S. 46–61.

2. Haluzevska O. Dialoh slova i muzyky u spivtvorchosti Ivana Karabytsia ta Borysa Oliinyka : dys. … kand. mystv. : 17.00.03. Kyiv, 2005. 178 s.

3. Hurkova O. Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoi tretyny XX stolittia : dys. … kand. mystv. : 17.00.03. Kyiv, 2016. 324 s.

4. Dorozhynskyi V. Vokalna spadshchyna Ivana Karabytsia: muzychna mova ta vykonavska interpretatsiia : naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proektu na zdobuttia tvorchoho stupenia doktora mystetstv : 025. Kyiv, 2025. 151 s. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/21.Dorozhinskij_nakove_obgruntuvannya_31-08-2025_IS.pdf.

5. Drahanchuk V. Arkhetyp Oslavlenoi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrainskoi ne-doli. Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky : Mystetski obrii '2015. Kyiv, 2015. Vyp. 7 (18). S. 65–74. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9394.

6. Drahanchuk V. Ukrainskyi relihiino-etychnyi Ego-kontsept u dyskursi «Sadu bozhestvennykh pisen» Hryhoriia Skovorody – Ivana Karabytsia. Nauk. zap. Ternopil. nats. ped. un-tu im. V. Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo. Ternopil, 2017. №1 (Vyp. 36). S. 17–25. http://evnuir. vnu.edu.ua/handle/123456789/14166.

7. Karabyts I. «Kyivski fresky» Ivana Karabytsia v aspekti syntezu mystetstv : kvalifik. robota … OPP «Mahistr muz. mystetstva» / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2007. 87 s.

8. Kyianovska L. Sad pisen Ivana Karabytsia. Kyiv : Dukh i litera, 2017. 285 s.

9. Kopeliuk O. Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia styliu : dys. … kand. mystv. : 17.00.03. Kharkiv, 2018. 334 s.

10. Kopytsia M. Arkhetypy ukrainskoho muzychnoho svitu. Kopytsia M. Vybrane : monohrafichnyi zb. st. Kyiv ; Nizhyn : PP Lysenko M. M., 2018. S. 143–148.

11. Krymskyi S. Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti. Problemy teorii mentalnosti / vidp. red. M. Popovych. Kyiv : Nauk. dumka, 2006. S. 274–275.

12. Kulyniak M. «Madonna Ukraina» v estradnii pisni Ivana Karabytsia: pohliad kriz pryzmu natsionalnoho kolektyvnoho myslennia. Mystetstvoznavchi zap. 2022. Vyp. 42. S. 60-65. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2022_42_12.

13. Kushch V. Pisenna tvorchist Ivana Karabytsia : dys. … d-ra filosofii : 025. Kyiv, 2021. 200 s.

14. Melnyk L. «Sad bozhestvennykh pisnei» Ivana Karabytsia v konteksti neobaroko yevropei¬skoho ta ukrainskoho. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Vyp. 31 : Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M. D. Kopytsia. Kyiv, 2003. S. 88–96. URL : http://kmf.karabits.com/konf/VM.pdf.

15. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2003. Vyp. 31 : Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M. Kopytsia. 230 s. http://kmf.karabits.com/ konf/VM.pdf.

16. Severynova M. Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv : monohrafiia. Kyiv : NAKKKiM, 2013. 299 s.

17. Skovoroda H. Sad bozhestvennykh pisen / uporiad., peredm., prym. V. Shevchuka. Kyiv : Shkola, 2007. 334 s.

18. Tarkova I. Pro sklad i ladovu orhanizatsiiu finalu Kontsertu dlia khoru, solistiv i symfonichnoho orkestru na slova Hryhoriia Skovorody «Sad bozhestvennykh pisen» Ivana Karabytsia. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Vyp. 31 : Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M. D. Kopytsia. Kyiv, 2003. S. 101–108. URL : http://kmf.karabits.com/konf/VM.pdf.

19. Tereshchenko A. Vokalno-symfonichni tvory Ivana Karabytsia v konteksti rozvytku zhanru v ukrainskii muzytsi 70–80-kh rokiv KhKh stolittia. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Vyp. 31 : Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M. D. Kopytsia. Kyiv, 2003. S. 75–87. URL : http://kmf. karabits.com/konf/VM.pdf.

20. Havrylenko Y., Hrytsun Y., Kondratenko I., Sukhova L. Development of Ukrainian choral art in conditions of postmodernism. Postmodern Openings. 2022.№ 13 (2). R. 345–357. DOI : https://doi.org/10.18662/po/13.2/458 .

21. Jung C. G. Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster / Translated by R.F.C. Hull. London and New York : Taylor & Francis e-Library, 2004. 201 p.

22. Jung C. G. The archetypes and The Collective Unconscious. Princeton : Bollingen, 2012. 368 p.

23. Kashaiuk V., Dubrovnyi T., Novakovych M., Katrych O., Pavliuk N. The Role of Byzantine Chant in Ukrainian Religious Mentality, Orthodox Church and Paraliturgical Music Traditions. Pharos Journal of Theology. 2025. № 106 (3). P. 1–12. DOI : https://doi.org/10.46222/pharosjot.106.3036.

24. Lévy-Bruhl L. Primitive Mentality. New York. : AMS Press, 1978. 458 s.

25.Melnychuk M. Symbols of sacred filling of religious musical art of Ukraine. Occasional Papers on Religion in Eastern Europe. 2021.

26. Mohamadi M. Examining the Archetype of Rebirth in Attar's Poems. *International Journal of Advanced Studies in Humanities and Social Sciences*. 2023. Vol. 12 (3). P. 262–267. https://doi.org/10.22034/ IJASHSS.2023.383309.1133.

UDC 78.03 (477) + 008 (477)

CHORAL EXPRESSION IN IVAN KARABYTS' CONCERT «GARDEN OF DIVINE SONGS»: THE SYMBOLISM OF ARCHETYPICAL REBIRTH

Hanna KUKHARUK – Lecturer, Choral Conducting Department, Lutsk Pedagogical Institute, Volyn Regional Council

The aim of this article is to identify the distinctive features of choral expression in Ivan Karabits' concert «The Garden of Divine Songs», examined through the lens of the symbolism of the archetype of Rebirth, and thereby to explore the role of the choir as a vehicle for spiritual transformation at both the individual and collective-national levels.

Research methodology. The following methods were employed: a cultural studies approach – in the interpretation of the Rebirth archetype; musicological analysis – to examine the intonational, genre-based and compositional means of representing this archetype in I. Karabits' concerto.

The results. The concert serves as a striking example of individual and collective transformation as the realisation of the Renaissance through the prism of Christian thought. Analysis has shown that, in this context, the archetype in question emerges as a complex, multi-layered structure that integrates the personal and national spheres, representing a process of spiritual transformation. The role of the choir in I. Karabits' concert is decisive for revealing the semantics of the Rebirth archetype at its highest levels. Through choral expression, a transition is effected from the individual to the collective, from inner experience to nationally significant meaning, which ultimately ensures the integrity of the work's artistic and philosophical concept.

Novelty. The scientific novelty of this article lies in highlighting the role of the choir in embodying the archetype of Rebirth in Ivan Karabits' concert «The Garden of Divine Songs».

The practical significance. The results of the study can be used in the educational process in courses on Ukrainian musical culture, choral conducting, choral practice and others.

Key words: choral music, choral expression, the archetype of Rebirth, the Christian idea in Hryhorii Skovoroda's concept, the works by Ivan Karabyts.

Стаття отримана 20.12.2025
Стаття прийнята 21.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 72:7.04+7.016.4

ДЕКОРАТИВНІСТЬ В АРХІТЕКТУРІ : ЕВОЛЮЦІЯ В СПРИЙНЯТТІ ТА ЗНАЧЕННЯ У СЕРЕДОВИЩІ

Андрій ЛЕВИЦЬКИЙ – здобувач ІІІ освітньо-наукового ступеня кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-науковий інститут мистецтв,
Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/0000-0002-7957-5581
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1158
mandry_@ukr.net

Цитування:

Левицький А. Декоративність в архітектурі : еволюція в сприйнятті та значення у середовищі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 322–328. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1158

Дослідження зосереджено на вивченні таких понять як декор, орнамент, декоративність. Їх аналізується як частину архітектурного твору в контексті еволюції розвитку декоративних елементів та їхнього значення в сучасному середовищі. *Метою статті* є дослідження питань про роль декору і декоративності у архітектурі, їх смислове навантаження для самої будівлі. Ці питання підводять до роздумів: як нині сприймається декоративність та як її застосування впливає на психологічний стан людини. *Проаналізовано* праці українських та іноземних науковців, зокрема стосовно визначення базових понять декоративності. Окрім базових понять досліджується історичний аспект таких прийомів як пропорція та симетрія у створенні гармонійної форми. В історичній ретроспективі *висвітлюється еволюція* розвитку декоративності та трансформація поглядів на її призначення у ХХ столітті. Звертається увага на причини й наслідки зміни відношення провідних архітекторів і дизайнерів до симетрії та декоративності на початку ХХ століття. Оскільки декоративність здебільшого властива пам'яткам архітектури, то в контексті сьогоденних подій, зокрема військової агресії росії проти України, пошкоджені пам'ятки потребуватимуть реставрації. Внаслідок руйнування будівель порушується цілісність архітектурного середовища, що розширює межі професійних викликів для фахівців з реставрації та громад. Розглянутий приклад візуальної когерентності є актуальним при відновленні орнаменту й декоративних елементів у повоєнному міському середовищі як запоруки створення гармонійної архітектурної форми.

Ключові слова: декор, орнамент, декоративність, мистецтво, архітектура, культурна спадщина, архітектурна спадщина, архітектурна пам'ятка, середовище, збереження, реставрація, відновлення.

Постановка проблеми. При розгляді давнього архітектурного об'єкта як твору мистецтва, у першу чергу аналізуємо його фасадне вирішення. Через фасад будівлі її автор передає регіональні особливості культури та соціальний статус її власника. Різноманіття декору фасадів будівель міст західних областей України кінця XIX – початку XX століть, зазвичай, підкреслює бажання автора бути унікальним і не повторюватися в оздобленні. Для цього автор вдається до використання алегоричних образів й традиційних для регіону орнаментів. Але, окрім художньої цінності, декор у середовищі має ще й візуально-інформативну роль і впливає на психоемоційний стан спостерігача.

Аналіз досліджень і публікацій. Декор, як елемент візуального сприйняття, є актуальним для дослідження, про що свідчить поява нових наукових розвідок. Аналіз наукових досліджень підтверджує, що декор перебуває у центрі уваги як українських, так і іноземних науковців. Зокрема, Б. Сковронський [8], В. Михалевич [6] та M. Mehaffy [15] досліджували питання декору у мистецтві крізь призму передумов його виникнення та історичного формування. Роль декоративності як художньої категорії та форми організації художнього образу досліджували науковці О. Марущак, П. Килимчук, І. Михальченко [3] та В. Масюк [4]. Вплив декоративності архітектури у середовищі на психологічний стан людини висвітлено в праці N. Salingaros «Теорія архітектури» (A Theory of Architecture) [16].

Метою статті є комплексний аналіз базових понять декоративності в архітектурі, виявлення смислового навантаження декору будівлі. До *завдань* віднесемо з'ясування місця декоративності в архітектурному середовищі, а також особливості її впливу на психологічний стан людини.

Виклад основного матеріалу. Архітектори завжди прагнули урізноманітнити свої твори через створення багатих на ускладнені декором фасади будівель, надаючи їм певного образу, пов'язаного з середовищем чи особою замовника. Декорування фасаду будівель ще з давніх часів використовується як спосіб демонстрації власних вірувань (часто зображувались символи релігійної тематики чи додавалися скульптури істот, «здатних відвести злі сили»), так і з метою викликати емоції у споглядача.

Одним із важливих аспектів людського існування є отримування інформації про своє оточення. Починаючи від Давнього світу і до сьогодення, візуальне сприйняття є тією сполучною ланкою,

© Левицький А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

завдяки якій людина дізнається про оточуючий світ. Людина отримує понад дві третини інформації з оточуючого світу саме завдяки ланцюжку: зір – візуальне сприйняття [5; 57]. Не маючи нинішніх технологічних засобів візуального передання інформації людство вдавалось до засобів мистецтва. Так, із допомогою архітектури, зокрема декоративних елементів, архітектор надавав своєму твору змісту, водночас роблячи його форму естетично цікавою. Мистецтво, а зокрема декорування, були засобами впливу на людську свідомість, ба навіть засобами маніпуляції емоційним станом людини. Як приклад такого впливу можемо розглянути декорування сакральної архітектури періоду готики (XII–XVI століття), у якій усе, починаючи з екстер'єру та форми храму (величезний, у порівнянні з людським зростом, вхідний портал і піднесення витягнених стрімко уверх шпилів), і завершуючи його інтер'єром (високі опорні колони, що завершуються арковим склепінням під дахом і витягнені віконні прорізи, прикрашені вітражем із зображенням сцен із біблійними персонажами), звертало вірянина до відчуття величі Церкви як інституції та усвідомлення приземленості та гріховності людини.

Зводячи монолітні споруди людина завжди намагалася надати певного значення їх зовнішньому вигляду, пов'язуючи його, наприклад, із своїм походженням, соціальним статусом у громаді тощо. Це була свого роду інформація, що закладалася автором будівлі у її декорі, як правило зі сторони головного фасаду. Традиція розмальовувати стіни власного житла, а подекуди й господарські споруди, сягає далекої минувшини. Якщо з давніх-давен такі малювання несли символіко-магічний зміст, то з XX століття вони набувають суто декоративного характеру [7; 37]. Автор низки статей про архітектурний декор І. Крейзер говорить про переломний момент у декоруванні, що відбувся на зламі XIX – XX століть. Ці зміни поглядів у архітектурі, та й в мистецтві загалом, І. Крейзер пов'язує з такими «яскравими подіями», як «виникненням нових матеріалів, технологій в будівництві, новими запитами суспільства щодо формування сучасних типів споруд» [2; 77]. Але, як побачимо пізніше, чинником формування змін поглядів на декор в архітектурі є не тільки матеріальна складова.

Аналіз питання значення декору в архітектурі почнемо з атрибутування термінів «декор» й «орнамент» у науковій літературі. Не вдаємось до глибокого тлумачення змісту латинського терміну decoro та похідних від його кореня слів, оскільки сенс і значення, що закладалися в це поняття, починаючи від часів Античності й упродовж усього часу до нині, постійно змінювалися. Зокрема, Вітрувій, римський автор єдиного трактату про архітектуру, що зберігся з тієї доби, виклав принципи decorum (від лат. *пристойний,* або *середній рід* від *decorus – пристойне*), згідно з якими орнамент – охоплюючи порядок, деталі ліпнини та фігурні мотиви з мітології, історії чи військових обрядів – передавав призначення, статус і характер будівлі [14; 499]. Тож, декорування архітектури в античні часи носило характер способу презентації влади та статусу, оповіді історії роду й успіхів правителя; воно підтверджувало збереження пам'яті про себе для впливу на суспільство загалом.

При переході до нової епохи розвитку мистецтва та зміни форм правління в державах Західної Європи, змінюється роль орнаменту. Відтак, він, як спосіб викладу історії, уже не має тієї важливості, якої набуває презентація своєї заможності та владного статусу його власника. Усе ж, в епоху Відродження орнамент класичного походження служив для позначення статусу й елітарного смаку [14; 500]. До XVIII століття орнамент набув значення вираження світської благородної чуттєвості, що позначалась естетикою дотепності, гри й задоволення. У часи модерну розкіш переосмислюється не як необхідний показник статусу, а категорія витрат. Індустріалізація та зростання середнього класу суспільства призвели до прийняття у XX столітті корисності та стриманості, знижуючи потребу в розкоші та використанні орнаменту, позначаючи у суспільстві ступінь багатства, а не спадкову приналежність до тої чи тої касти [14; 501].

Якщо звернутися до сучасного значення термінів «декор» й «орнамент», то низка українських та іноземних авторів дають визначення, що мають незначні відмінності. Зокрема, О. Тищенко у словнику-довіднику з архітектури визначає декор як систему прикрас споруди (інтер'єру або фасаду). Він виступає в єдності з об'ємно-просторовою композицією споруди, акцентує окремі частини будинку чи зорово перетворює композицію, стаючи її елементом і вносячи до неї свій власний масштаб, ритм, колорит [1; 81]. Декоративність, як зазначає А. Мардер, є якісною особливістю предметно-просторової форми, що визначається її об'ємно-пластичною, колористичною будовою та виступає вираженням краси [1; 81]. У «Термінологічному словнику з образотворчого мистецтва» (Słownik terminologiczny sztuk pięknych) за редакцією низки польських науковців, дається визначення декору (мовою оригіналу – dekoracja) як групи елементів, що служать для оздоблення будівлі (архітектурний декор, приміром, скульптурний, малярський тощо), предмету декоративного мистецтва (наприклад, керамічний декор) тощо; також оздоблення частин фасадів, інтер'єрів, вулиць [13; 83].

Термін «орнамент» походить від латинського слова ornamentum, що означає прикраса. У словнику-довіднику з архітектури Т. Скибицька дає визначення орнаменту як візерунка з ритмічно упорядкованих

елементів для оздоблення різних предметів, архітектурних споруд, у тому інтер'єра, виробів пластичних мистецтв. За орнаментом можна визначити мистецькі особливості того чи того стилю, національної школи, епохи [1; 200]. Згідно згаданого «Термінологічного словника з образотворчого мистецтва», орнаментом є мотив або набір декоративних мотивів. Вони використовуються в архітектурі й інших стародавніх видах мистецтва й можуть виступати у вигляді смуг (безперервних або ритмічних), заповнювати певні поля (симетрично чи асиметрично), рівномірно покривати всю поверхню предмета [13; 292]. Але повернімося до того, з чого почали цю розвідку, а саме – візуального сприйняття. Із давніх часів «візуалізація» процесів, як спосіб вираження та пояснення, мала практичне значення. Зокрема, за допомогою крапок на піску чи камінців, що розкладалися на землі, здійснювали розрахунки в античній математиці. Надаючи форми геометричної фігури число приймало видимих обрисів у одному та двох вимірах: лінії та площини. Пропорційне відношення, як стверджує автор книги «Антична наука протягом Золотої доби Греції» (Ancient Science Through the Golden Age of Greece) Джордж Сартон (George Sarton), було саме однією з таких ранніх форм візуалізації математичних операцій. Воно дозволяло унаочнювати розв'язання завдань із числами [8; 33].

Проєктування будівель у Давньому Римі, зокрема храмів, Марк Вітрувій Полліон пов'язував із ретельним дотриманням принципів симетрії. В їх основі лежить пропорція, як відповідність між розмірами елементів цілого твору й між цілим твором і певною частиною, обраною еталоном [17; 72]. За Вітрувієм проєктування храму без наявності точного співвідношення між його елементами неможливе. Співвідношення між цілим і його частиною порівнювалося з природною будовою людини; адже її тіло сформоване так, що його частини належним чином пропорційні до цілого. Цим пояснюється дотримання давніми зодчими правила при проєктуванні ідеальних будівель, у яких різні частини повинні бути в точних симетричних відношеннях до всієї загальної схеми [17; 73].

В основі структури будь-чого лежать числа, а точніше їхнє поєднання чи зв'язок. Згідно з ученням Піфагора, число є універсальним принципом зв'язку між речами та засобом поєднання протилежностей. Головне значення в цьому, як зазначає Б. Сковронський, відводиться поняттю «гармонії», як способу комбінації чисел. Вона вможливлювала операції з ними, певним чином конструювати речі в мисленні [8; 32]. Розуміння «речей», якими в піфагорійській школі є числа, здійснюється через їхнє візуальне вираження в геометричних побудовах [8; 33]. Під ними розуміється співвідношення різних частин до загальної цілої величини. Використання такого відношення однієї частини до цілої проглядається в усіх видах мистецтв – від архітектури та скульптури до музики (у ній тривалість звучання є пропорційною частиною цілого). Вітрувій вважав, що використовуючи симетричні пропорції частин тіла людини малярі й скульптори давнини досягали високого рівня майстерності у своїх творах [17; 72]. За допомогою тих таки чисел Леонардо Пізанський (Фібоначчі) у праці «Книга абака» (лат. Liber abaci) описує принцип золотого перетину, який згодом отримає назву «послідовності Фібоначчі». Згідно з ним, перші два члени послідовності є одиницями, а кожний наступний є сумою значень двох попередніх чисел [6; 30].

В античній Греції існувала композиційно осмислена конструктивна система, що складалася з взаємопов'язаних архітектурних елементів (стійок і балок). Вона ґрунтувалася на модульних співвідношеннях розмірів і пропорцій. При написанні трактату «Десять книг про архітектуру» (лат. De architectura libri decem) Вітрувій намагався надати впорядкованості всім правилам і методам будівництва. Він, аби надати певної структурності вже сформованим і звичним на той час правилам зведення будівель (храмів), використав термін «ордер» (що означає порядок), при цьому описав три основні ордери (іонічний, доричний, коринфський). Фасад античного храму формувався на основі конструктивної системи зі стійок і балок із використанням пропорційності та симетрії для кожного ордеру. Наявність тригліфів, метопів, мутулів та інших елементів, які можна віднести до зовнішнього оздоблення, «була імітаційним прийомом» [17; 108] та зумовлювалася необхідністю «приховати обрізані кінці балок» [17; 107]. Це надавало конструкції естетично завершеного вигляду. Отож, як зазначав Вітрувій, кожна деталь мала своє місце, походження та свій власний ордер. Водночас природа приймалася такою, що задає схему для дій, адже вона є досконалою та слугує путівником на шляху до довершеності в діяльності. Тому антична архітектура так чітко демонструє дотримання принципів доцільності й застосування способів, які є похідними від істини природи.

Архітектурний ордер регулював не лише колони, а й взаємозв'язки між усіма компонентами архітектури. Як результат, кожен елемент грецької будівлі є невід'ємною частиною її загальної конструкції [12]. Це було характерною рисою класичної грецької архітектури – системність елементів, що складають одне ціле. Раціональність (як обґрунтування необхідності) й порядок елементів були основою грецької архітектури. Храми будувалися відповідно до схем кодування частин, зосереджених на узгодженості скульптурного оздоблення із цілісною системою [12].

Концепція симетрії, застосована Вітрувієм безпосередньо до архітектури, була менш зосереджена на

дзеркальній або обертальній симетрії, а більше спрямована на глибшій концепції відповідності під час трансформації. Вона охоплювала багато інших видів симетрії, уміщувала трансляційну, масштабну й інформаційну симетрії. Відповідно до цього певна частина, яка обрана за еталон, може бути перетворена шляхом зміни розміру (масштабна симетрія) або повторення положення (трансляційна симетрія), чи шляхом формування пропорційних груп (інформаційна симетрія) [15; 316]. Концепцію симетрії згодом глибше розвинув архітектор і теоретик епохи Відродження Леон-Баттіста Альберті. Він запозичив структуру трактату Вітрувія «Десять книг про архітектуру» і організував своє дослідження навколо тріади концепції ідеальної архітектури Вітрувія – довговічності, зручності й краси [10; 31]. Саме стосовно питання краси Альберті не погоджувався з трактуванням Вітрувія. Адже останній, з одного боку, робив алюзії на гармонійні співвідношення музичної теорії Піфагора, припускаючи, що в основі судження про красу лежить вищий космічний порядок, а з іншого, допускав можливість зміни пропорції (якщо «око» вимагає коректив, або в міру розвою мистецтва). Слідуючи за платонівським розумінням істинної краси, як вічної Ідеї, Альберті приймає неоплатонівський аргумент (згідно нього мистецтво й архітектура символізують ці вищі Ідеї через дотримання універсальних математичних законів або гармонійних пропорцій) [10; 32]. Тож «належна узгодженість між елементами твору» (про яку писав Вітрувій) і «злагода й взаємодія частин речі» (про яку писав Альберті) закладалися авторами двох основних трактатів про архітектуру як настанови, дотримуючись яких протягом наступних століть досягалась «найблагородніша і найнеобхідніша з усіх умов» (йдеться про тріаду концепції ідеальної архітектури Вітрувія) – умова краси.

Альберті розглядає красу як злагоду і взаємодію частин речі, яка реалізовується в певному числі, пропорції та розташуванні. І те, що походить від цього зв'язку він називає гармонією (або concinnitas), яка є фундаментальним принципом природи [15; 316]. У Книзі 9 «Про мистецтво будівництва» (лат. De re aedificatoria) Альберті читаємо: «Завданням і метою concinnitas є створення частин, які є цілком відокремленими одна від одної за своєю природою, згідно з певним точним правилом, щоб вони відповідали одна одній за зовнішнім виглядом. Ось чому, коли розум досягається за допомогою зору, звуку чи будь-яким іншим способом, concinnitas миттєво розпізнається [10; 35]. Тобто, будучи створеною у тілесній гармонії, людина сама прагне гармонії у всьому, з чим пов'язує своє існування. У контексті категорії краси, гармонії, співмірності в античній естетиці розглядалися поняття, близькі до декоративності, яка розумілася давніми греками та римлянами як невід'ємна якість мистецтва. Це відобразилось у прикрашанні предметів побуту, одягу, архітектури [3; 39]. У наступні століття розуміння декоративності змінювалась: від композиційної заплутаності й фрагментарності (у ранньому Середньовіччі) до надавання пишноти речам побуту та посилення структури декору задля досягнення вишуканої художньої форми у творах релігійного спрямування (у період Ренесансу). Наприкінці XIX – початку XX століття конструктивісти розпочали боротьбу з декоративними надмірностями, спочатку Готфрідом Земпером – із популяризацією «чистої конструкції», а потім Адольфом Лоосом – з осудом декору загалом [9; 219].

На початку XX століття стрімкий розвиток інженерних наук дав поштовх новому погляду на дизайн, зокрема дизайн середовища. Архітектура перестала сприйматись лише з цієї перспективи. Будівлі більше не були орієнтованими на своє місце, вони спрямовувалися на свій час – епоху промислової потужності. Їхня значна роль полягає ще й у маркетинговій оповіді славетного промислового майбутнього [15; 321]. Разом із тим через декоративність будівель відображається епоха машинної індустрії та відбувається «зсув до опори на психологічні маніпуляції світу реклами» [15; 321]. Захоплення суспільством новою ідеєю бачення майбутнього дало стимул просувати її за допомогою дизайну (у першу чергу візуальними засобами) й архітектури, де зодчий відігравав роль «інтерпретатора нової промислової реальності» [15; 322].

Така тенденція поглядів на декоративність продовжилась і в середині XX століття. Засновники руху, який пізніше отримав назву функціоналізм, наголошували на появі нової архітектури, вільної від декору – як непотрібного, нефункціонального елементу. Позбавляючи архітектуру візерунків, орнаменту й симетрії новий устрій, на думку Лооса, оновлював суспільство, виводив цивілізацію на вищий рівень розвитку, у якому немає повернення до декорації, яка, цитуючи Ле Корбюзьє, «підходила б для простих рас і дикунів» [15; 323]. При інтенсивному розвитку інженерних наук було цілком виправдано демонструвати всі ці досягнення через форму будівель, в т. ч. й архітектурних деталей. Тому позбавлення декору в дизайні, про яке говорили Лоос і Ле Корбюзьє, втілювалося не буквально, а через спрощення конструкцій деталей, зведення їх до масового машинного виробництва, позбавлення зайвих (нефункціональних) елементів. Однак відкинення орнаменту, візерунку та симетрії, було ще й відступом від природного прагнення людини естетики. Адже вона протягом попередніх тисячоліть відображувалася в багатстві культур різних континентів. Отже, відмова від однієї з основ античного будівництва – симетрії – була незгодою з тисячолітніми принципами естетичної традиції в архітектурі.

Мінімалізм, відмова від орнаменту та принцип порожньої стіни, як основа модернізму, не

призвели до незворотної відмови від декору в архітектурі. У XXI столітті потяг до декоративності серед дизайнерів і їхніх замовників відродилася, що відображується в застосуванні архітектурних декоративних елементів. Вони є доволі дивними конструкціями, формами, структурами чи доповненнями й у більшості випадків не мають жодної функції, окрім естетичної [11; 5].

Для оцінки надмірного й химерного насаджування декору, що мало місце в Європі від XV століття, а особливо в періоди маньєризму та рококо, у середині XX століття в мистецтвознавстві запроваджують термін «декоративізм» [9; 221]. При наведенні, як приклад цитату з праці Ернста Гомбріха «Відчуття порядку» (The Sense of Order), М. Станкевич слушно пояснював це явище в мистецтві (зокрема архітектурі), як любов до складності, багатства й рясноти декоративних елементів. Вона була сильнішою за труднощі на шляху його втілення, зокрема через велику вагу декорованих конструкцій [9; 221].

Декоративність в архітектурі, на думку М. Станкевича, є єдиною формою художньої образності. Але в той же час із допомогою декоративності, як аналітичного інструменту, можна виявити специфічні художні властивості твору, які посилюють його емоційну й змістову виразність [9; 218]. В образотворчому мистецтві для виразнішого емоційного вирішення декоративності притаманні такі прийоми і засобами як деталізація, виведення предмету з простору, робота силуетів, ритмічна впорядкованість і гармонізація форми та простору тощо [4]. Декоративність в ужитковому мистецтві, на відміну від образотворчого, тісно пов'язана з утилітарністю, з утратою якої, предмети приречені переважно на відмирання [9; 219]. В архітектурному творі ж навпаки – навіть при втраті спорудою своєї початкової функції, безпосередньо пов'язаної з утилітарністю, наявність декоративності (об'ємно-просторової форми чи декоративних елементів) додає будівлі цінності й може стати підставою набуття нею нової функції (зокрема, громадського простору) або ж збереження як пам'ятки.

Як уже зазначалося, особистість отримує відомості про мистецький твір через його візуальне сприйняття. Народжуючись і постійно перебуваючи в насиченому інформативному середовищі ми сприймаємо візуальні елементи як вказівники, які спонукають до певних дій або викликають той чи інший емоційний стан. Автор праці «Теорія архітектури» (A Theory of Architecture) Нікос Салінгарос (Nikos A. Salingaros), при дослідженні питання цінності орнаменту в зв'язку особистість–середовище доводить важливість орнаменту в архітектурі як чинника дії на фізіологічний та психологічний стан людини. Візуальна когерентність складної форми вимагає впорядкованої підструктури на всіх масштабах: від загального розміру будівлі до детальної зернистості матеріалів. Природні структури наділені такою (фрактальною) властивістю, але, якщо штучній формі бракує впорядкованої структури на одному або кількох очевидних масштабах, вона сприймається як візуально некогерентна, а отже – чужою нашому уявленню про світ. Адже таке бачення базується на візуальній узгодженості. У минулому видима підструктура будівлі досягалася завдяки традиційному орнаменту й деталізації [16; 97]. Через відсутність зв'язку людини з узгодженою системою розташування структурних частин відбувається внутрішня неузгодженість або неприйняття нею середовища, що впливає на її емоційний і фізіологічний стан, породжує відчуття дискомфорту. Тому, як зазначає Салінгарос «… архітектура, адаптована до людей, потребує орнаменту для відчуття благополуччя» [16; 99].

Висновки. Отже, декор в архітектурі можна визначити як єдність системи прикрас з об'ємно-просторовою композицією споруди, акцентуючи на її окремих частинах та впливаючи на візуальне сприйняття композиції і масштабу. Декоративність є якісною особливістю предметно-просторової форми, що впливає на сприйняття середовища, яке оточує людину, та здатна загострювати, підкреслювати, гармонізувати естетичні якості твору. Оскільки архітектурний декор створюється автором у нерозривному зв'язку зі структурою споруди, існування декору в оригінальному вигляді зумовлює культурну цінність самої споруди, додаючи, окрім історичної та утилітарної значимості, ще й художню цінність, без якої ідентичність пам'ятки є вразливою до зникнення.

Крізь призму історії мистецтв прочитується трансформація декоративності: зародження декору та орнаменту, досягнення розквіту декоративності в епоху Середньовіччя, набуття пишноти й вишуканості форм у Ренесансі, рух до усунення декоративних елементів як зайвих у період модернізму, знову повернення до декорування будівель наприкінці XX століття. Але, якщо в епоху Середньовіччя декоративність була візуальним засобом впливу, то з початку XX століття з розвитком тиражованого виробництва елементів архітектурного декору декоративність перейшла з категорії індивідуальності в категорію типовості. Декоративність будівлі в аспекті орнаментальності поступилася декоративності в аспекті форми, яка відображала нову архітектуру, сходження суспільства на «вищий рівень розвитку». Зміщення акцентів у дизайні в бік корпоративного маркетингу спровокувало зміну ролі споруди – від мистецького об'єкту до об'єкту маркетингу. Відповідно, архітектура, як мистецтво проєктування, ставала засобом просування бренду.

Зодчі античності дотримувались «належної узгодженості між елементами твору» для

досягнення краси – похідної від гармонії, фундаментального принципу природи. Теоретик епохи Відродження Альберті пояснював тягу до краси у мистецтві як похідну від людської природи – «бажати найкращого й із задоволенням триматися за нього».

Декоративність в архітектурі кінця XX – початку XXI століття демонструє повернення античних форм декору й орнаменту в архітектурі, але без дотримання правил ордеру (тобто порядку) у послідовності елементів та з випадковим поєднанням між собою. Відповідно, опираючись на теорію Ніколаса Салінгароса, середовище, в якому порушена система зв'язків між елементами всіх рівнів, викликає відчуття тривоги і небезпеки. В оточенні гладких, порожніх поверхонь через низький рівень контрастності та деталізації і відсутність видимого рельєфу, оку важко сфокусуватися. Для того, щоб зрозуміти чи середовище є безпечним, необхідними є візуальні опорні точки. Вони дають можливість виявити межі та розуміння структури поверхні. Тривалість у пошуку такої візуальної інформації про середовище системою око–мозок породжує психологічний стрес, а відповідно відчуття дискомфорту.

Порушене питання розуміння декору, орнаменту й декоративності лежить на перетині площин історії мистецтва, архітектури та нейробіології та має більш глибші завдання в сфері нейронауки, з огляду на стан інформативного насичення середовища, в якому нині перебуває людина. Ці завдання потребують додаткового вивчення із залученням інших галузей наук.

Список використаної літератури

1. Архітектура: короткий словник-довідник / за ред. А. П. Мардера. Київ : Будівельник, 1995. 333 с.

2. Крейзер І. І. Зміна ролі декору в архітектурі на зламі XIX–XX століть. *Наук. вісник будівництва*. 2019. Вип. 1 (2) (96). С. 76-80. DOI: 10.29295/2311–7257–2019–96–2–76–80.

3. Марущак О. В., Килимчук П. О., Михальченко І. П. Декоративність як художня категорія в мистецтвознавстві. *Проєктування змісту і технологій художньо-графічної підготовки та художньо-творчої діяльності здобувачів вищої освіти і молодих учених*, 2025. Вип. 4. С. 38–43. URL: https://dspace. vspu.edu.ua/server/api/core/ bitstreams/d589e729-76e5-45c0-a1ed-497949848aa6/content.

4. Марущак О. В., Масюк В. О. Декоративність як форма організації художнього образу. *Сучасні тенденції підготовки майбутніх учителів трудового навчання та технологій, педагогів професійної освіти і фахівців образотворчого та декоративного мистецтва: теорія, досвід, проблеми*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 5. С. 187-192. URL: https://dspace.vspu.edu.ua/items/ 7e4fbe3d-aa10-4791-b85e-10bbe75a4a00

5. Маханьков В. І. Візуальне сприйняття: версії концептуалізації. *Політологічний вісник*. 2011. Вип. 58. С. 57-65.

6. Михалевич В. Золотий перетин як універсальний спосіб пізнання та відображення природи в культурі. *Артпростір*. 2020. (3). С. 29-31. https://doi.org/10.28925/2519-4135.4.2018.3.6.

7. Прибєга Л. В. Архітектурний декор у народному будівництві України і засади його реставрації. *Пам'ятки України*. 1997. № 1. С. 37-42.

8. Сковронський Б. В. Вчення про число і пропорції у піфагорейській філософії як засада інтеграції науки та мистецтва у культурі античного суспільства. *V Академічні Читання пам'яті професора Г. І. Волинки: філософія, наука та освіта*: наук.-практ. конф. (1 трав. 2024 р.) / за ред.: Андрущенка В. П., Русакова С. С., Гончаренко К. С. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. DOI https://doi.org/10.36059/978-966-397-381-4-8.

9. Станкевич М. Декоративність. *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 217-222.

10. Architectural Theory. Blackwell Publishing / ed. by H. F. Mallgrave. Malden, MA, USA, 2006. 590 p. URL: https://www. academia.edu/5428658/Architectural_Theory.

11. Drozdowicz P. The Return of Decorative Trends in Modern Architecture: The Example of Poznań, Poland. *Arts*. 2025. 14 (2), 31. https:// doi.org/10.3390/arts14020031 URL: https://www.mdpi.com/2076-0752/14/2/3

12. Hemingway C. Architecture in Ancient Greece. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/grarc/hd_grarc.htm (October 2003)

13. Krystyna K. S., Monika B. Ł., Anna M. S. Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. 480 s.

14. Massey J. Ornament and decoration. The Handbook of Interior Architecture and Design. Bloomsbury Publishing Plc EBooks, 2013. P. 497-513. DOI:10.5040/9781474294096.ch-035.

15. Mehaffy M. Symmetry in Architecture: Toward an Overdue Reassessment. Symmetry : Culture and Science. 2021. Vol. 32, no. 3. P. 311-343. https://doi.org/10.26830/SYMMETRY_2021_3_311.

16. Salingaros N. A. A Theory of Architecture. Mehaffy M.W., Mikiten T.M., Tejada D.M., Yu H. Asian Edition Published & Distributed by: Vajra Books, Jyatha, Thamel, P.O. 2006. 278 p. URL: https://pdfcoffee.com/a-theory-of-architecture-by-nikos-a-salingaros-pdf-free.html

17. Vitruvius. The Ten Books on Architecture / translated by Morris H. Morgan. London : Harvard University Press, 1914. 376 p. URL: https://dn790007.ca.archive.org/0/items/vitruviustenbook00vitruoft/vitruviustenbook00 vitruoft.pdf.

References

1. Arkhitektura : korotkyi slovnyk-dovidnyk / za red. A. P. Mardera. Kyiv : Budivelnyk, 1995. 333 s. [in Ukrainian].

2. Kreizer I. I. Zmina roli dekoru v arkhitekturi na zlami XIX–XX stolit. Naukovyi visnyk budivnytstva. 2019. Vyp. 1 (2) (96). S. 76-80 [in Ukrainian].

3. Marushchak O. V., Kylymchuk P. O., Mykhalchenko I. P. Dekoratyvnist yak khudozhnia katehoriia v

mystetstvoznavstvi. *Proiektuvannia zmistu i tekhnolohii khudozhno-hrafichnoi pidhotovky ta khudozhno-tvorchoi diialnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity (studentiv) i molodykh uchenykh*. 2025. Vyp. 4. S. 38–43 [in Ukrainian].

4. Marushchak O. V., Masiuk V. O. Dekoratyvnist yak forma orhanizatsii khudozhnoho obrazu. *Suchasni tendentsii pidhotovky maibutnikh uchyteliv trudovoho navchannia ta tekhnolohii, pedahohiv profesiinoi osvity i fakhivtsiv obrazotvorchoho ta dekoratyvnoho mystetstva: teoriia, dosvid, problemy*: zbirnyk naukovykh prats. 2022. Vyp. 5. S. 187-192 [in Ukrainian].

5. Makhankov V. I. Vizualne spryiniattia: versii kontseptualizatsii. *Politolohichnyi visnyk*. 2011. Vyp. 58. S. 57-65 [in Ukrainian].

6. Mykhalevych V. Zolotyi peretyn yak universalnyi sposib piznannia ta vidobrazhennia pryrody v kulturi. *Artprostir*. 2020. (3). S. 29-31 [in Ukrainian].

7. Prybieha L. V. Arkhitekturnyi dekor u narodnomu budivnytstvi Ukrainy i zasady yoho restavratsii. *Pamiatky Ukrainy*. 1997. № 1. S. 37-42 [in Ukrainian].

8. Skovronskyi B. V. Vchennia pro chyslo i proportsii u pifahoreiskii filosofii yak zasada intehratsii nauky ta mystetstva u kulturi antychnoho suspilstva. *V Akademichni Chytannia pamiati profesora H. I. Volynky : filosofiia, nauka ta osvita: naukovo-praktychna konferentsiia* (1 travnia 2024 roku) / za red. Andrushchenka V. P., Rusakova S. S., Honcharenko K. S. Lviv – Torun: Liha-Pres, 2024 [in Ukrainian].

9. Stankevych M. Dekoratyvnist. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 2008. Vyp. 9. S. 217-222 [in Ukrainian].

10. Architectural Theory. Blackwell Publishing / ed. by H. F. Mallgrave. Malden, MA, USA, 2006. 590 p. [in English].

11. Drozdowicz P. The Return of Decorative Trends in Modern Architecture: The Example of Poznań, Poland. *Arts*. 2025. 14 (2). 31 [in Polish].

12. Hemingway C. Architecture in Ancient Greece. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 [in English].

13. Krystyna K. S., Monika B. Ł., Anna M. S. Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. 480 s. [in Polish].

14. Massey J. Ornament and decoration. The Handbook of Interior Architecture and Design. Bloomsbury Publishing Plc EBooks, 2013. P. 497-513. [in English].

15. Mehaffy M. Symmetry in Architecture: Toward an Overdue Reassessment. Symmetry: Culture and Science. 2021. Vol. 32, no. 3. P. 311-343. [in English].

16. Salingaros N. A. A Theory of Architecture. Mehaffy M.W., Mikiten T.M., Tejada D.M., Yu H. Asian Edition Published & Distributed by: Vajra Books, Jyatha, Thamel, P.O. 2006. 278 p. [in English].

17. Vitruvius. The Ten Books on Architecture / translated by Morris H. Morgan. London : Harvard University Press, 1914. 376 p. [in English].

UDC 72:7.04+7.016.4

DECORATIVENESS IN ARCHITECTURE : PERCEPTION EVOLUTION AND ENVIRONMENT SIGNIFICANCE

Andrii LEVYTSKYI – candidate of the 3rd educational and scientific degree of the Department of Design and Theory of Art, Educational and Scientific Institute of Arts, Carpathian National University named after V. Stefanyk, Ivano-Frankivsk

The study focuses on investigation of such concepts as decor, ornamentation, and decorativeness which are analysed as part of an architectural work in the context of the decorative elements' evolution and their role in the contemporary environment. The purpose of the article is to dwell upon the issues: the role of decor and decorativeness in architecture, their semantic meaning and value for the building, and the way decorativeness has evolved in architecture from ancient times to the present day. These issues lead to reflections on the way decorativeness is perceived today and how it affects the psychological state of people. The author analyses the works of Ukrainian and foreign scholars, in particular with regard to the identifying the basic concepts of decorativeness. Attention is drawn to the harmonious coordination of parts into a whole, inherent in nature, which ancient artists took as a basis in creating buildings, in particular temples, as extremely important buildings of antiquity, which is noticeable in the coherence of the decor with the entire structure. The historical retrospective highlights the evolution of decorativeness and the transformation of views on its purpose in the 20th century. Attention is drawn to the causes and consequences of the attitude change of leading architects and designers towards symmetry and decorativeness at the beginning of the 20 th century. Since decorativeness is mostly characteristic of architectural monuments, in the context of current events, in particular Russia's military aggression against Ukraine, damaged monuments will require restoration. The destruction of buildings disrupts the integrity of the architectural environment, which expands the scope of professional challenges for restoration specialists and communities. The example of visual coherence discussed above is relevant to the restoration of ornamentation and decorative elements in the post-war urban environment as a guarantee of creating a harmonious architectural form.

Key words: decor, ornament, decorativeness, art, architecture, cultural heritage, architectural heritage, architectural monument, environment, preservation, restoration, renovation.

Стаття отримана 23.12.2025
Стаття прийнята 27.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 400.42

[РЕЦ. НА МОНОГРАФІЮ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК «ПОЕТИКА СПІВУ». КИЇВ : ВИД. БИХУН В. Ю., 2025. 116 С.]

Тимур ІВАННІКОВ – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України «Київська консерваторія», Київ
https://orcid.org/0000-0001-7958-8799
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1156
premierre.ivannikov@gmail.com

Цитування:

Іванніков Т. Рецензія на монографію Валентини Антонюк «Поетика співу». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 329–330. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1156

Стрімкий розвиток сучасного вітчизняного академічного вокального мистецтва забезпечує широку панораму перспективних напрямів досліджень. На це вказує більшість написаних упродовж останніх років статей, книг та дисертацій, наукових обґрунтувань творчих мистецьких проєктів, в яких автори намагаються підсумувати накопичений теоретико-методичний досвід, доповнити або переосмислити існуючі наукові концепції, запропонувати нові підходи до розуміння та інтерпретації відомої музики, врешті-решт розширити знання сучасних музикантів про моделі й методи втілення кращих світових і вітчизняних виконавських практик. Можна з впевненістю вказати, що запропонована доктором культурології, професором Валентиною Геніївною Антонюк – відомою українською вченою, педагогом та фундатором вітчизняної школи камерного співу – монографія «Поетика співу», зберігаючи причетність майже до кожного з вищенаведених ракурсів, актуалізує вельми важливий для українського науково-мистецького простору дослідницький сектор. Він пов'язаний з вивченням вокальної творчості українських митців та композиторів, уведенням до наукового обігу аналітики новітніх опусів та оригінальним тлумаченням відомих шедеврів.

«Поетика співу» – це авторська естетико-філософська та наукова рефлексія вербально-музичних текстів, художніх образів, смислів, засобів виразності, що наближає читача до розуміння глибинного змісту обраних творів, допомагаючи відповісти на одне з головних питань – «про що ця музика»? Зібрана з десяти статей[1] різних років монографія уявляє собою певний тематичний, структурний та аналітичний задум, який можна простежити в декількох площинах.

По-перше, драматургія викладеного матеріалу побудована за класичними принципами наукових робіт – від широких узагальнень, комплексного погляду на найбільш значущі тематичні напрями творчої діяльності, так звані реперні вузли, до аналітики окремих творів із визначенням ключових, специфічних рис композиторського письма, смислових конотацій, художніх засобів та їх виконавського втілення. Так, міркування в першому розділі роботи концентруються на концептуалізації глибинної «ностальгічної вокальності» поетичної спадщини Тараса Шевченка, що знаходить постійне відлуння фактично на протязі всього періоду вокальної творчості українських композиторів XIX–XXI століть. Наступні розділи також свідчать про масштабність та багатошаровість указаних Валентиною Антонюк проблем, які отримують авторський погляд на їх вирішення та постають актуальними для вивчення у сучасному науково-педагогічному та виконавсько-творчому вимірах. Серед них: виявлення специфіки художнього втілення й стильової взаємодії галереї жіночих образів у повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» та однойменній опері М. Лисенка; важливість відродження «оперної лесіани» В. Кирейка – його оперних полотен «Лісова пісня» та «Бояриня» (за однойменними творами Лесі Українки) у контексті подальшого розвитку вітчизняного театрального та навчального репертуару; визначення ролі вокальної лірики В. Косенка у формуванні української академічної школи камерного співу.

Друга половина монографії присвячена розширенню емпіричної бази сучасної камерно-вокальної творчості. Тут представлені аналітичні есеї та нариси окремих вокальних і хорових творів Л. Колодуба та В. Антонюка.

© Іванніков Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

По-друге, в логіці відображення хронологічної перспективи, притаманних будь-якій фундаментальній праці, авторкою обрано важливі постаті митців та композиторів, хто мав значний вплив на розвиток українського вокального мистецтва: від ностальгічної вокальності Т. Шевченка крізь галерею жіночих образів М. Лисенка до творчості В. Косенка, В. Кирейка та Л. Колодуба і, зрештою, новітньої української музики В. Антонюка.

По-третє, закладені у першому розділі смисли аркоподібно перегукуються з останніми аналітичними матеріалами книги, підкреслюючи масштабність шевченкіани як невичерпного джерела вокальної творчості майже кожного вітчизняного композитора.

На перетині першої чверті XXI століття особливо гострим питанням вбачається розширення академічного репертуару завдяки опусам молодих і сучасних митців, необхідність збагачення їх аналітичного та методичного підґрунтя для реалізації глибоких і переконливих виконавських інтерпретацій. У цьому контексті вкрай актуальним постає значний обсяг представленої аналітики, присвячено знайомству з цікавим, значущим камерно-вокальним доробком композитора нової генерації і сина авторки монографії – В. Антонюка. Розкриття авторського задуму визначених опусів реалізовано через характеристику змістовної вербальної складової, виявлення архетипічних ознак художніх образів із деталізацією їх музичних проєкцій – композиційно-драматургічних, зображально-виразових та виконавських параметрів. Окремої позитивної оцінки заслуговує наявність посилань на аудіо/відеозаписи наведених творів, які пропонують наочно отримати особисті враження і співвіднести їх з авторськими ідеями та міркуваннями.

Знайомство з монографією дозволяє зробити декілька важливих висновків. Робота демонструє актуальність теми та глибину її розкриття. Аналітичний обсяг виступає гарантом повноти та цілісності роздумів автора. Практична значущість виданих матеріалів не викликає сумнівів. Це – сучасна фундаментальна наукова робота, зміст якої розкриває панораму різновекторних процесів, що відбуваються у вітчизняному камерно-вокальному мистецтві, і слугує дороговказом для успішної виконавської інтерпретації новітньої української музики.

Примітки:

[1.] П’ять статей-розділів книги підготовлені у співавторстві з різними дослідниками – І. Федоровською, Л. Артюховою, М. Калашник, В. Матюшенко-Матвійчук, І. Шестеренко, О. Кумановською, А. Шейко.

Стаття отримана 15.03.2026
Стаття прийнята 18.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.97(477) «20»:[821.161.2'06-2+792.073]](049.32)

ПОШУК УКРАЇНСЬКИМИ ЛЯЛЬКАРЯМИ НОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ШЛЯХІВ ВИБУДОВУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ГРОМАДСЬКОГО ДІАЛОГУ З АУДИТОРІЄЮ: [рец. на «Хроніки мрій»: збірка п'єс про відомих українців та українок / авт. ідеї – Дар'я Іванова-Гололобова; ГО «УНІМА-Україна». Львів, 2026. 156 с.].

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА – кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім І.К. Карпенка-Карого, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-2277-5240
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1157
panidariya@gmail.com

Цитування:

Іванова-Гололобова Д. Пошук українськими лялькарями нової драматургії та шляхів вибудування мистецько-громадського діалогу з аудиторією. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 331–335. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1157

В огляді збірки п'єс «Хроніки мрій» Громадської організації «Український національний центр Міжнародної спілки діячів театру ляльок "УНІМА-УКРАЇНА"» наводиться аналіз чотирьох драматургічних творів, присвячених відомим постатям українського балету (С. Лифар), кіно (О. Довженко), театру (С. Єфремов), науки (І. Сікорський) і розрахованих для постановки з використанням засобів виразності театру ляльок. Здійснено спробу виявити шляхи побудови лялькарями простору мистецького та громадянського відповідального спілкування з читачем та потенційним глядачем – дітьми та підлітками. Предметом діалогу з цільовою аудиторією стало осмислення життя і творчості відомих українців, однак не в інформативно-дидактичній манері, а театрально-поетичній, навіть детективно-фантазійній. Рецензентом розподілено п'єси на дві смислові групи: хронологічно-лінійна модель оповіді біографії героя («Політ Ікара. Народження та злет Сергія Лифаря», «Сікорський: хроніки мрій») та ретроспективна подорож самого героя у минуле і його рефлексія. («ЩО знав Сашко. Міфічний детектив про перше кіно», «Я досі бавлюся в ляльки»).

Ключові слова: театр ляльок, драматургія, байопік, документальний театр, біографічна драма, УНІМА-УКРАЇНА, проєкт.

Сім портретів і сім доль видатних українців та українок зібрано під обкладинкою нової збірки п'єс «Хроніки мрій». Ця добірка драматургічних текстів стала завершальним етапом піврічного (жовтень 2025 – березень 2026) мистецького проєкта «DocuPup» Громадської організації Український національний центр міжнародної спілки діячів театру ляльок «УНІМА-Україна», зокрема її Комісії з міжнародної співпраці. Метою проєкта є «промоція української культури, її невідомих сторінок, постатей» [8]. Інструментом же для досягнення мети стала драматургія, яка має звертатися зосібна до дітей та підлітків.

Проєкт є внеском сучасних лялькарів «у деколонізацію українського професійного театру ляльок», який «тривалий час був зоною тотального впливу імперських наративів, був у тіні персоналій, ворожих до української культури та українськості як такої» [6; 4]. Це дієвий крок боротьби з російськомовною драматургією, застарілими клішованими (ще з радянських часів) текстами сюжетів лялькових п'єс для дітей, що були відверто пропагандистськими та грубо дидактичними. «DocuPup» це сходинка у вибудовуванні канону тих героїв, з якими варто познайомити сучасного молодого глядача, розповісти про них не як про музейні експонати, а як про живі, цікаві, суперечливі особистості з мріями, сумнівами, невдачами і перемогами.

Саме тому ініціаторкою (Д. Іванова-Гололобова), організаторами та організаторками (Д. Гусаков, О. Колісніченко, Н. Орєшнікова) проєкта наголошено саме на жанрі байопіка. Попри те, що цей термін належить до галузі кіномистецтва («biopic» – «скорочення від «biographical picture», де «picture» – це застаріле слово, що означає фільм» [14]; термін «був введений у 1951 році американським галузевим виданням Variety» [13]) творці проєкта «DocuPup» активно ним послуговувалися. Для них це перш за все жанр (кінематографічний або ж театральний), який «розповідає історію життя однієї реальної людини – або принаймні тієї частини її життя, яка є історично важливою або цікавою» [14]. Так у вступному слові до збірки п'єс наголошується, що тексти як, власне, і сам проєкт, є спробою «створити лялькові байопіки, які могли б розповісти дітям і підліткам, якими неймовірно багатими на таланти є українські наука, мистецтво, освіта» [6; 4]. Героями та героїнями біографічних драматургічних доробків стали видатні українці та українки: Олександр Довженко, Сергій Єфремов, Серж Лифар, Марійка Підгірянка, Марія Примаченко, Ігор Сікорський, Леся Українка.

Усі сім текстів об'єднані однією назвою «Хроніки мрій». Це рішення «було натхненно, власне, заголовком одного з байопіків авторства Олени Ткачук – «Сікорський: хроніки мрій» [10]. Саме ця п'єса є «рекордсменом за кількістю разів використання слова «мрія» та «мріяти»» [12]. Після редактури збірки стало очевидно, що в кожній з п'єс тема мрії є провідною, тією, що веде героя і героїню від самого дитинства до найвищих життєвих вершин.

© Іванова-Гололобова Д., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Дві п'єси з семи («Політ Ікара. Народження та злет Сергія Лифаря» В. Гури та «Сікорський: хроніки мрій» О. Ткачук) можна розглядати як класичні лінійні біографії. Обидві оповіді починаються в Києві, оскільки в них йдеться про видатних киян, мрійників та повітроплавців (буквально і ні) – С. Лифаря та І. Сікорського. Обидва тексти є художнім опрацюванням автобіографій, які написали самі танцівник[1] та винахідник[2], відповідно.

В обох текстах, хоч і лаконічно, але надзвичайно яскраво оприявнена українська столиця початку ХХ століття, її атмосфера, яка так глибоко закарбувалася у дитячих спогадах майбутніх знаменитостей. Київ постає місцем сили: Лифар ще хлопчиськом вчився тут найголовнішого в своєму житті ремесла («Я дивився на рух Дніпра і вчився в нього не просто ходити, а танцювати» [3; 96]), для юного ж Сікорського все місто разом його альма-матер стали експериментальною майстернею прийдешніх наукових відкриттів («Період юності. Київ. Гумор, драйв, пошук себе» [11; 149]).

Варто додати, що київська топоніміка також пам'ятає про цих мрійників: іменами Лифаря та Сікорського названі вулиці, профільні вищі навчальні заклади (Київська муніципальна академія танцю ім. Сержа Лифаря, Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут ім. Ігоря Сікорського») та інші важливі інституції української столиці (приміром, Міжнародний аеропорт «Київ» ім. І. Сікорського).

Звісно, ці п'єси не є лише сухим переказом біографічних фактів, що веде читача, а відтак і майбутнього глядача, «від пункту А до пункту Б». Попри те, що п'єси «Політ Ікара. Народження та злет Сергія Лифаря» та «Сікорський: хроніки мрій» побудовані за так званою хронологічною моделлю, що є «схемою відтворення життєвого шляху особистості від народження до смерті, в якій відображено основні та соціально значимі події» [4], вони не є, скажімо, софістікейтед версією інтернет-енциклопедії Вікіпедія. Драматурги не лише виклали перебіг події у форматі акти, дії, сцени, картини, яви, епізоди тощо, як того вимагає архітектонічний поділ п'єси. В. Гура та О. Ткачук у повному своєму праві митців дозволили собі доречний художній вимисел.

Ці авторські доповнення біографій героїв найбільше оприявнилися у невеликих, але емоційно заряджених, напрочуд поетичних і навіть ексцентричних епізодах, що доповнили ці документально-біографічні калейдоскопи. Так у багатому на враження дитинстві Сержа Лифаря Валентин Гура знаходить місце для інтертекстуальної гри, і звертається до добре відомого сюжету народної казки про Івасика-Телесика. У п'єсі малий Сергійко, подібно до казкового персонажа, лежачи восени біля Дніпра, був заворожений красою, граціозністю, а головне свободою рухів птахів. Майбутній танцівник, котрий майже зламає закони гравітації у своїх польотних па, щиро промовляє до неба: "Гей, гуси! А заберіть мене до себе! І чому людині не дано літати? Мабуть, життя було б занадто щасливим" [3; 98]. Цей щирий дитячий вигук особливо корелюється з головною мрією Лифаря, що здійснилася доволі успішно і гучно – артист увійшов в історію світового балету як Ікар, чий політ, на відміну від його античного попередника, був приголомшливо успішним.

Цікаво, що майже аналогічний вигаданий інтертекстуальний епізод з'являється і в іншому тексті про іншого майбутнього професійного повітроплавця Ігоря Сікорського. Хоча Валентин Гура та Олена Ткачук як драматурги працювали геть осібно, авторка також закладає у спогади про авіаконструктора його захват польотами птахів ще з дитинства. Щоправда, захоплення здатністю крилатих створінь ширяти у небі озвучує не сам хлопчик, а його няня (персонажка є вигадано, тобто у мемуарах Ігоря Сікорського не згадується): «Він мені якось сказав: «От якщо, якщо гуси можуть літати, то чому я – ні?»» [11; 146]. Вочевидь, що такий акцент на дитячих враженнях героїв важливий для драматургів з огляду на специфіку потенційної глядацької аудиторії – дітей та підлітків. Можна припустити, що у такий спосіб драматурги шукали певних тригерів взаємодії з публікою, які дозволять перевести героїв з площини пафосних енциклопедичних постатей (тієї самої Вікіпедії) до більш зрозумілого, життєвого середовища. Для драматургів, певно, було важливо передати особливий присмак світосприйняття своїх героїв, бо хто ж з нас ще дитиною не захоплювався красою польоту птаства, але лише одиниці зуміли перетворили ці спостереження на історію власного успіху.

Збірка «Хроніки мрій» містить й інші історії успіхів видатних українок та українців. Зосібна дві п'єси «ШО знав Сашко» Ю. Білінської та Г. Тюпіна та «Я досі бавлюся в ляльки» Д. Григор'євої про видатних кіно та театрального режисерів Олександра Довженка і Сергія Єфремова, відповідно, є своєрідною ретроспективною мандрівкою у часі, пошуком відповідей на екзистенційні питання вже дорослих митців, кар'єри яких відбулися. Обидва режисери мандрують своїми найголовнішими або ж найзначимішими роботами – кінострічками та театральними постановками, – здійснюючи певну емоційну ревізію.

Тандем драматургів Ю. Білінської та Г. Тюпіна, авторів тексту «ШО знав Сашко», надають багато підказок як читачам, так і майбутнім постановниками своєї п'єси. Вони одразу окреслюють, що за характером це міфічний детектив про перше кіно, а за прийомом – гра-квест. Ці підказки є такою собі дорожньою картою для цільової аудиторії п'єси.

Разом із цим драматурги залишають багато простору для фантазії як її читачів, так і сценічних інтерпретаторів. Наприклад, вся структура епізодів (саме епізодів, а не театральних яв, оскільки для авторів важливо було передати специфіку кіносценарію як одного з найголовніших творчих інструментів Олександра Довженка) побудовані за принципом манга. Стилістика цього «суто національного японського коміксу» [7; 12] дала поштовх для розвитку такого затребуваного сьогодні жанру як графічний роман, який своєю чергою «за природою доволі близький до мистецтва кіно» [7; 15]. Ю. Білінська підкреслює, що їхня з Г. Тюпіним п'єса є ребусом і водночас простором, куди і самі читачі і глядачі запрошені додавати свої короткі графічні замальовки, що є рефлексією на прочитане і побачене. Саме дослідження та врахування особливостей сприйняття цільовою аудиторією п'єси – дітьми та підлітками – інформації як контенту надихнуло драматургів не лише звернутися до стилістики манга (адже вони «мають геть інший, нейротиповий спосіб мислення, монтажний» [9]), але й віднайти специфічний шлях побудови розмови про Олександра Довженка. Не секрет, що видатного українського кінорежисера сучасна молодь знає переважно завдяки кіноповісті «Зачарована Десна», що є частиною обов'язкової шкільної програми з української літератури. Ю. Білінська стверджує, що проведене напередодні написання п'єси опитування серед школярів показало: читання цього твору не є для них аж таким захопливим. Тому вирішено будувати історію *навколо цього твору*, вести молодь такими ребусними шляхами, ангажувати їх та їхні цікавість з допитливістю бути співучасниками дійства. Цей текст навіть є «певною навмисно провокацією» [9], зізнається драматургиня Ю. Білінська.

Отже, головними героями є Він та Вона, як, виконавці, «які можуть ставати будь-якими персонажами цього світу», вони «змінюють ролі, стани, голоси, позиції», водночас «завжди залишаються двома полюсами однієї свідомості» [1; 6]. Тобто це не двоє окремих людей, наголошують драматурги, а «один внутрішній діалог» [1; 6]. Разом із тим Він та Вона можуть з'являтися на сцені як: «конкретні істоти (людина, тварина, образ)»; «абстракції» (світло, вода, пам'ять) «функції системи (протокол, контроль, архів)» [1; 6]. Інші персонажі це рефлексії головних творів кінорежисера, які також походять із дитинства самого Олександра Довженка. Наприклад Соми з дна тієї самої Десни або Юрій Змієборець із рідної хати на Чернігівщині, що його образа на іконі так боявся сам Сашко.

Детективний нерв твору полягає у пошуку кадру, що зник. Відтак починається дійсно міфічне, навіть з елементами містифікації та почасти бюрократії, розслідування: «Об'єкт: кадр. Стан: зник. Підозра: стерли» [1; 17]. Під підозрою опиняється той, «кому не подобаються незаплановані кадри» [1; 19]. У такій тонкій грі слів, викладеній навмисно короткими відчеканеними репліками (також відсилання до специфіки лаконічних епізодів манга), що складаються у доволі ритмічну поетику діалогів між Ним та Нею, закодована глибока, непроста і суперечлива біографія самого Олександра Довженка. За влучним висловом А. Дорошенка, життєвий шлях кіномитця є міксом «складних стосунків Ю. Солнцевої з земляками режисера, великого таланту митця й інтриг творчого середовища, дружби з «вождем усіх народів» і розчарування суспільним устроєм у СРСР, психологічного синдрому «загубленого таланту» і безсмертних творів, що увійшли у світову кіноспадщину» [5; 215].

Як уже зазначалося вище, читачі ангажовані долучатися до цієї провокативної гри розгадування ребуса. Цей детективний інтерес підігрівається інтригою гонитви за втраченим (?), зниклим (?), стертим (?), забутим (?) кадром. Юлія Білінська дає певне пояснення, що у неоднозначній біографії Довженка чимало втрачених фрагментів, як от, до прикладу, той, що наприкінці життя, «не маючи змоги повернутися до Києва, він викладав в кіно інституті[3], але навмисно проводив свої лекції виключно українською мовою" [9]. Образ самого Довженка, до речі, також оприявнюється на сторінках п'єси як Душа – певна енергетична субстанція у дитячому тілі, але із дорослою свідомістю і пам'яттю своїх заслуг ("Я ж стільки зробив... *(загинає крила)* «Звенигора»... «Арсенал»... «Земля»…") [1; 29].

Доля іншого режисера Сергія Єфремова розкривається в іншій п'єсі збірки – «Я досі бавлюся в ляльки» Дар'ї Григор'євої. У самій назві уже відображено специфіку творчої діяльності митця. Все його професійне життя було присвячене лялькам. С. Єфремов сьогодні найбільше відомий як засновник Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра, та він працював і творив у лялькових колективах Чернівців, Львова, Харкова, Донецька, Одеси, Хмельницького та багатьох інших. П'єса, жанр якої визначено драматургинею як біографічну фантазію, проводить читача життєвим шляхом лялькаря. Пліч-о-пліч, а точніше узявшись за руки, з найдорожчими персонажами своїх постановок (Мітляк і Бантик з однойменної вистави для дітей, мишенятко Муф та Кіт із вистави «Сонячний промінь», Маленький принц, Пілот, Лис та Змія з вистави для дорослих «Маленький принц», Януш Корчак із моновистави для дорослого глядача «Усе буде гаразд», Ніф-Ніф, Наф-Наф і Нуф-Нуф з вистави «Троє поросят», Кристофер Робин із вистави «Вінні-Пух»), він повертається у минуле.

Прологом до п'єси слугують короткі репліки колег, сучасників та учнів Сергія Єфремова. Всі вони відповідають на питання, а радше завершують фразу «Сергій Іванович Єфремов – людина…». Зібрати добірку цих коментарів драматургині Д. Григор'євій коштувало чималих зусиль. Для цього було здійснене опитування серед лялькарів та ляльокарок України різних творчих генерацій, а також

проведено пошукову роботу у численних публікаціях, рецензіях, інтерв'ю та оглядах, яких за життя та після смерті С. Єфремова існує чимала кількість.

Авторка вже у перших ремарках визначає прийом постановки, навіть дає точні вказівки щодо сценографічного вирішення сценічного простору: «Сцена, книга, свічка – це все, що потрібно для того, щоб пам'ять ожила» [2; 71]. Книга, вочевидь – солідний фоліант має промовисту назву «Сергій Іванович Єфремов». У першій же сцені Сергій починає гортати її сторінки, повертаючись назад у минуле. Згодом, дає вказівки у наступних ремарках Д. Григор'єва, «з книги висипаються крихкі паперові ляльки» [2; 73], з якими Єфремов грається, відтворюючи сцени зі своїх вистав. Майбутнім постановникам п'єси також пропонується звертатися до використання відеофрагментів вистав С. Єфремова, які зберігаються в архіві створеного ним Київського муніципального академічного театру ляльок на Лівому березі Дніпра.

Крім того, у супутники своєму герою авторка дає сценічного провідника: «із полум'я відривається Вогник – маленька лялька, жива, нетерпляча» [2; 72] (безперечно, в театрі ляльок цей образ можна доволі легко і вигадливо візуалізувати). Як лялькар С. Єфремов звичний комунікувати з неживими об'єктами, отже, такий супутник у цій ретроспективній мандрівці виглядає доволі органічним. Цей образ постає не випадково, адже у численних своїх інтерв'ю вже досвідчений лялькар С. Єфремов часто згадував свої перші дитячі домашні спроби створити театр ляльок, зокрема паперовий, в якому для досягнення правильного ефекту гри світла і тіні використовував живий вогонь від свічки. Одна з дитячих історій стала майже хрестоматійною: «Грався своїм паперовим театром – і ледь не спалив усе» [2; 73]. Безперечно, Д. Григор'єва дослідила біографію свого героя і цей випадок надихнув її саме на таке рішення для п'єси.

Вогонь тут також і метафора творчої енергії, мистецького азарту. Остання репліка С. Єфремова у п'єсі звучить наступним чином: «Моє полум'я потроху згасало...Полум'я свічки. Тієї самої, що колись ледь не спалила мій маленький театр і водночас запалила мрію. Але я не припинив грати. Я вирізав нову сцену. Нових персонажів. І грав далі» [2; 95]. Вогник як вірний друг і мудрий провідник по-дружньому відповідає на це: «Ти не втратив. Ти передав. Те, що гріло тебе – тепер гріє інших. Те, що було грою – стало шляхом. Те, що здавалося про ляльок – було про людей» [2; 95].

Отже, аналіз чотирьох різних текстів збірки «Хроніки мрій» засвідчує зовсім різні креативні підходи не лише у питанні пошуку нових тем та драматургічних прийомів, але й спільний шлях митців лялькового кону до вибудовування діалогу з сучасним глядачем. Варто зауважити, що п'єси отримали першу практичну творчу апробацію: в рамках літературно-драматургічної резиденції «Місто ляльок» (16-22 березня 2026 року) за підтримки Волинського академічного обласного театру ляльок, misto.cafe (м. Луцьк) та Громадської організації Український національний центр міжнародної спілки діячів театру ляльок «УНІМА-УКРАЇНА» відбулися театралізовані читання п'єс за участю акторів та режисерів професійних театрів ляльок Києва, Івано-Франківська, Львова, Луцька, Рівного.

Список використаної літератури

1. Білінська Ю., Тюпін Г. Міфічний детектив про перше кіно. *«Хроніки мрій»: збірка п'єс про відомих українців та українок* / авт. ідеї – Дар'я Іванова-Гололобова; ГО «УНІМА-УКРАЇНА». Львів, 2026. С. 6-63.

2. Григор'єва Д. Я досі бавлюся в ляльки. *«Хроніки мрій»: збірка п'єс про відомих українців та українок* ….С. 71-95.

3. Гура В. Політ Ікара. Народження та злет Сергія Лифаря. *«Хроніки мрій….* С. 96-106.

4. Демуз І. Біографічні дослідження: методологічні засади вивчення наукової термінології. *Історія науки і біографістика*. 2020. № 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/INB_Title_2020_1_3.

5. Дорошенко А. Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. пр*. 2015. Вип. 16. С. 214-215.

6. Іванова-Гололобова Д. Чому Docu і чому Pup?..... С. 4-5.

7. Мильченко Л., Татарінова Л. Особливості сприйняття візуальної книги. Комікси. Манга. Графічний роман. В*існик Книжкової палати.* 2020. № 12. С. 10-15.

8. Мрієте написати п'єсу про видатного українця/українку? Подавайте заявку на участь у проєкті DocuPup! 02.09.2025. Веб-сайт ГО «УНІМА-УКРАЇНА». URL: https://unima.org.ua/mriiete-napysaty-p-iesu-pro-vydatnoho-ukraintsia-ukrainku-podavajte-zaiavku-na-uchast-u-proiekti-docupup/.

9. Обговорення п'єси «"ШО", знав Сашко?» Ю. Білинської, Г. Тюпіна (про Олександра Довженка). YouTube канал ГО «УНІМА-УКРАЇНА». URL: https://www.youtube.com/watch?v=6IS1O8_ZE24.

10. Презентація збірки п'єс про відомих українців та українок «Хроніки мрій». YouTube канал ГО «УНІМА-УКРАЇНА». URL: https://www. youtube.com/watch?v=PBabst1DQgc.

11. Ткачук О. Сікорський: хроніки мрій. *«Хроніки мрій»…….* С. 144-154.

12. Читка п'єси «Сікорський хроніки мрії» Олени Ткачук про Ігоря Сікорського + обговорення. URL: https://www. youtube.com/watch?v=z0hj_PON700

13. Taylor Henry M. Biopic. Website Uni-Kiel. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:biopic-3489

14. What is a biopic? Seven questions about biographical films answered. April 2024. Website BBC. URL: https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zvbncxs

References

1. Bilinska Y., Tiupin H. Mifichnyi detektyv pro pershe kino. [A Mythical Detective Story about the First Cinema]*"Khroniky mrii": zbirka p'ies pro vidomykh ukraintsiv ta ukrainok* / avt. idei – Daria Ivanova-Hololobova; NGO "UNIMA-UKRAINE". Lviv, 2026. P. 6-63 [in Ukrainian].

2. Hryhorieva D. Ya dosi bavliusia v lialky. [I Still Play with Puppets] *"Khroniky mrii": zbirka p'ies pro vidomykh ukraintsiv ta ukrainok* / avt. idei – Daria Ivanova-Hololobova; NGO "UNIMA-UKRAINE". Lviv, 2026. P. 71-95 [in Ukrainian].

3. Hura V. Polit Ikara. Narodzhennia ta zlet Serhiia Lyfaria. [The Flight of Icarus: The Birth and Rise of Serhii Lyfar] *"Khroniky mrii": zbirka p'ies pro vidomykh ukraintsiv ta ukrainok* / avt. idei – Daria Ivanova-Hololobova; NGO "UNIMA-UKRAINE". Lviv, 2026. P. 96-106 [in Ukrainian].

4. Demuz I. Biohrafichni doslidzhennia: metodolohichni zasady vyvchennia naukovoi terminolohii. [Biographical studies: methodological principles of studying scientific terminology] *Istoriia nauky i biohrafistyka*. 2020. № 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/INB_Title_2020_1_3. [in Ukrainian].

5. Doroshenko A. Dovzhenko bez hrymu: lysty, spohady, arkhivni znakhidky. [Dovzhenko Without Makeup: Letters, Memories, Archival Findings] *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: Zbirnyk naukovykh prats, 2015. Vyp. 16. P. 214-215 [in Ukrainian].

6. Ivanova-Hololobova D. Chomu Docu i chomu Pup? [Why Docu and why Pup?] *"Khroniky mrii": zbirka p'ies pro vidomykh ukraintsiv ta ukrainok* / avt. idei – Daria Ivanova-Hololobova; NGO "UNIMA-UKRAINE". Lviv, 2026. P. 4-5 [in Ukrainian].

7. Mylchenko L., Tatarinova L. (2020). Osoblyvosti spryiniattia vizualnoi knyhy. Komiksy. Manha. Hrafichnyi roman. [Peculiarities of visual book perception. Comics. Manga. Graphic novel] *Visnyk Knyzhkovoi palaty.* № 12. P. 10-15 [in Ukrainian].

8. Mriiete napysaty piesu pro vydatnoho ukraintsia/ukrainku? Podavaite zaiavku na uchast u proiekti DocuPup! 02.09.2025. Website NGO "UNIMA-UKRAINE". [Dreaming of writing a play about an outstanding Ukrainian? Apply to take part in the DocuPup project!] URL: https://unima.org.ua/mriiete-napysaty-p-iesu-pro-vydatnoho-ukraintsia-ukrainku-podavajte-zaiavku-na-uchast-u-proiekti-docupup/ [in Ukrainian].

9. Obhovorennia piesy "«SHO», znav Sashko?" Yulii Bilynskoi, Hliba Tiupina (pro Oleksandra Dovzhenka). YouTube kanal HO "UNIMA-UKRAINE". https://www.youtube.com/watch?v=6IS1O8_ZE24 [in Ukrainian].

10. Prezentatsiia zbirky p'ies pro vidomykh ukraintsiv ta ukrainok «Khroniky mrii». YouTube kanal NGO "UNIMA-UKRAINE" [A discussion of the play "WHAT Sashko Knew: A Mythical Detective Story about the First Cinema" by Yuliia Bilinska and Hlib Tuipin (about Oleksandr Dovzhenko)] [Presentation of the collection of plays about famous Ukrainians "Chronicles of Dreams"] URL: https://www.youtube.com/watch?v=PBabst1DQgc [in Ukrainian].

11. Tkachuk O. Sikorskyi: khroniky mrii. [Sikorskyi: Chronicles of Dreams] *"Khroniky mrii": zbirka p'ies pro vidomykh ukraintsiv ta ukrainok* / avt. idei – Daria Ivanova-Hololobova; NGO «UNIMA-UKRAINE». Lviv, 2026. P. 144-154 [in Ukrainian].

12. Chytka piesy «Sikorskyi khroniky mrii» Oleny Tkachuk pro Ihoria Sikorskoho + obhovorennia. [A reading of Olena Tkachuk's play «Sikorskyi: Chronicles of Dreams», about Ihor Sikorskyi, followed by a discussion]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=z0hj_PON700. [in Ukrainian].

13. Taylor Henry M. Biopic. Website Uni-Kiel. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:biopic-3489. [in German].

14. What is a biopic? Seven questions about biographical films answered. April 2024. Website BBC. URL: https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zvbncxs [in English].

UDC 792.97(477)' «20»:[821.161.2'06-2+792.073]](049.32)

THE SEARCH BY UKRAINIAN PUPPETEERS FOR NEW DRAMATURGY AND APPROACHES FOR ESTABLISHING ARTISTIC AND SOCIETAL DIALOGUE WITH THE AUDIENCE:

[Review of «Chronicles of Dreams»: a collection of plays about famous Ukrainians / concept by Daria Ivanova-Hololobova; NGO «UNIMA-UKRAINE». Lviv, 2026. 156 p.].

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA – PhD., Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television

The review of the collection of plays «Chronicles of Dreams» by the Non-Governmental Organization «Ukrainian National Center of the International Puppet Theatre Union «UNIMA-UKRAINE» provides an analysis of four dramaturgical pieces dedicated to prominent figures in Ukrainian ballet (Serzh Lyfar), cinema (Oleksandr Dovzhenko), theatre (Serhii Yefremov) and science (Ihor Sikorskyi), and are designed for staging using the expressive means of puppet theatre. An attempt has been made to identify ways in which puppeteers can create a space for artistic and socially responsible communication with readers and potential audiences – children and teenagers. The subject of dialogue with the target audience is the exploration of the lives and creativity of famous Ukrainians, though not in an informative or didactic manner, but in a theatrical and poetic, even detective-fantasy style. The reviewer has divided the plays into two conceptual groups: a chronological, linear narrative model of the hero's biography («The Flight of Icarus: The Birth and Rise of Serhii Lyfar», «Sikorskyi: Chronicles of Dreams») and the protagonist's own retrospective journey into the past and its reflection («WHAT Sashko Knew: A Mythical Detective Story about the First Cinema», «I Still Play with Puppets»).

Key words: puppet theatre, playwriting, biopic, documentary theatre, biographical drama, UNIMA-UKRAINE, project.

Стаття отримана 19.03. 2026
Стаття прийнята 20.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК [78 : 398] : 378.4 (477.81)

ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ РДГУ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОМУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Роман ДЗВІНКА – кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
https://orcid.org/0009-0008-5178-4307
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1159
roman_dzvinka@ukr.net
Людмила ГАПОН – старший викладач
кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
https://orcid.org/0009-0004-0844-0091,
gap.lud@gmail.com
Людмила АЛІЄВА – викладач
кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
https://orcid.org/0009-0003-9968-3453
luda_kuch@ukr.net

Цитування:

Дзвінка Р., Гапон Л., Алієва Л. Діяльність кафедри музичного фольклору РДГУ в контексті підготовки фахівців у галузі української народномузичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 336–342. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1159

Висвітлено становлення та розвиток кафедри музичного фольклору РДГУ впродовж 1979–2024 рр., виявлено її роль в підготовці фахівців у сфері української традиційної народної музичної культури. Окреслено основні напрями наукової й освітньої діяльності кафедри, а також особливості функціонування навчально-творчих колективів і Лабораторії музичної етнографії. Наголошено на значенні випускової кафедри у збереженні, дослідженні та популяризації народно-музичної спадщини, а також у формуванні професійних компетентностей здобувачів вищої освіти.

Ключові слова: кафедра музичного фольклору, народна музика, дослідження народної музики, традиційне виконавство, професійна підготовка.

Постановка проблеми. Сучасна музична освіта в Україні ставить за мету успадкування традицій національної культурної спадщини в різних педагогічних системах. Кафедра музичного фольклору, що функціонувала як окремий структурний підрозділ Рівненського державного гуманітарного університету, впродовж 1979–2024 рр.[i], була однією з небагатьох у ЗВО держави, що готувала фахівців у сфері української традиційної народної музичної культури за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Нині в університеті продовжується підготовка спеціалістів у галузі народної музики на профілізації «Музичний фольклор», що входить до складу кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва.

За 45-річну історію кафедрою музичного фольклору підготовлено понад 700 фахівців, які працюють у численних культурно-мистецьких і освітніх закладах України і близького зарубіжжя. Переважна більшість випускників кафедри добре зарекомендували себе в якості виконавців, керівників фольклорних гуртів, науковців. Досліджуючи й популяризуючи пісенну та інструментальну культуру рідного осередку, вони пізнають глибини музичної творчості свого народу та доносять їх до широкої громадськості. Чимало з випускників кафедри мають державні почесні звання, а керовані ними колективи є переможцями багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів народного мистецтва. Систематична багаторічна діяльність та безперервні науково-творчі пошуки викладачів кафедри, об'єднані спільною концепцією підготовки висококваліфікованих фахівців у галузі національного музичного фольклору, збирачів та дослідників пісенно-інструментальної традиції нашого народу, забезпечили кафедрі визнання в Україні як однієї з провідних у сфері професійного народно-музичного мистецтва.

Аналіз останніх публікацій. У сучасних дослідженнях діяльність кафедри музичного фольклору розглядається крізь призму освітньої, науково-дослідної та культурно-просвітницької діяльності. У працях Богдана Столярчука[1] [6] акцентується на історії становлення кафедри як провідного освітньо-наукового центру Західного регіону України, її значенні у підготовці фахівців та активній участі у науковій, експедиційній і виконавській роботі. У науковій розвідці Р. Дзвінки та Л. Алієвої [2]

© Дзвінка Р., Гапон Л., Алієва Л., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

функціонування кафедри розкривається крізь діяльність Лабораторії музичної етнографії як основного осередку науково-дослідної роботи здобувачів. Автори наголошують на значному фондовому наповненні Лабораторії, її ролі у проведенні фольклористичних експедицій і забезпеченні навчального процесу профілізації «музичний фольклор».

Дослідження Т. Прокопович[II] порушує питання функціонування кафедрального фольклорного гурту «Джерело» як навчального колективу в умовах соціокультурних трансформацій кінця ХХ – початку ХХІ ст. Авторка підкреслює поєднання навчальної та концертно-виконавської діяльності, що сприяє опануванню студентами традиційних манер народного співу та підготовці фахівців у сфері сценічного відтворення народнопісенного репертуару. У статті Р. Дзвінки та І. Сінельнікова [1] діяльність кафедри музичного фольклору висвітлено у площині організації фестивалів-конкурсів молодих виконавців української народної музики в місті Рівне як складника фольклорного руху на межі ХХ–ХХІ століть. Автори акцентують увагу на ініціативі кафедри у створенні проєктів, спрямованих на підтримку талановитої молоді, популяризацію традиційної музики та розвиток творчих зв'язків. Отже, у наукових працях функціонування кафедри висвітлене з різних аспектів, однак комплекс основних напрямів її діяльності потребує узагальненого розгляду.

Метою статті є осмислення реалій функціонування кафедри музичного фольклору РДГУ в контексті підготування фахівців у сфері української народної музичної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. У контексті нашого дослідження береться до уваги діяльність кафедри музичного фольклору впродовж її 45-річного функціонування як окремого підрозділу, згуртованого навколо вирішення цілісної системи питань фіксації, збереження, дослідження та популяризації традиційної музики.

Здобутки кафедри висвітлювалися у виданнях, присвячених її 30-ти та 40-річним ювілеям [3, 4], публікаціях Б. Столярчука [6], Р. Дзвінки[I] [1, 2], Б. Яремка [7], Ю. Рибака [5, 8], Р. Цапун[III], Л. Гапон[IV], Л. Алієвої [2], Н. Боярської[VII].

Кафедру музичного фольклору сформовано у 1996 р. як інституційне продовження кафедри народного хорового співу, заснованої в 1979 році. Її становлення супроводжувалося суттєвими трансформаціями у підготовці фахівців, удосконаленні освітнього процесу та активізації науково-дослідної і творчої діяльності, в результаті чого вона стала сучасним освітньо-науковим і навчально-методичним центром вивчення української традиційної музики. У різний час кафедру очолювали Василь Павлюк (1979–1981 рр.), Богдан Дерев'янко (1981–1986 рр.), Микола Фенглер (1986–1989 рр.), Степан Шевчук (1989–1991 рр.), В'ячеслава Логвін (1991–1993 рр.), Богдан Столярчук (1993–1996 рр.), Богдан Яремко (1996–2000 рр.) [3; 3], Роман Дзвінка (2000–2017 рр.), Юрій Рибак (2017–2018 рр.), Богдан Столярчук (2018–2024 рр.).

Із 2024 року, у зв'язку з реорганізацією в РДГУ, профілізація «музичний фольклор» функціонує при кафедрі музикознавства, фольклору та музичної освіти. Її першою завідувачкою стала кандидат педагогічних наук, доцент Тетяна Крижановська. В нових умовах склалися продуктивні професійно-ділові й доброзичливі людські стосунки, позитивна соціально-психологічна атмосфера. У педагогічному колективі поряд із досвідченими науковцями та митцями працюють і молоді фахівці з числа випускників кафедри. Враховуючи сучасні науково-педагогічні підходи та досвід роботи педагогів-практиків щодо вивчення народно-музичної культури в навчальних закладах, на кафедрі вирішуються важливі завдання стандартизації структури і змісту освіти дослідників та виконавців традиційної музики.

Вважаємо за доцільне коротко охарактеризувати ключові етапи діяльності кафедри, під час яких вона «поступово фахово еволюціонувала в напрямі поглиблення освоєння фольклорної музичної традиції» [3; 3]. Впродовж першого десятиліття (1979–1989) відбувалося її становлення як кафедри народного хорового співу при Ровенському державному інституті культури, а основною метою діяльності вбачалося формування навчального хору зі студентів, які володіли манерою народного співу, підготування знавців народної хорової музики та керівників самодіяльних хорових колективів [3; 7]. Наступний період, що тривав із 1989 по 1996 роки, ознаменувався новою назвою – «фольклору та народного співу», а разом із тим – помітним посиленням науково-дослідної та навчально-методичної роботи викладачів, появою публікацій фахових наукових статей, хрестоматій та посібників [4; 16].

У 1996 р. утверджується нова концепція діяльності кафедри, спрямована на поглиблену підготовку фахівців фольклорного спрямування. Як наслідок – змінюється й назва з «фольклору та народного співу» на «музичного фольклору», затверджуються нові навчальні плани та розробляються відповідні навчальні програми; до роботи на кафедрі залучаються висококваліфіковані фахівці у галузі народної музики (Б. Луканюк, М. Хай, Є. Єфремов, О. Смоляк) [6; 113]. Із цього часу підготовка фахівців здійснюється за двома секціями – пісенної та інструментальної музики,

запроваджується диференційований підхід до навчання кожного студента відповідно до його здібностей та прагнень. Пожвавлюється й науково-пошукова робота викладачів та студентів, розвиваються науково-творчі зв'язки з навчальними та науковими установами України та близького зарубіжжя [3; 21].

Із метою формування професійних компетентностей у природному середовищі функціонування автентичної музичної традиції, Б. Яремко розробив концепцію зимово-літньої школи традиційного народного мистецтва ім. В. Могура [7], філіали якої заплановано в осередках гуцульської, бойківської та поліської традицій. Метою навчання стало набуття практичних навичок музикування, співу, виготовлення музичних інструментів і опанування різних видів народного мистецтва [7; 6–7]. Упродовж 2000–2005 рр. Б. Яремко організовував діяльність школи в с. Космач на Івано-Франківщині. Її учасниками були студенти РДГУ, Національної музичної академії України та Київського національного університету культури і мистецтв, здобувачі закладів вищої освіти інших регіонів України, а також Інституту етномузикології Варшавського університету (Польща). Участь у школі забезпечувала можливість безпосереднього засвоєння традиційного мистецтва гуцулів від носіїв традиції, що сприяло поглибленню та переосмисленню теоретичних знань, здобутих у процесі аудиторного навчання.

Протягом 2004–2008 рр. відбувалася модернізація освітнього процесу та оновлення змісту професійної мистецької освіти. На кафедрі здійснювалася системна робота з удосконалення навчально-виховної діяльності, упровадження елементів кредитно-модульної системи та переходу з 2006 року на кредитно-модульну систему організації навчального процесу. Ключовими напрямами стали активізація науково-дослідної діяльності викладачів і студентів, оновлення навчальної інфраструктури, інформатизація освітнього процесу та посилення матеріально-технічної бази [4; 42].

Початок 2010-х років ознаменувався реформуванням вищої мистецької освіти, відкриттям магістратури та акредитацією навчального закладу за IV рівнем. Розроблено та затверджено навчальні плани підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр», сформовано відповідне нормативно-методичне забезпечення. Унаслідок реорганізації музичних кафедр Інституту мистецтв РДГУ впродовж 2010–2014 рр. спеціалізація «музичний фольклор» функціонувала як структурний підрозділ кафедри музичного мистецтва. Перший набір студентів-фольклористів до магістратури здійснено у 2012 році, після чого розпочато підготовку фахівців за денною та заочною формами навчання.

Упродовж 2014–2019 рр. відбувалися зміни, пов'язані з удосконаленням навчального процесу, активізацією науково-дослідної та творчої діяльності. У 2017 р. здійснено останній випуск за освітньо-кваліфікаційним рівнем «спеціаліст» та завершено перехід до двоступеневої системи підготовки фахівців вищої школи («бакалавр» – «магістр»).

Тривалий час на кафедрі проводилася широкомасштабна робота щодо реалізації комплексної наукової теми «Етномузична культура Західної України» під керівництвом Б. Луканюка (1997–2006 рр.), Р. Дзвінки (2006–2010 рр.) та Ю. Рибака (2011–2018 рр.). Програма наукової тематики включала підготовку дисертаційних досліджень, бакалаврських, дипломних та магістерських робіт, публікацію наукових статей і транскрипцій народно-музичних творів, коректорське опрацювання текстів й музичне редагування, підготовку рецензій, видання фольклорних збірників та компакт-дисків тощо. Викладачами і здобувачами вищої освіти здійснювалися фольклористичні експедиції у Рівненській, Волинській, Львівській, Хмельницькій, Житомирській, Тернопільській, Чернівецькій областях, проводилася активна культурно-мистецька робота на основі зібраних і опрацьованих фольклорних матеріалів.

«На рубежі тисячоліть кафедра музичного фольклору організувала дві групові експедиційні поїздки у межах літньої практики: 1999 року – в район Шацьких озер (Волинська обл.), 2001 року – на Північну Рокитнівщину (Рівненська обл.). Під керівництвом досвідчених викладачів та кількох кращих здобувачів вищої освіти загалом вдалось зафіксувати майже тисячу народно-музичних зразків» [5; 107].

Важливим осередком навчальної, науково-дослідної та творчої діяльності кафедри є Лабораторія музичної етнографії. Заснована як навчальний кабінет у 1979 р., із 1997 р. вона набула професійного спрямування, орієнтованого на підготовку фахівців-дослідників народної музики. Основними напрямами діяльності Лабораторії є фіксація, архівування та дослідження зразків традиційної музики, організація фольклористичних експедицій, транскрибування народно-музичних творів, а також методичне забезпечення освітнього процесу та кваліфікаційних досліджень здобувачів вищої освіти. Лабораторія виконує важливу функцію формування дослідницьких компетентностей студентів, зокрема у межах навчальної (творчої) практики.

Фонди Лабораторії містять значний архів аудіо- та відеозаписів (понад 20 тис. од.), колекцію студентських наукових робіт (понад 600 од.), фольклорні збірники, а також бібліотеку спеціалізованої фахової літератури [2; 305]. Вагоме значення має діяльність, пов'язана з оцифруванням і систематизацією фольклорних матеріалів, що здійснюється впродовж останніх десятиліть. Функціонування Лабораторії інтегроване в освітній процес і тісно пов'язане з професійно орієнтованими дисциплінами, сприяючи поєднанню теоретичної підготовки з польовою та аналітичною роботою. Важливою складовою діяльності Лабораторії є також презентації матеріалів студентських фольклористичних експедицій і участь у різних науково-творчих проєктах.

У 2008–2010 роках колективом викладачів та студентів кафедри музичного фольклору при Лабораторії реалізовано науковий проєкт за державним фінансуванням «Збереження реліктів народно-музичної спадщини Полісся»[i]. За програмою проєкту, затвердженого Міністерством освіти і науки України, проведено масштабну науково-пошукову роботу на Рівненському Поліссі. Таким чином, Лабораторія музичної етнографії виступає вагомим центром збереження, дослідження та популяризації української традиційної музичної культури, а її фонди становлять цінну джерельну базу для міждисциплінарних наукових студій.

На кафедрі періодично проводилися науково-практичні конференції, до участі в яких залучалися викладачі та кращі здобувачі вищої освіти кафедри. За результатами деяких конференцій видавалися збірники матеріалів, найважливішими з яких є «Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки» (2005 р.), «Динаміка фольклорного виконавства» (2009 р.), «Релікти народно-музичної спадщини Полісся» (2010 р.), «Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації» (2014 р.). Своєрідною творчою лабораторією зі збору, вивчення і сценічного втілення народно-музичного мистецтва та формування досвіду виконавської майстерності майбутніх фахівців були фольклорні ансамблі кафедри «Горина» (1979–2017 рр., керівники – доц. В. Павлюк, викл. Л. Вострікова), «Волиняни» (1994–2017 рр., керівник – ст. викладач Л. Гапон), «Джерело» (1986–2017 рр., керівник – доц. Р. Цапун), «Хутірські музики» (1999–2023 рр., керівник – проф. Б. Столярчук), «Краяни» (2004–2011 рр., керівники – доц. Р. Дзвінка, викл. Ю. Ковальчук).

Зазначені самобутні навчально-творчі колективи були переможцями всеукраїнських і міжнародних фестивалів та конкурсів (Італія, Македонія, Сербія, Словаччина, Польща, Білорусь тощо), активними учасниками регіональних і обласних фольклорних оглядів, культурно-мистецьких заходів і благодійних концертів. Фіксація їхнього репертуару на телебаченні й радіо, а також видання аудіо- та відео альбомів відіграли вагому роль у розвитку культурно-мистецьких процесів Рівненщини та сприяли формуванню цінного фонду записів народної музики.

У 2017 р. усі гурти, функціонуючі при кафедрі, об'єднано в один студентський фольклорний ансамбль під керівництвом доц. Р. Цапун. Навчально-виховний процес у колективі ґрунтується на використанні локального фольклорного матеріалу, що відзначається жанровою різноманітністю. Керівник і учасники ансамблю систематично здійснюють фольклористичні експедиції з метою фіксації народно-музичних творів, кращі з яких використовуються для сценічної інтерпретації та популяризації в ансамблевому виконавстві. Таке звернення до автентичних джерел сприяє формуванню в учасників колективу навичок гуртового співу та традиційної манери виконавства.

Разом із тим, здобувачі вищої освіти регулярно беруть участь у мистецьких фестивалях і конкурсах, звітних концертах, долучаються до проведення традиційних свят, а також здійснюють аудіо- та відеозаписи кращих творів із репертуару колективу. Зазначені форми діяльності сприяють активізації професійної підготовки, створюють умови для поглибленого опанування традиційної манери виконавства та забезпечують самореалізацію здобувачів як носіїв і популяризаторів української народної вокально-інструментальної традиції відповідного регіону.

Кафедра – засновник і організатор Всеукраїнського фестивалю-конкурсу молодих виконавців української народної музики «З народного джерела»[IX], метою якого стало виявлення талановитих співаків та інструменталістів, успадкування й популяризація традиційної манери співу і гри, зміцнення творчих зв'язків між учнівською та студентською молоддю України. Цей захід щорічно збирав у Рівному талановитих молодих виконавців, закоханих в українську традиційну музику.

«Учасниками фестивалю-конкурсу в різні роки були майже 700 конкурсантів, які представляли різні регіони України та Підляшшя (Польща)» [1; 79]. Важливим аспектом конкурсу стала фіксація виступів солістів і ансамблів на цифрових носіях із подальшою підготовкою та виданням компакт-дисків за підсумками конкурсних змагань. У рамках фестивальних програм відбувалися науково-методичні семінари, творчі зустрічі з народними виконавцями, круглі столи з проблем успадкування та виконавства традиційної народної музики, під час яких члени журі та педагоги з різних регіонів

України мали можливість обмінятися поглядами щодо проблем дослідження, вивчення та популяризації автентичного народнопісенного й інструментального фольклору, збереження регіональних виконавських стилів та пошуку ефективних форм репрезентації народно-музичної спадщини в сучасних умовах, поділитися власним досвідом роботи й окреслити перспективи розвитку української традиційної народної музики.

Важливу роль на шляху професійного зростання талановитої молоді відіграв конкурс виконавців народної музики кафедри музичного фольклору «Передзвін» (2005–2008; 2012–2015, випущено CD-диски), який мав за мету активізацію професійної діяльності студентів кафедри [3; 21].

У 2019 р. з ініціативи проф. Б. Столярчука на кафедрі засновано Регіональний (з 2025 р. – Всеукраїнський) конкурс молодих виконавців української народної музики ім. Ю. Цехмійструка. Через карантинні обмеження внаслідок поширення коронавірусної інфекції (COVID-19) і переходом на дистанційну форму навчання, а пізніше – у зв'язку з повномасштабним вторгненням рф в Україну, конкурс проводиться дистанційно.

У наш час важливо осмислити здобутки творчих проєктів кафедри музичного фольклору, орієнтованих на професійну підготовку фахівців-фольклористів, відродження й популяризацію регіональної традиційної народно-музичної культури та її успадкування молодим поколінням.

Нині колектив профілізації «музичний фольклор», зберігаючи свою специфіку, реалізує завдання, притаманні національній системі професійної освіти. Стандартизація мистецької освіти передбачає оновлення змісту навчальних дисциплін відповідно до сучасних наукових досягнень і практики, а також удосконалення методик їх викладання. Діяльність профілізації спрямована на пошук інноваційних підходів до підготовки фахівців, здатних здійснювати практичну, виконавську, педагогічну та науково-дослідну діяльність, що зумовлено потребами сучасної вищої освіти.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що кафедра музичного фольклору РДГУ пройшла складний і послідовний шлях становлення та розвитку – від осередку підготовки керівників народних хорових колективів до сучасного освітньо-наукового центру вивчення української традиційної музичної культури. Еволюція кафедри супроводжувалася концептуальним оновленням змісту освіти, впровадженням диференційованого підходу до навчання та активізацією науково-дослідної і творчої діяльності. Важливу роль у формуванні професійних компетентностей здобувачів вищої освіти відіграють польова фольклористична практика, діяльність Лабораторії музичної етнографії, а також функціонування навчально-творчих колективів, що забезпечують поєднання теоретичної підготовки з практичним засвоєнням автентичної виконавської традиції. Науково-творчі проєкти кафедри (конкурси, конференції, фольклористичні експедиції) сприяють збереженню, дослідженню й популяризації народно-музичної спадщини та забезпечують включення регіональних традицій у сучасний культурний простір.

Отже, діяльність кафедри музичного фольклору має вагоме значення для розвитку української етномузикології, професійної мистецької освіти та збереження нематеріальної культурної спадщини; її досвід може бути використаний у подальшому вдосконаленні підготовки фахівців у галузі традиційної музичної культури.

Примітки:

[1] Упродовж 1979-1989 рр. кафедра мала назву народного хорового співу, а у 1989–1996 рр. – фольклору та народного співу і функціонувала на базі Рівненського державного інституту культури; у 1996–2024 рр. – як кафедра музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (2010–2014 рр. – спеціалізація «музичний фольклор» кафедри музичного мистецтва); з червня 2024 року – окрема секція у складі кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва РДГУ.

[2.] Столярчук Б. Кафедра музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. *Україна. Науковці й освітяни: незламні у війні* / Ред. кол.: Шеремета Ю. А. [та ін.]. Київ : Альфа-Віта Груп, 2024. С. 37.

[3.] Прокопович Т. Діяльність фольклорного гурту «Джерело» в умовах соціокультурних трансформацій. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв.* Серія : Мистецтвознавство. 2025. Вип. 53. С. 184–191.

[4] Дзвінка Р. І. Виховання дослідників і виконавців традиційної народної музики та стандарти вищої мистецької освіти. *Динаміка фольклорного виконавства*: Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору / Ред. колегія Р. І. Дзвінка, Н. О. Супрун-Яремко, Б. І. Яремко, Ю. П. Рибак. Рівне, 2009. С. 64–71; Дзвінка Р. Каталог студентських робіт лабораторії музичної етнографії : Довідк. вид. на допомогу виконання завдань СРС в умовах КТС. Рівне : РІД, 2021. 88 с.; Навчально-наукова лабораторія-музей музичної етнографії / упоряд. Р. Дзвінка. Рівне : РІД, 2023. 23 с.; Гумінська О., Дзвінка Р. Підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва до навчання гри на сопілці молодших школярів. *Мистецтво та освіта*. Вип. 3 (113). Київ : Педагогічна думка, 2024. С. 57–63.

[5.] Цапун Р., Сінельнікова В. Концертне виконавство та публічні виступи як засіб творчого розвитку

студентів-фольклористів. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія : Мистецтвознавство, 2023. Вип. 49, С. 107–114.

[6] Гапон Л. Інсценізація весільних обрядів на базі студентського фольклорного ансамблю. *Культурна трансформація сучасного суспільства*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2010. С.174–179.

[7] Боярська Н. Студентські роботи на кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету (за період 1997–2007 рр.). Ч. 3 : *Зб. ст. та матеріалів на честь 60-річчя Б. Луканюка* / Упоряд. Ю. Рибак. Етномузика. Львів, 2007. С. 169–186.

[8] Збереження реліктів народно-музичної спадщини Полісся / упорядк. Р. Дзвінка. Рівне : РІД, 2023. 217 с.

[9] Упродовж 2001–2011 рр. директором фестивалю-конкурсу був доцент Р. Дзвінка, а у 2017–2018 рр. – доцент В. Ярмола, нині наукова співробітниця Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Список використаної літератури

1. Дзвінка Р., Сінельніков І. Фестивалі-конкурси молодих виконавців української народної музики в місті Рівне як складник фольклорного руху кінця XX – початку XXI століття. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія : Мистецтвознавство. 2025. Вип. 52. С. 77–86. https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334059.

2. Дзвінка Р., Алієва Л. Лабораторія музичної етнографії як центр організації науково-дослідної діяльності здобувачів вищої освіти. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку :* наук. зб. Вип. 49 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол. : Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін.; наук.-бібліогр. редагування наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. С. 304–308. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.872.

3. Кафедрі музичного фольклору – 30 років. Нарис з історії (1979-2009 роки) / упор. Р. І. Дзвінка. Вид. 2, розшир. та доп. Рівне, 2009. 148 с.

4. Кафедрі музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету – 40 років : нарис з історії (1979–2019 рр.) / упоряд. Б. Й. Столярчук, Р. І. Дзвінка. 3-тє вид., розшир. та доп. Рівне : Видав. О. Зень, 2020. 312 с.

5. Рибак Ю. Фольклорні матеріали у фондах кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету. *Вісник Львів. ун-ту*. *Серія філологічна*. Львів, 2017. Вип. 66. С. 106–149.

6. Столярчук Б. Й. Історія кафедри музичного фольклору і її роль у відродженні української культури. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості* : зб. наук. пр. / Uniwersytet Rzeszowski wydzial Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волин. обереги, 2023. Вип. 9. С. 110–116. https://doi.org/10.37026/2520-6427-2023-113-97-101.

7. Яремко Б. Положення про зимово-літню школу традиційного народного мистецтва (ТНМ) ім. В. Могура. Рівне : РДГУ, 2003. 18 с.

8. Rybak Y. Musical Intangible Cultural Heritage of the Polissian Region Near Rivne : Status and Study. *Ethnologies*. 2023. 45(1), 43–58. https://doi.org/10.7202/1111894ar.

References

1. Dzvinka R., Sinelnikov I. Festyvali-konkursy molodykh vykonavtsiv ukrainskoi narodnoi muzyky v misti Rivne yak skladnyk folklornoho rukhu kintsia XX– pochatku XXI stolittia. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriia : Mystetstvoznavstvo. 2025. Vyp. 52. S. 77–86. https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334059.

2. Dzvinka R., Aliieva L. Laboratoriia muzychnoi etnohrafii yak tsentr orhanizatsii naukovo-doslidnoi diialnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. Vyp. 49 / uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkalov ; redkol. : H. P. Chmil, V. H. Vytkalov, P. E. Herchanivska ta in.; nauk.-bibliohr. redahuvannia naukovoi biblioteky RDHU. Rivne : RDHU, 2024. S. 304–308. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.872.

3. Kafedri muzychnoho folkloru – 30 rokiv. Narys z istorii (1979-2009 roky) / upor. R. I. Dzvinka. Vyd. 2-he, rozshyr. ta dop. Rivne, 2009. 148 s.

4. Kafedri muzychnoho folkloru Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu – 40 rokiv : narys z istorii (1979–2019 rr.) / upor. B. Y. Stoliarchuk, R. I. Dzvinka. 3-tie vyd., rozshyr. ta dop. Rivne : Vydav. O. Zen, 2020. 312 s.

5. Rybak Yu. Folklorni materialy u fondakh kafedry muzychnoho folkloru Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filolohichna*. Lviv, 2017. Vyp. 66. S. 106–149.

6. Stoliarchuk B. Y. Istoriia kafedry muzychnoho folkloru i yii rol u vidrodzhenni ukrainskoi kultury. *Mystetska osvita ta rozvytok tvorchoi osobystosti* : zb. nauk. pr. / Uniwersytet Rzeszowski wydzial Muzyki, Rivnen. derzh. humanit. un-t, In-t mystetstv. Rivne : Volyn. oberehy, 2023. Vyp. 9. S. 110–116. https://doi.org/10.37026/2520-6427-2023-113-97-101.

7. Yaremko B. Polozhennia pro zymovo-litniu shkolu tradytsiinoho narodnoho mystetstva (TNM) im. V. Mogura. Rivne : RDHU, 2003. 18 s.

8. Rybak Y. Musical Intangible Cultural Heritage of the Polissian Region Near Rivne : Status and Study. *Ethnologies*. 2023. 45 (1). S. 43–58. https://doi.org/10.7202/1111894ar.

UDC [78 : 398] : 378.4 (477.81)

DEPARTMENT OF MUSICAL FOLKLORE OF RIVNE STATE UNIVERSITY OF HUMANITIES IN CONTEXT OF TRAINING SPECIALISTD IN UKRAINIAN FOLK MUSIC CULTURE

Roman DZVINKA – PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor of Department of Musicology, Folklore and Music Education, Rivne State University of Humanities, Rivne
Liudmyla HAPON – Senior Lecturer of Department of Musicology, Folklore and Music Education, Rivne State University of Humanities, Rivne
Liudmyla ALIIEVA – Lecturer of Department of Musicology, Folklore and Music Education, Rivne State University of Humanities, Rivne

The contemporary system of music education in Ukraine is focused on the preservation, research, and popularization of national cultural heritage. In this context, an important role is played by the Department of Musical Folklore at Rivne State University of Humanities, which throughout 1979–2024 trained specialists in the field of traditional folk music culture and evolved into one of the leading academic and educational centers of ethnomusicology. *The purpose* of the article is to generalize the experience of the Department's functioning, to analyze its principal areas of activity, and to determine its role in the professional training of higher education students.

The study considers the stages of the Department's establishment and its transformation from a structural unit responsible for training leaders of folk choral ensembles into a contemporary educational and research center. It also highlights the modernization of educational content, the implementation of innovative teaching approaches, and the development of scholarly and creative activities. Particular attention is paid to the functioning of educational and creative ensembles, the activities of the Laboratory of Musical Ethnography, the organization of folklore expeditions, and students' participation in competitions, conferences, and artistic projects.

It is demonstrated that the combination of theoretical training and practical activity contributes to the formation of professional competencies among higher education students, particularly skills of authentic performance, research activity, and the promotion of folk music heritage. The Department's scholarly and creative activity ensures the integration of regional traditions into the contemporary cultural space and contributes to the training of specialists capable of professional activity in the fields of education, culture, and the arts. Thus, the activity of the Department of Musical Folklore at Rivne State University of Humanities is of significant importance for the development of Ukrainian ethnomusicology and the preservation of intangible cultural heritage.

Key words: Department of Musical Folklore, folk music, ethnomusicological research, traditional performance, professional training of specialists.

Стаття отримана 03.02.2026
Стаття прийнята 13.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»
Розділ І. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

УДК 477. 749.3

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ПРОЦЕС РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ : КОНЦЕПЦІЯ СТЮАРТА ГОЛЛА

Ірина ПЕТРОВА – доктор культурології, професор,
професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
http://orcid.org/0000-0002-8146-9200
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1160
petrovaiw@gmail.com

Цитування:

Петрова І. Культурна ідентичність як процес репрезентації : концепція Стюарта Голла. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 343–349. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1160

Аналізується концепція культурної ідентичності Ст. Голла в контексті її релевантності для сучасного українського соціокультурного простору. Досліджується трансформація розуміння ідентичності від есенціалістських поглядів до конструктивістського підходу, де ідентичність постає як незавершений процес «ставання», що формується всередині репрезентації. Автор розглядає потенціал теорії Голла для деконструкції імперських наративів та переозначення українського «Я» в умовах повномасштабної війни та деколонізаційних процесів. *Методологія дослідження.* Робота ґрунтується на аналізі корпусних текстів Ст. Голла («Cultural Identity and Diaspora», «The Work of Representation» та ін.). Використано методи культурологічного аналізу, дискурсивний підхід для виявлення зв'язків між знанням та владою, а також компаративний метод для зіставлення карибського та українського постколоніального досвідів. *Висновки.* Доведено, що концепція Ст. Голла дозволяє мислити ідентичність як «точки тимчасового прикріплення» до дискурсивних позицій, що створюються історією та культурою. Встановлено, що ідентичність конституюється не поза, а всередині репрезентації через знакові системи та режими істини. Обґрунтовано необхідність специфічної адаптації цієї теорії до українського контексту: на відміну від карибського расового досвіду, українська ідентичність вибудовується як опір імперській русифікації та стратегія подолання нав'язаної «меншовартості». *Новизна.* Систематизовано основні теоретичні положення Ст. Голла щодо репрезентації та ідентичності в межах українського культурологічного дискурсу. Вперше окреслено евристичні межі використання англо-карибських постколоніальних моделей для аналізу українського воєнного досвіду, акцентуючи на специфіці імперсько-русифікаційного типу колоніальності. *Практичне значення дослідження.* Результати можуть бути використані при розробці стратегій культурної політики та деколонізації, у підготовці спецкурсів з теорії культури, соціології ідентичності та Cultural Studies, а також для аналізу сучасних медійних стратегій самоопису України у світі.

Ключові слова: культурна ідентичність, репрезентація, Стюарт Голл, дискурс, постколоніалізм, деколонізація, українська ідентичність, відносини влади.

Актуальність дослідження. Проблема культурної ідентичності набуває особливої ваги в українському контексті, де питання про те, ким ми є, яким є наше минуле і як воно репрезентується, безпосередньо пов'язане не лише з культурою, а й з політикою пам'яті, деколонізацією, війною та боротьбою за власний символічний простір. Українська ідентичність не постає як щось завершене, однорідне й незмінне: вона формується в умовах тривалого імперського тиску, русифікації, насаджуваних зовні образів меншовартості, розривів історичної пам'яті та постійного переозначення себе у відповідь на зовнішнє домінування. Саме тому для аналізу українського досвіду особливо продуктивним є звернення до тих теоретичних підходів, які дозволяють мислити ідентичність не як даність, а як історично зумовлений і дискурсивно сконструйований процес [19; 222, 225-226].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основу наукової розвідки склали праці, які умовно можна поділити на декілька напрямів.

Перший напрям склали праці, присвячені постколоніальним студіям у культурологічній площині. Осмислення української ідентичності в умовах російсько-української війни, деколонізації та перегляду імперських режимів знання репрезентують дослідження В. Агєєвої («За лаштунками

© Петрова І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини»), П. Герчанівської («Деколонізація суспільства: український поворот»), М. Рябчука («Виклики деколонізації», «Картографування «нації нізвідки». Токсичний вплив «імперського знання» та виклики деколонізації»), Є. Томпсон («Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм») та ін. [1, 3, 11, 12, 13].

Трансформація української національної ідентичності у вимірі культурологічних студій, автори яких інтерпретують повномасштабну війну не лише як територіальний конфлікт, а процес епістемологічної деколонізації, подолання нав'язаних імперських схем самоопису та переозначення української культурної ідентичності вивчається у численних наукових збірках, монографічних дослідженнях та аналітичних документах («Українська культурна ідентичність у часи війни: літературно-публіцистичні, соціально-психологічні, освітні та інформаційні виміри спротиву», «Мови та культури під час війни» тощо) [6; 14].

Другий напрям становлять дослідження, змістом яких є систематизація та переосмислення текстів Голла. Показовими у цьому контексті є збірка «Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies», монографічні дослідження Г. Девіс («Understanding Stuart Hall»), К. Роджека («Stuart Hall»), Л. Зупік («Dezentrierte Positionierung: Stuart Halls Konzept der Identitätspolitiken»), а також статті Л. Гроссберга («Learning from Stuart Hall, following the path with heart»), А. Макроббі («Stuart Hall: Art and the Politics of Black Cultural Production»), А. Цімання («Stuart Hall: Das Spektakel des Anderen») тощо [16, 17, 18, 24, 25, 27, 28].

В останні роки увагу наукової громадськості привернули дослідження, присвячені Голлівській репрезентації не лише як мовно-дискурсивній, але й як візуально-символічній практиці конструювання ідентичності («Selected Writings on Visual Arts and Culture: Detour to the Imaginary») [22]. А. Саха (Return to innocence? Diaspora screen media and «New Ethnicities» in the moment of diversity), переосмислюючи есе Голла «New Ethnicities», наголошує на збереженні продуктивності його концепції «політики репрезентації» для аналізу сучасних діаспорних медіа, раси, різноманіття та культурної видимості [26]. Е. Бекер («Theorizing «new ethnicities» in diasporic Europe: Jews, Muslims and Stuart Hall»), своєю чергою, застосовує Голлівське поняття «нових етнічностей» до аналізу європейських діаспорних ідентичностей, показуючи, що ця концепція може бути використана ширше, ніж лише в межах британського Black Cultural Studies, оскільки вона дозволяє осмислювати не тільки досвід іншування, а й активну здатність маргіналізованих груп виробляти власні форми саморепрезентації [15].

Третій напрям – найголовніший – склали праці самого Ст. Голла, які становлять вагому теоретичну рамку для осмислення конструювання культурної ідентичності, а також ролі репрезентації, влади, розривів у пам'яті та неперервного процесу становлення («Cultural Identity and Diaspora», «Introduction: Who Needs «Identity»?», «The Work of Representation», «Old and New Identities, Old and New Ethnicities» та ін.) [19-23]. В есеях культуролога культура постає як простір спільних значень, концептуальних мап і кодів; ідентичність – як історично змінний і дискурсивно сконструйований процес. Такий підхід є особливо продуктивним для українського контексту, оскільки дає змогу аналізувати формування культурної ідентичності в полі взаємодії пам'яті, репрезентації, влади та боротьби за смисли.

В українському науковому дискурсі рецепція Ст. Голла справді залишається порівняно обмеженою й фрагментарною. Найчастіше його ідеї з'являються не як самостійний предмет системного аналізу, а в ширшому контексті осмислення британських Cultural Studies, Бірмінгемської школи, теорії популярної культури, медіа, субкультур, репрезентації та ідентичності (І. Гурова, О. Копієвська, Є. Павліченко, І. Пархоменко, А. Причиненко, С. Русаков) [4, 5, 7, 8, 9, 10]. Тобто, наявні українські праці засвідчують радше точкове, тематично розпорошене звернення до Голла, ніж усталену й системну рецепцію його спадщини, а україномовний перекладний корпус праць Голла залишається недостатньо усталеним і малодоступним.

Це зумовило вибір *мети нашого дослідження*, яка полягає, з одного боку, в ознайомленні українського читача з ключовими положеннями концепції Ст. Голла щодо культурної ідентичності, репрезентації та дискурсивного конструювання значення, а з іншого – у виявленні евристичного потенціалу його концепції для аналізу процесів відродження й переозначення української культурної ідентичності в умовах постколоніального та воєнного досвіду.

Мета статті полягає в теоретичному осмисленні ключових положень концепції Ст. Голла щодо культурної ідентичності та репрезентації, а також у виявленні евристичного потенціалу його ідей для аналізу процесів відродження й переозначення української ідентичності в постколоніальних та воєнних реаліях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналізуючи кінопрактики Карибського басейну в

контексті ідентичності нових постколоніальних суб'єктів, Ст. Голл наголошує на важливості ураховувати два аспекти:

- суб'єктивні погляди людини, яка висловлює свою позицію. Адже «той, хто говорить, і суб'єкт, про якого говорять, ніколи не є ідентичними, ніколи не перебувають точно в одному й тому самому місці» [19; 222];

- сприйняття ідентичності не як доконаного факту, а процесу виробництва, що перебуває у неперервному русі й формується «всередині, а не поза межами репрезентації» [19; 222]. У пізніших працях Ст. Голл стверджуватиме, що ідентичності є «constituted within, not outside, representation» [20; 4]. Це принципово важливо, адже репрезентація в Голла не зводиться лише до словесного опису: вона охоплює візуальні образи, символічні форми, жести, інші знакові системи, через які суспільство виробляє та передає значення [23; 4-5].

Відштовхуючись від такої позиції, автор обґрунтовує два способи мислення щодо сутності поняття «культурна ідентичність» [19; 223, 225] та уточнює свою думку, розмежовуючи есенціалістські уявлення про ідентичність і розуміння ідентичності як позиційної, історично змінної та внутрішньо нестабільної конструкції [20; 3-5].

Перший спосіб. *Культурна ідентичність як єдина та спільна* характеризується безперервною лінією фіксованого походження, репрезентується «спільними» наративами минулого: спільною культурою, спільною історією, спільним кодом, спільним «одним справжнім я», що складається із численних поверхневих або мінливих відмінностей, поділів та історичних подій [19; 223]. Ця основоположна незмінна «єдиність» творить істину й сутність національної ідентичності, що має бути відкрита, відроджена, по-новому прочитана й досліджена. Перевідкриття цієї ідентичності, що нібито прихована в цілісному минулому, зафіксованих культурних цінностях, не зламаних міжпоколіннєвих зв'язках, непідвладних «грі» історії та домінуючої влади, перетворюється у постколоніальних суспільствах на ресурс опору, здатний протистояти цінностям колонізатора [19; 223-225]. Проте таке уявлення про тотожну самій собі культурну спільність є теоретично недостатнім, адже ідентичність не зводиться до повернення до нібито незмінного ядра, яке просто чекало на своє відновлення чи перевідкриття [20; 3-4].

Другий спосіб. *Культурна ідентичність як неперерервно змінювана* визнає, що «поряд із багатьма точками подібності існують також критичні точки глибокої та значущої відмінності, які становлять «те, ким ми є насправді»; або, вірніше, оскільки історія втрутилася – «те, ким ми стали» [19; 225]. У цьому контексті культурна ідентичність є не лише питанням «ставання», але й питанням «буття», що репрезентує реальні процеси деформації Іншого в домінуючому дискурсі, його силового й примусового підпорядкування до унормованих правил життя [19; 225-226]. «У цій перспективі культурна ідентичність не постає фіксованою сутністю, що лежить незмінною поза історією та культурою. Це не якийсь універсальний і трансцендентний дух всередині нас ... Це не даність раз і назавжди. Це не фіксоване походження, до якого ми можемо здійснити якесь остаточне та абсолютне Повернення» [19; 225-226]. Саме цій лінії відповідає й пізніша теза Голла про те, що ідентичності є «never unified», а натомість множинно сконструйованими в різних, часто антагоністичних дискурсах [20; 4]. Отже, нестабільність ідентичності пов'язана також із несталістю самого значення, яке, за Голлом, ніколи не закріплюється остаточно, а завжди потребує нового прочитання й інтерпретації [23; 17-18]. Тому Ст. Голл визначає культурні ідентичності як:

- «нестабільні точки ідентифікації або зшивання (suture), які створюються в дискурсах історії та культури» та позиціонуються через політики, пам'ять, міфи, історичні наративи [19; 226];

- «points of temporary attachment» до тих суб'єктних позицій, які конструюють для нас дискурсивні практики [20; 6].

Але ці процеси є довільними, незавершеними і, водночас, стратегічними [19; 228-229, 20; 3].

На прикладі характеристики складної карибської ідентичності він конкретизує три провідні «присутності» – Presence Europeenne, Presence Americaine, Presence Africaine – що найбільше вплинули на її формування [19; 229].

Presence Africaine, незважаючи на століття рабства й поневолення, неперервно виявляє себе у повсякденному житті: на вулицях рабських кварталів, у культурних практиках та звичаях, у піснях та музиці поневолених, казках та історичних оповідках, мистецтві й ремеслах. «Африка, означуване, яке не могло бути репрезентоване безпосередньо в рабстві, залишалася і залишається негласним, невимовним «присутнім» у карибській культурі. Вона «ховається» за кожною дієслівною інфлексією, кожним наративним поворотом карибського культурного життя. Це секретний код, за допомогою якого кожен західний текст був «перечитаний». Це басова лінія (ground-bass) кожного ритму та тілесного руху. Це була – і залишається – «Африка», яка «жива і здорова в діаспорі» [19; 230]. А

проте ця присутність/відсутність Африки, хоча й «зробила її привілейованим означником нових концепцій карибської ідентичності», не означає можливості буквального повернення: «оригінальної «Африки» більше не існує. Вона також трансформувалася. Історія в цьому сенсі є незворотною» [19; 230-231]. Символічна подорож «додому» у такому разі постає як повернення до «уявної спільноти» (за визначенням Б. Андерсона) [2; 19; 231].

Presence Europeenne відбувається у площині влади, сили, поневолення й упокорення. Відповідно, образ Іншого репрезентується європейцями у термінах колоніального дискурсу: недорозвиненості, бідності, екзотичності, романтичності, недалекості, грубості й насильства [19; 232]. Пізніше Ст. Голл стверджуватиме, що ідентичності вибудовуються через виключення, межування і конститутивне зовнішнє, тобто через відношення не лише до «свого», а й до того, що оголошується «іншим» [20; 5].У термінах народного культурного життя його «ніде не знайти в чистому, первозданному стані. Він завжди-вже злитий, синкретизований з іншими культурними елементами» [19; 233].

Presence Americaine – це дискурс про території, асиміляції, синкретизми, витіснення, завоювання та винищення. «Це точка з'єднання, де зустрічаються багато культурних приток, «порожня» земля (європейські колонізатори спустошили її), де зіткнулися незнайомці з кожної іншої частини земної кулі» [19; 233-234]. «Новосвітня» присутність – Америка, Terra Incognita – сама по собі є початком діаспори, різноманітності, гібридності та відмінності, що робить афро-карибських людей уже людьми діаспори. Цей досвід «визначається не сутністю чи чистотою, а визнанням необхідної гетерогенності та різноманітності; концепцією «ідентичності», яка живе з відмінністю та через неї, а не всупереч їй; гібридністю. Ідентичності діаспори – це ті, що постійно виробляють і відтворюють себе заново через трансформацію та відмінність» [19; 235, 20; 5].

Унікальною й сутнісно карибською є суміш кольорів і смаків, синкретизм культурних практик, гібридизація мови [19; 235]; отже, ідентичність конституюється «не зовні, а всередині репрезентації» [там само, с. 236]. У цьому сенсі національна культура постає не як застигла спадщина, а як безперервна робота суспільства над самовизначенням [19; 237], а сама ідентичність розуміється як результат історично змінних дискурсивних практик, а не як природна і раз назавжди дана єдність [20; 4-5].

Погляд Ст. Голла на ідентичність як на історичну, незавершену й таку, що формується у боротьбі за сенси та смисли [19; 225-226, 236], дає підстави стверджувати, що українська ідентичність також не існує поза історією. Вона формувалася під тиском імперських режимів, насаджуваної русифікації та культурного пригноблення; сьогодні ж вона переозначується через війну, деколонізаційні процеси та нові практики самоопису.

Теза вченого про те, що культурна ідентичність формується не лише зсередини, а й у полі нав'язаних зовні образів, норм і правил [19; 225-226, 232-233], є особливо продуктивною для українського контексту. Репрезентація ідентичності відбувається не лише через армію, адміністрацію чи економіку, а й способи зображення народу, його описування та нав'язування йому певного бачення самого себе. У цьому сенсі особливо важливою є думка Голла про те, що дискурс не просто описує об'єкт, а конструює його як об'єкт знання, задаючи межі того, що про нього можна осмислено сказати, уявити чи визнати істинним [23; 29-30]. Російський імперський і радянський дискурси десятиліттями репрезентували Україну як «Іншу» – меншовартісну, периферійну, неповноцінну, нібито нездатну до самостійного розвитку.

Ідея Ст. Голла про те, що ідентичність пов'язана з позиціюванням у наративах минулого [19; 225-226], допомагає осмислити сучасні українські рефлексії щодо історичної пам'яті, декомунізації, деколонізації, мовного питання, символів і героїв – тобто тих тем, які сьогодні активно обговорюються українським суспільством. Голл дає змогу побачити, що питання «хто ми?» майже завжди пов'язане з питанням «яку історію про себе ми визнаємо своєю?». Саме тому українська ідентичність постає не однорідною, а простором множинних інтерпретацій, пам'ятей і способів саморозуміння.

Водночас слід усвідомлювати, що Ст. Голл досліджував і переживав насамперед карибський постколоніальний досвід – досвід, сформований рабством, примусовим розривом із походженням та расовими режимами західної репрезентації. Українські ж постколоніальні студії зосереджені на інших історичних обставинах: імперському підпорядкуванні, русифікації, маргіналізації української мови та культури, а також асиметрії відносин між центром і периферією.

Висновки. Концепція Ст. Голла дає змогу розглядати культурну ідентичність не як незмінну сутність, а як історично сформований і дискурсивно сконструйований процес, пов'язаний з пам'яттю, репрезентацією та відносинами влади. Її евристичний потенціал для аналізу сучасної України полягає в тому, що вона дозволяє простежити, як ідентичність виробляється через знакові системи, культурні

коди, наративи й режими репрезентації, які організовують соціально допустимі форми бачення й говоріння. Водночас український контекст не слід механічно ототожнювати з карибським досвідом, оскільки йдеться про інший тип колоніальності – не атлантично-расовий, а імперсько-русифікаційний і пострадянський.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у застосуванні концепції Ст. Голла до вивчення сучасних українських практик репрезентації – політик пам'яті, медійних наративів, візуальних образів, мовних процесів і символічних форм деколонізації. Для постколоніальних студій це відкриває можливість точніше осмислити українську культурну ідентичність як результат історично змінних дискурсивних практик, сформованих досвідом імперського підпорядкування, русифікації та сучасної війни.

Список використаної літератури

1. Агєєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ : Віхола, 2021. 360 с.
2. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / пер. з англ. В. Морозов. Київ : Критика, 2001. 271с.
3. Герчанівська П. Е. Деколонізація суспільства: український поворот. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журн. 2024. № 1. С. 32-41.
4. Гурова І. В. Теорія субкультури у науковому напрямі Cultural Studies та її розвиток у культурологічному дискурсі. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 21-31.
5. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі Cultural Studies. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 49-53.
6. Мови та культури під час війни: колективна монографія / наук. ред. Г. Шумицька, А. Круглов / УжНУ; НДЦ соціології мови. Ужгород: РІК-У, 2025. 290 с.
7. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 57-65.
8. Пархоменко І. Поняття «культурні» та «креативні індустрії» в західноєвропейському науковому дискурсі та урядово-інституційних практиках Великобританії та Європейського Союзу. *Українські культурологічні студії*. 2017. № 1. С. 74-78.
9. Причиненко А. Бірмінгемська школа культурних досліджень: модель кодування/декодування Стюарта Холла. *Наук. зап. НаУКМА*. 2010. Т. 108: Політичні науки. С. 16-20.
10. Русаков С. С., Ткачук Н. М. Британський та американський напрями Cultural Studies: компаративний аналіз. *Гілея: наук. вісник*. 2016. Вип. 115. С. 157-162.
11. Рябчук М. Виклики деколонізації. *Незалежний культурологічний часопис «Ї».* 2024. URL: https://www.ji-magazine.lviv.ua/2024/ryabchuk-vyklyky-dekolonizacii.htm.
12. Рябчук М. Картографування «нації нізвідки». Токсичний вплив «імперського знання» та виклики деколонізації. *Політичні дослідження*. 2024. № 1. С. 84-109.
13. Томпсон Є. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / пер. з англ. Київ : Наш Формат, 2023. 384 с.
14. Українська культурна ідентичність у часи війни: літературно-публіцистичні, соціально-психологічні, освітні та інформаційні виміри спротиву: аналітична записка / за заг. ред. Т. Урись. Київ : Вид-во Людмила, 2025. 44 с.
15. Becker E. Theorizing «new ethnicities» in diasporic Europe: Jews, Muslims and Stuart Hall. *Ethnic and Racial Studies*. 2024. Vol. 47. P. 1858-1879.
16. Chen K.-H., Morley D. (eds.). Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies. London; New York: Routledge, 1996. 522 p.
17. Davis H. Understanding Stuart Hall. London: SAGE Publications, 2004. 222 p.
18. Grossberg L. Learning from Stuart Hall, following the path with heart. *Cultural Studies*. 2015. Vol. 29 (1). P. 3-11.
19. Hall St. Cultural Identity and Diaspora. *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. by J. Rutherford, 222–237. London: Lawrence & Wishart, 1990. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf.
20. Hall St. Introduction: Who Needs «Identity»? *Questions of Cultural Identity*, ed. by St. Hall and P.du Gay, 1-17. London: SAGE Publications, 1996. https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf).
21. Hall St. Old and New Identities, Old and New Ethnicities. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, ed. by Anthony D. King, 41-68. Binghamton, NY: Department of Art and Art History, State University of New York at Binghamton, 1991.
22. Hall St. Selected Writings on Visual Arts and Culture: Detour to the Imaginary / ed. by G. Tawadros. Durham; London: Duke University Press, 2024. 392 p.
23. Hall St. The Work of Representation. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. by St. Hall, 13-74. London: SAGE Publications in association with the Open University, 1997. URL: https://eclass.aueb.gr/modules/document/file.php/OIK260/S.Hall%2C%20The%20work%20of%20R epresentation.pdf.

24. McRobbie A. Stuart Hall: Art and the Politics of Black Cultural Production. *The South Atlantic Quarterly*. 2016. Vol. 115, № 4. P. 665-683.

25. Rojek C. *Stuart Hall*. Cambridge; Malden, MA: Polity, 2003. 230 p.

26. Saha A. Return to innocence? Diaspora screen media and «New Ethnicities» in the moment of diversity. *Journal of Postcolonial Writing*. 2024. Vol. 60, № 2. P. 135-149.

27. Supik L. Dezentrierte Positionierung: Stuart Halls Konzept der Identitätspolitiken. Bielefeld: transcript Verlag, 2005. 122 S.

28. Ziemann A. Stuart Hall: Das Spektakel des «Anderen» (1997) / Ziemann A. (Hrsg.). *Grundlagentexte der Medienkultur*. Wiesbaden: Springer VS, 2019. S. 155-160.

References

1. Ageieva V. *Za lashtunkamy imperii. Eseyi pro ukrainsko-rosiiski kulturni vidnosyny* [Behind the scenes of the empire: Essays on Ukrainian-Russian cultural relations]. Kyiv : Vikhola, 2021 [in Ukrainian].

2. Anderson B. *Uiavleni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu* [Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism] (V. Morozov, Trans.). Kyiv : Krytyka, 2001 [in Ukrainian].

3. Herchanivska P. E. Dekolonizatsiia suspilstva: ukrainskyi povorot [Decolonization of society: The Ukrainian turn]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2024. 1. P. 32-41 [in Ukrainian].

4. Hurova I. V. Teoriia subkultury u naukovomu napriami Cultural Studies ta yii rozvytok u kulturolohichnomu dyskursi [Theory of subculture in Cultural Studies and its development in cultural discourse]. *Pytannia kulturolohii*, 2022. 39. P. 21-31 [in Ukrainian].

5. Kopiievska O. R. Kulturni praktyky v dyskursi Cultural Studies [Cultural practices in the discourse of Cultural Studies]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2019. 2. P. 49-53 [in Ukrainian].

6. Shumytska H., & Kruhlov, A. (Eds.). *Movy ta kultury pid chas viiny: kolektyvna monohrafiia* [Languages and cultures during the war: Collective monograph]. Uzhhorod : RIK-U, 2025 [in Ukrainian].

7. Pavlichenko Ye. Suchasna vizualna kultura yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti [Contemporary visual culture as a means of representing national identity]. *Pytannia kulturolohii*, 2023. 42. P. 57-65 [in Ukrainian].

8. Parkhomenko I. Poniattia «kulturni» ta «kreatyvni industrii» v zakhidnoievropeiskomu naukovomu dyskursi ta uriadovo-instytutsiinykh praktykakh Velykobrytanii ta Yevropeiskoho Soiuzu [The concepts of «cultural» and «creative industries» in Western European scholarly discourse and governmental-institutional practices of Great Britain and the European Union]. *Ukrainski kulturolohichni studii*, 2017. 1 (1). P. 74-78 [in Ukrainian].

9. Prychynenko A. Birmingemska shkola kulturnykh doslidzhen: model koduvannia / dekoduvannia Stiuarta Kholla [Birmingham school of cultural studies: Stuart Hall's encoding / decoding model]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Politychni nauky*, 2010. 108. P. 16-20 [in Ukrainian].

10. Rusakov S. S., & Tkachuk N. M. Brytanskyi ta amerykanskyi napriamy Cultural Studies: komparatyvnyi analiz [British and American directions of Cultural Studies: A comparative analysis]. *Hileia: naukovyi visnyk*, 2016. 115. P. 157-162 [in Ukrainian].

11. Riabchuk M. (2024). Vyklyky dekolonizatsii [Challenges of decolonization]. *Nezalezhnyi kulturolohichnyi chasopys «Yi»*. Retrieved from https://www.ji-magazine.lviv.ua/2024/ryabchuk-vyklyky-dekolonizacii.htm [in Ukrainian].

12. Riabchuk M. Kartohrafuvannia «natsii nizvidky». Toksychnyi vplyv «imperskoho znannia» ta vyklyky dekolonizatsii [Mapping the «nation from nowhere»: The toxic impact of «imperial knowledge» and the challenges of decolonization]. *Politychni doslidzhennia*, 2024. 1. P. 84-109 [in Ukrainian].

13. Thompson E. *Trubadury imperii. Rosiiska literatura i kolonializm* [Troubadours of empire: Russian literature and colonialism]. Kyiv : Nash Format, 2023 [in Ukrainian].

14. Urys T. (Ed.). *Ukrainska kulturna identychnist u chasy viiny: literaturno-publitsystychni, sotsialno-psykholohichni, osvitni ta informatsiini vymiry sprotyvu: analitychna zapyska* [Ukrainian cultural identity during the war: Literary-publicistic, socio-psychological, educational and informational dimensions of resistance: Analytical note]. Kyiv : Vydavnytstvo Liudmyla, 2025. [in Ukrainian].

15. Becker E. Theorizing «new ethnicities» in diasporic Europe: Jews, Muslims and Stuart Hall. *Ethnic and Racial Studies*, 2024. 47. P. 1858-1879. https://doi.org/10.1080/01419870.2024.2328325

16. Chen K.-H., & Morley D. (Eds.). Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies. London; New York : Routledge, 1996.

17. Davis H. Understanding Stuart Hall. London : SAGE Publications, 2004.

18. Grossberg L. Learning from Stuart Hall, following the path with heart. *Cultural Studies*, 2015. 29 (1). P. 3-11. https://doi.org/ 10.1080/09502386.2014.917228.

19. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (P. 222–237). London : Lawrence & Wishart, 1990. Retrieved from https://warwick. ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/ postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf.

20. Hall S. Introduction: Who Needs «Identity»? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (P. 1-17). London : SAGE Publications, 1996. Retrieved from https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_ Who_Needs_Identity.pdf.

21. Hall S. (1991). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. In A. D. King (Ed.), *Culture, Globalization*

and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity, 1991. P. 41-68. Binghamton, NY: Department of Art and Art History, State University of New York at Binghamton.

22. Hall S. Selected Writings on Visual Arts and Culture: Detour to the Imaginary (G. Tawadros, Ed.). Durham; London : Duke University Press, 2024.

23. Hall S. The Work of Representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* 1997. P. 13-74. London : SAGE Publications in association with the Open University, 1997. Retrieved fromhttps://eclass.aueb.gr/modules/document/file.php/OIK260/S.

24. Hall%2C%20The%20work%20of%20Representation.pdf.

25. McRobbie A. Stuart Hall: Art and the politics of Black cultural production. *South Atlantic Quarterly*, 2016. 115 (4). P. 665-683. https://doi.org/10.1215/00382876-3656081

26. Rojek C. *Stuart Hall*. Cambridge; Malden, MA : Polity, 2003.

27. Saha A. Return to innocence? Diaspora screen media and «New Ethnicities» in the moment of diversity. *Journal of Postcolonial Writing*, 2024. 60 (2). P. 135-149. https://doi.org/10.1080/17449855.2024.2312360.

28. Supik L. *Dezentrierte Positionierung: Stuart Halls Konzept der Identitätspolitiken*. Bielefeld : transcript Verlag, 2005.

29. Ziemann A. Stuart Hall: Das Spektakel des «Anderen» (1997). In A. Ziemann (Ed.), *Grundlagentexte der Medienkultur* (P. 155-160). Wiesbaden: Springer VS, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15787-6_20.

UDC 477. 749.3

CULTURAL IDENTITY AS A PROCESS OF REPRESENTATION: STUART HALL'S CONNCEPT

Iryna PETROVA – Doctor of Culturology, Professor,
Professor at Kyiv National University of Culture and Arts.

The article examines the problem of cultural identity, which is of particular importance in the modern Ukrainian context. In the face of war, decolonization, and the struggle for symbolic space, identity is seen not as a fixed essence, but as a historical and discursive process. The research focuses on the theoretical framework of Stuart Hall, who proposed considering identity through the prism of representation and power relations. The study emphasizes the relevance of Hall's ideas for understanding how Ukrainian identity is being redefined today in response to imperial pressure and the trauma of war. *The purpose of the article* is to introduce the key provisions of Stuart Hall's concept of cultural identity and representation to the academic discourse, and to reveal the heuristic potential of his theory for analyzing the processes of reviving and redefining Ukrainian cultural identity in the conditions of post-colonial and military experience. *Research methodology.* The study is based on the analysis of primary sources by Stuart Hall («Cultural Identity and Diaspora», «The Work of Representation», etc.). Methodological tools include cultural analysis, the discursive approach, and a comparative method used to identify the specifics of post-colonial experiences in different geographical and historical contexts. *Conclusions.* Stuart Hall's concept allows us to view cultural identity as an unfinished, historically shaped, and discursively constructed process. It is proven that identity is formed «within, not outside, representation», involving visual images, narratives, and symbolic forms. Hall's «three presences» model demonstrates that identity is a result of hybridity and constant «becoming». While Hall's Caribbean experience was shaped by racial regimes, the Ukrainian context requires a specific lens focused on imperial Russification and the struggle against the image of «the Other» imposed by the dominant Russian discourse. *Novelty.* This is one of the first attempts to systematically adapt Stuart Hall's concept of representation to the analysis of the modern Ukrainian wartime experience. The study identifies the heuristic limits of mechanically applying Caribbean post-colonial models to the Ukrainian context, highlighting the difference between Atlantic-racial and imperial-Russification types of coloniality. *The practical* significance of the study lies in the possibility of using its results for the development of decolonization strategies in the cultural sphere, in educational programs on culturology and identity politics, as well as for further research into the symbolic mechanisms of constructing national identity in times of crisis.

Key words: cultural identity, representation, Stuart Hall, discourse, post-colonialism, Ukrainian identity, decolonization, power relations.

Стаття отримана 28.11.2025
Стаття прийнята 31.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК (438:477) (091) - 78:7

ЯГЕЛЛОНСЬКА ТРАДИЦІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРА МОДЕЛЬ У СУЧАСНОМУ ПОЛЬСЬКОМУ ДИСКУРСІ ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЯ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Оксана ГИСА – кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний
університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
https://orcid.org/0000-0003-2236-7498
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1161
oksana.hysa@tnpu.edu.ua
Олена МАРКОВА – доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної культурології,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової м. Одеса,
https://orcid.org/0000-0003-2236-7498
dashaelena@gmail.com

Цитування:

Гиса О., Маркова О. Ягелонська традиція як соціокультурна модель у сучасному польському дискурсі та її рецепція у формування культурно-мистецького простору України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 350–354. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1161

Розглядається роль ягеллонської спадщини у формуванні політичних і культурних процесів в Україні та Польщі, окреслюється її вплив на міжкультурну взаємодію, становлення національної ідентичності та сучасні європейські соціокультурні трансформації; розкривається ягеллонська спадщина як приклад історично сформованої співпраці народів, заснованої на принципах взаємоповаги та культурного діалогу; акцентується увага на зверненні до ягеллонської традиції в сучасному науковому дискурсі, що засвідчує її актуальність для осмислення проблем європейської інтеграції й культурного різноманіття.

Ключові слова: ягеллонська традиція, міжкультурна освіта, слов'янський союз, культурна спадщина, Польща, Україна, релігійна та політична солідарність, модернізм у мистецтві.

Актуальність цієї роботи зумовлена необхідністю дослідження ягеллонства, яке у сучасному польському дискурсі набуло ідеологічного значення та пов'язане з українськими пошуками моделей національної політики. Ягеллонство виступає не лише як історико-політична концепція, а й культурний комплекс образів і національних спільнот. Протягом XX століття воно впливало на політичні та культурні уявлення Польщі та слов'янських народів і знаходило відображення у художніх моделях національної та наднаціональної творчості. У мистецтві постромантичної доби ідея ягеллонства актуалізується як спосіб осмислення історичних катаклізмів і сучасних викликів слов'янського, зокрема українського, культурного простору.

Сучасне польське керівництво проголосило новий етап, що продовжує традиції культурних взаємин, започатковані ще в XV столітті, що ставить перед дослідниками завдання осмислити таку заяву сусідньої держави з позицій українських інтересів, особливо в культурологічній перспективі. Йдеться про ініціативи в освітніх програмах та культурно-організаційних заходах, хоча сучасні реалії релігійних відносин та мистецького життя свідчать про незворотні зміни в польському ягеллонстві, які, з погляду України, доцільно коригувати відповідно до засад, що були продуктивними для нашої Вітчизни у контексті ягеллонської ідеї.

Аналіз інформаційної бази дослідження. Питання ягеллонських ідей та їх інтерпретації розкриті у працях К. Шайнохи [14], С. Яскула [8], Т. Ясудович [9] та інших авторів.

Наукове осмислення ягеллонської проблематики привертає увагу дослідників різних країн. Варто назвати значні теоретичні розробки, які представлені в Україні, Польщі та поза ними (праці О. Аврамчука [1], О. Галецького [7], В. Каменєцького [10; 11], В. Конопчинського [12] та ін.). Названі дослідники щедро висвітлюють позиції стосовно Люблінської унії, оминаючи специфіку слов'янської надрелігійної солідаризації, що стала підґрунтям славної перемоги 1410 р., в якій православна шляхта і магнатство Русі-України й Литви зіграли вирішальну роль у звершенні вказаного акту. Історіографічні дослідження періоду ягеллонського правління формують концептуальні основи для політичного тлумачення розвитку цієї держави (роботи М. Дейвіса [3], Х. Віснера [15], М. Мацкевича [13] та ін.). Філософсько-естетичні аспекти ягеллонства генетично пов'язані з ідеями польського Ренесансу і докладно аналізуються в працях І. Шевченка.

Важливе місце в науковому дискурсі посідає дослідження політично-творчих аспектів сарматизму,

© Гиса О., Маркова О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

представлене у працях О. Гиси [2], Н. Петровської [6], О. Маркової [4], О. Муравської [5] й ін. Водночас ця проблематика опрацьована фрагментарно й потребує подальшого комплексного дослідження. У рамках запропонованої роботи ягеллонство аналізується як цілісний культурний комплекс, що об'єднує політичну ідеологію, релігійно-соціальні практики та художні форми репрезентації, що дозволяє по-новому оцінити його роль у формуванні національної та наднаціональної ідентичності і визначає наукову новизну дослідження.

Мета статті – дослідити ягеллонську спадщину як комплексний історико-політичний та культурний феномен, що вплинув на формування політичних, соціокультурних і міжетнічних процесів в Україні та Польщі. Особлива увага приділяється її ролі у розвитку міжкультурної взаємодії, становленні національної ідентичності та підтримці культурного діалогу, а також визначенню значення ягеллонських ідей для сучасних європейських соціокультурних тенденцій і взаємин між народами Центрально-Східної Європи.

Виклад основного матеріалу. У XIX-XX століттях слов'янський світ потребував опори на історичний досвід, де ягеллонська модель виявилася найбільш привабливою для Польщі, особливо після відновлення її державної незалежності у 1918 році. Ідеї ягеллонства дозволяли формувати державу через добровільне об'єднання народів перед загрозою зовнішньої небезпеки, серед яких були тоталітарний СРСР та відновлений німецький мілітаризм. У відповідь на ці виклики Ю. Пілсудський запропонував концепцію «нового ягеллонства», адаптуючи ренесансні принципи до політичних реалій XX століття.

Як свідчить огляд історичних коментарів подій у Польщі XV-XVI століть, доба Ягеллонів залишила цінний досвід для подальших міжнаціональних і міжрелігійних пошуків на світовому рівні. Протягом трьох століть, від XIV до XVI, були розроблені концепції та створена система заходів, інституцій і правових норм, що цілком відповідають сучасним викликам Європи у сфері соціальної мобільності, мультикультуралізму, міжнародних і міжкультурних відносин, релігійної терпимості та співпраці спільнот на регіональному, національному й наднаціональному рівнях. Ця співпраця знаходила своє відображення у науці, культурі та художній творчості.

Важливо зазначити, що в розквіті ренесансної доби в Європі створено численні ідеї, що виходять далеко за межі суто геополітичних відносин, а отже, і виходять за рамки того, що польські історики другої половини XIX та XX століть визначали як «ягеллонську ідею». З точки зору державного управління це завжди було інше сприйняття, яке в окремих країнах та національних об'єднаннях формувало своєрідний ягеллонський простір від Балтійського до Чорного морів. При цьому варто підкреслити, що цей простір не був здобутий силою зброї, а виник через дискурс об'єднання інтересів, відносну солідарність спільнот та усвідомлення полірелігійних досягнень народів, які об'єднувалися перед очевидною зовнішньою загрозою.

Коріння міжкультурної освіти в польській традиції простежується ще в ягеллонському минулому, коли практики взаємодії між різними культурами створили умови, які значно пізніше були теоретично осмислені. Багато з ідей минулого ягеллонського періоду можуть слугувати стимулом для розвитку сучасної мультикультурної, а передусім міжкультурної освіти, адаптація якої до сучасних контекстів дозволяє не лише поглибити знання про різні культури, а й опанувати методи їх розуміння та ефективної співпраці через різноманіття підходів до поставлених завдань.

Ідею Владислава II Ягайла як одну з важливих концепцій державності, що зародилася на теренах Литовського князівства та православно-язичницьких земель Речі Посполитої, оцінювали по-різному. Слід зауважити, що на теоретичному рівні її аналіз проводився ще в XIX столітті, тоді як з історичної перспективи ця ідея зазнавала і продовжує зазнавати різних тлумачень. Водночас справжня ягеллонська концепція втілює певний комплекс ідеальних цінностей, реалізація яких відбувалася в конкретних, хоча й змінних історико-географічних умовах.

На мирному об'єднанні наголошував один із перших дослідників ягеллонських ідей, історик Кароль Шайноха, який у праці «Ядвіга і Ягайло» (назва праці історично неточна, оскільки на першому місці мав би бути Ягайло) зазначав, що це був унікальний випадок добровільного об'єднання людей, які століттями були ворогами і чия подальша історія мала сприяти встановленню миру. З різних причин така успішна співпраця трансформувала цей безпрецедентний союз націй у тісніший союз родин і окремих осіб [14; 35]. Литовсько-Польська унія та Городоцький пакт поза сумнівом, передували державним, культурним, освітнім та економічним заходам, демонструючи, що навіть у періоди воєн та агресії можливо об'єднати різні культури без застосування насильства та створити умови для їх рівноправного співіснування [8; 67].

Щодо демократії, нібито притаманної ягеллонству, слід зазначити, що це спрощене трактування: насправді йшлося про республіканізм, який реалізовувався на рівні аристократичних зборів, таких як сейм у Польщі чи Запорізька Січ в Україні. У цьому контексті під час обговорення статусу Вільна у Другій Речі Посполитій ягеллонські ідеї в тлумаченні Ю. Пілсудського протиставлялися «п'ястівській» концепції, що

акцентувала загальнослов'янські та ранньохристиянські корені польської нації, що історично відповідало фактичним реаліям національного розвитку.

У 1929 році В. Каменєцький сформулював сутність ягеллонської ідеї, яка вважається одним із перших її повних визначень: «Ягеллонська ідея – створена в результаті унії ягеллонська республіка базувалася на таких принципах: єдиний політичний устрій (Польська Корона / Велике князівство Литовське – а ось це вже історично, тому що на першому місті у XV ст. стояла Литва, якою правила православна лицарська аристократія): автономія окремих складників її території; адміністрація з місцевих жителів; рівний мовний статус; релігійна терпимість (точніше – державно-соціальна рівність різноконфесійних слов'ян); розвиток громадянських демократичних свобод (демократією ягеллонство взагалі не займалося); примирення патріотизму щодо польської республіки з патріотизмом місцевим та локально-етнічним і відстоювання західної цивілізації (останнє не мало стосунку до ягеллонства)» [11; 19].

Ці формулювання приймалися з певною умовністю, зважаючи на історичні обставини, зокрема щодо «відстоювання західної цивілізації». У 1929 році це було актуально, але не відображало реалій XV століття, коли зароджувалося ягеллонство. Польща Ю. Пілсудського постала не добровільно, а внаслідок контрибуцій, сплачених Австро-Угорщиною та Німеччиною після поразки у Першій світовій війні, а також через дипломатичні маневри більшовицької Росії, що намагалася зберегти свої «інтернаціональні» й «пролетарські» завоювання. Проте спільним із XV століттям залишалося те, що приєднані до Польщі землі були заселені народами, для яких союз із цією державою був більш привабливим, ніж перебування під попереднім пануванням. Здається, що Ягеллонський формат можна поширити на сучасність. Відповідно змінений і застосований до сьогоднішньої реальності, а також суспільних потреб, він може стати елементом міжкультурної освіти, показуючи на реальних прикладах, як на практиці забезпечити співіснування різних культур у довгостроковій перспективі» [8; 80].

С. Яскула дає визначення міжкультурній освіті таким чином: «Участь – як у структурах, джерелах, процесах, так і в культурних змінах. Її умови, принципи та масштаб просто визначають ступінь того, що ми хочемо назвати відкритістю до культурного розмаїття. Фактично саме ця участь стає принципом цінності, передумовою і метою суспільного розвитку як цінності, необхідної для розвитку особистості та суспільства. Ми припускаємо, що це має характер розвитку і не пов'язане з деградацією окремих культур, позбавленням їх ідентичності та відмінностей» [8; 81].

Як можна зауважити, концептуалізація ідей ягеллонства має потенціал інтеграції у практику міжкультурної освіти. Водночас у сучасних наукових міркуваннях щодо міжкультурної освіти рідко акцентується на збереженні та розвитку саме слов'янських культурних цінностей, що становило основний зміст ягеллонської традиції. Сучасна міжкультурна освіта для ефективного функціонування повинна спиратися як на історичні традиції та вимоги глобалізованого світу, так і на новітні культурні форми та методики. У такому контексті вона може виступати активним інструментом підготовки суспільства до життя у сучасних умовах культурного різноманіття.

Феномен ягеллонства у розвитку слов'янських народів, зокрема українського, сприяв, з одного боку, формуванню національної самосвідомості та мислення в Україні, породивши культурну класику козацької доби, а з іншого – сприяв зростанню державної потуги Польщі. Унікальне співіснування польського, литовського та українського народів, а також двоконфесійний церковний устрій (католицизм і православ'я) у XV-XVI століттях відобразилося в художніх досягненнях сарматизму, який, хоча й сформувався в межах польської національної культури та мистецтва, мав значні аналогії з культурними традиціями України, Угорщини, Франції та інших країн, де візантійсько-православні засади перепліталися з елементами західноєвропейських релігійних і світоглядних впливів. Історія офіційних угод між Польщею та Литвою, у якій Русь добровільно приєдналася перед загрозою монгольського нашестя та за умови православного хрещення князя й його оточення, у період 1385-1568 років демонструє важливість взаємного навчання, розуміння різних поглядів і спільного пошуку загального блага для виживання слов'янських народів у контексті загроз цивілізації католицького Заходу та проісламського Сходу [2; 86].

Узагальнюючи аналіз розвитку концепції ягеллонства та її вплив на події XVI-XVII століть, а також наукове осмислення різними авторами у XIX-XX ст., слід виділити кілька ключових аспектів. Визнання історичної значущості діяльності Владислава II Ягайла, представника литовського менталітету в контексті польсько-литовських відносин, є беззаперечним. Це підкреслює роль литовського етносу як частини балтійської етнічної спільності, що до XVI ст. зберігала давні слов'янські вірування, пізніше інтегровані в християнські релігійні канони.

Орієнтація польських дослідників на реалізацію ідей ягеллонства у Другій Речі Посполитій (1918-1939 рр.), яку за ініціативою Ю. Пілсудського називали Другою Великою Польщею, демонструє акценти, запозичені Пілсудським у його ідеологічних маніфестаціях. Особливу роль у цьому відіграла Люблінська унія 1569 року, яка утвердила Польщу як носія цінностей Західної цивілізації у східнослов'янському

просторі. Така концепція стала підґрунтям історичних викликів, що призвели до занепаду Польщі наприкінці XVII – початку XVIII ст., адже ягеллонство виникло в умовах протистояння Західній цивілізації, яка через Тевтонський орден закликала «очистити» Європу від слов'янства та православ'я. Внаслідок цього підходу Другої Великої Польщі Ю. Пілсудського, фактично історично приреченої, відбулося жорстке протистояння більшовицькій Росії, незважаючи на присутність у ньому слов'янського елементу.

Стійким внутрішньо-полемічним чинником щодо ягеллонства Ю. Пілсудського закономірно виступала «п'ястівська» ідея, оскільки мононаціональний і моноконфесійний характер Польщі був спірним з огляду на історичні корені польської нації. Дискусії щодо польської концепції «прометеїзму» та відповідного тлумачення польського місіонерства сприяли ширшому розумінню ягеллонських заповітів, включно з їхньою йозефінізацією, на що зокрема звертав увагу папа Іван Павло II, наголошуючи, що у глобальному світі питання етнічної, національної чи державної приналежності часто не постають. Проведені узагальнення дозволили висунути робочу гіпотезу щодо ключових ідей сарматизму та панславізму, що виникли у XIX столітті та, у культурологічному контексті, слугували продовженням ягеллонських традицій через йозефінізм, хоча їх реалізація на державному рівні у XIX-XX ст. була неможливою.

Висновки. Підводячи підсумки аналізу досягнень великого князя литовського і руського та польського короля Владислава II Ягайла, а також спроб ідеологічного «оживлення» культурно-державного надбання, що реально проявлялося у Польщі XX ст., можна зробити кілька узагальнень. Реально-історичним надбанням XV століття стало формування слов'янського союзу в умовах протистояння агресивно орієнтованому на Захід Тевтонському ордену та католицькій експансії, де ключовим механізмом була воєнна організація Литви, а її аристократія, прийнявши візантійське православ'я у XIII ст., створила релігійно-воєнний союз із князівськими родами Русі, що згодом сформувала Україну. Русь-Україна у складі Литви приваблювала русичів із окремих міст-держав, які брали участь у битві 1410 року, а також чехів-гуситів та інші народи. Ідеї ягеллонства Ю. Пілсудського відтворювали моделі Польщі XVI-XVII століть, хоча спроби «окатоличення» у XVI-XVII ст. призвели до занепаду Великої Польщі та втрати державності наприкінці XVIII століття.

Враховуючи значний вплив ягеллонства на історію Польщі та інших слов'янських країн, зокрема України, ягеллонська ідея виступає культурним принципом, який можна ідентифікувати у культурних та мистецьких проявів. Це проявляється у зверненні до історичних і культурно-ідеологічних принципів, що відображаються у мистецьких творах, музичних програмах, авторських коментарях та словесних ремарках, які безпосередньо або асоціативно апелюють до подій ягеллонства. Характерне звернення до праслов'янської спадщини враховує основні етноси та нації ягеллонського історичного простору – литовців, поляків, русинів і українців, чехів, словаків – у їх протистоянні іноетнічним або іноземним викликам. Крім того, у мистецьких творах відображаються культурно-мистецькі традиції різноконфесійних спільнот у жанрово-стильовій типології, символіці та образно-знакових узагальненнях культурних артефактів, із врахуванням традицій нероздільної церкви та старокатолицької спадщини Центральної і Східної України.

Список використаної літератури

1. Аврамчук О. «Ягеллонська ідея» reconsidered. Україна у працях Оскара Галецького (1891–1973). *Польські студії*. Київ, 2017. № 10. С. 52–62.

2. Гиса О. А. Ягеллонство в музиці Польщі та України XIX–XX століть. Тернопіль : ФОП Осадца Ю. В., 2024. 348 с.

3. Дейвіс Н. Боже ігрище: історія Польщі; пер. з англ. П. Таращук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. 1080 с.

4. Маркова О., Гиса О. Культурологічно-антропологічний аспект дослідження ягеллонства. *Питання культурології*: наук. період. вид. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв, 2025. Вип. 46. С. 45-57.

5. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: дис. ... д-ра миств.: 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2018. 636 с.

6. Петровська Н. М. Духовно-етичні настанови сарматизму та їх відтворення в польській фортепіанній музиці XIX –XX століть: дис. ... д-ра філософії: 034 Культурологія. Одеса, 2024. 236 с.

7. Halecki O. Unia Jagiellońska i misja dziejowa Polski: wybór pism; wstępem opatrzył Marek Kornat; przypisami opatrzył Rafał Łatka. Kraków : Ośrodek Myśli Politycznej: Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2021. 566 s.

8. Jaskuła S. Jagiellonian inspirations in inter-cultural education. *Jagiellonian ideas towards challenges of modern times*. Krakow : Jagiellonian Library, 2017. S. 67–85.

9. Jasudowicz T. Zasada tolerancji religijnej w nauczaniu Pawła Włodkowica. *Roczniki Nauk Społecznych*. Vol. 22–23 (1994–1995). № 1. S. 47–51.

10. Kamieniecki W. Idea Jagiellońska. Warszawa, 1929. S. 7-24.

11. Kamieniecki W. Ponad zgiełkiem walk narodowościowych. Idea Jagiellońska. Warszawa : Sgł. Dom Książki Polskiej.1929. 39 s.

12. Konopczyński W. *Umarli mówią*. Zkice historyczno-polityczne. Wydawnictwo: Wielkopolska Księgarnia

Nakładowa Karola Rzepeckiego. *Poznań, 1929. 166 s.*

13. Mackiewicz M. Uwagi nad ideą jagiellońską w hisoriografii polskiej przełomu XIX i XX wieku. Folia Wratislaviensis. 2014. Vol. 3 (2), 9–24.

14. Szajnocha K. Jadwiga i Jagiełło 1374–1413: Opowiadanie historyczne. Warszawa: Drukarnia A. T. Jezierskiego, 1902. Cz. 2. 159 s.

15. Wisner H. Unia Lubelska i III Statut litewski z roku 1588. Zapiski Historyczne. Kraków, 1986. T. 51. S. 23–44.

References:

1. Avramchuk O. «The Jagiellonian Idea» Reconsidered. Ukraine in the Works of Oskar Halecki (1891–1973). *Polish Studies*. Kyiv, 2017, № 10. P. 52–62.

1. Hysa O. A. *Jagiellonianism in the Music of Poland and Ukraine in the 19th–20th Centuries*. Ternopil : FOP Osadtsa Yu. V., 2024. 348 p.

3. Davies N. *God's Playground: A History of Poland*; translated from English by P. Tarashchuk. Kyiv : Solomiia Pavlychko Publishing House «Osnovy», 2008. 1080 p.

4. Markova O., Hysa O. The Cultural-Anthropological Aspect of Research on Jagiellonianism. *Pytannia Kulturalohii: Scientific Periodical of Kyiv National University of Culture and Arts*, 2025, Issue 46. P. 45–57.

5. Muravska O. V. *The Influence of Eastern Christian Culture on European Musical Art in the 19th–20th Centuries*: Doctoral Dissertation in Art Studies : 26.00.01 – Theory and History of Culture. Kyiv, 2018. 636 p.

6. Petrovska N. M. *Spiritual and Ethical Guidelines of Sarmatism and Their Reflection in Polish Piano Music of the 19th–20th Centuries*: Doctoral Dissertation in Philosophy: 034 – Cultural Studies. Odesa, 2024. 236 p.

7. Halecki O. *Unia Jagiellońska i misja dziejowa Polski: wybór pism*; introduction by Marek Kornat, notes by Rafał Łatka. Kraków : Ośrodek Myśli Politycznej : Faculty of International and Political Studies, Jagiellonian University, 2021. 566 p.

8. Jaskuła S. Jagiellonian Inspirations in Inter-Cultural Education. *Jagiellonian Ideas Towards Challenges of Modern Times*. Krakow : Jagiellonian Library, 2017. P. 67–85.

9. Jasudowicz T. Zasada tolerancji religijnej w nauczaniu Pawła Włodkowica. *Roczniki Nauk Społecznych*, Vol. 22–23 (1994–1995). № 1. P. 47–51.

10. Kamieniecki W. *Idea Jagiellońska*. Warszawa, 1929. P. 7–24.

11. Kamieniecki W. *Ponad zgiełkiem walk narodowościowych. Idea Jagiellońska*. Warszawa : Sgł. Dom Książki Polskiej, 1929. 39 p.

12. Konopczyński W. *Umarli mówią. Zkice historyczno-polityczne*. Poznań : Wielkopolska Księgarnia Nakładowa Karola Rzepeckiego, 1929. 166 p.

13. Mackiewicz M. Remarks on the Jagiellonian Idea in Polish Historiography at the Turn of the 19 th and 20 th Centuries. *Folia Wratislaviensis*, 2014, Vol. 3 (2). P. 9–24.

14. Szajnocha, K. *Jadwiga i Jagiełło 1374–1413: Historical Narrative*. Warszawa: Drukarnia A. T. Jezierskiego, 1902, Part 2. 159 p.

15. Wisner, H. *Unia Lubelska i III Statut litewski z roku 1588. Zapiski Historyczne*, Kraków, 1986, Vol. 51. P. 23–44.

UDC 94 (438:477) (091) - 78:7

THE JAGIELLONIAN TRADITION AS A SOCIO-CULTURAL MODEL IN CONTEMPORARY POLISH DISCOURSE AND ITS RECEPTION IN THE FORMATION OF UKRAINE'S CULTURAL AND ARTISTIC SPAC

Oksana HYSA – PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Musicology and Methods of Music Art, Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University,Ternopil

Olena MARKOVA – DSc in Art Studies, Professor, Head of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Odesa

The role of the Jagiellonian heritage in shaping political and cultural processes in Ukraine and Poland is examined; its influence on intercultural interaction, the formation of national identity, and contemporary European sociocultural transformations is outlined. The Jagiellonian heritage is revealed as an example of historically established cooperation among peoples, based on the principles of mutual respect and cultural dialogue. Special attention is paid to the appeal to the Jagiellonian tradition in contemporary scholarly discourse, which demonstrates its relevance for understanding the issues of European integration and cultural diversity.

Key words : Jagiellonian tradition, intercultural education, Slavic union, cultural heritage, Poland, Ukraine, religious and political solidarity, modernism in art.

Стаття отримана 25.11.2025
Стаття прийнята 28.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78:316.7:008

МУЗИКА ЯК ТРАНЗИТИВНИЙ МЕДІУМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

В'ячеслав ЛУК'ЯНЕНКО – здобувач освітньо-наукового ступеня, кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України «Київська консерваторія», м. Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0002-6519-1253
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1162
vyacheslav.lukyanenko@gmail.com

Цитування:

Лук'яненко В. Музика як транзитний медіум культурної пам'яті. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 355–361. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1162

Стаття присвячена теоретичному осмисленню музики як транзитивного медіуму культурної пам'яті в умовах цифрової трансформації культури. Музику розглянуто як форму збереження і передачі культурного досвіду, що не зводиться до усталених типологій пам'яті. Обґрунтовано, що вона функціонує на перетині індивідуальної і колективної, комунікативної і культурної пам'яті, забезпечуючи їхню взаємодію та взаємне перетворення. Особливу увагу приділено механізмам її мнемонічної дії, зокрема афективному виміру, тілесній укоріненості та семантичній реконтекстуалізації. Показано, що музика здатна актуалізувати пам'ять поза межами вербальної артикуляції, зберігати травматичний досвід і підтримувати колективну ідентичність у ситуаціях руйнування традиційних форм культурної трансмісії. Розглянуто трансформації музичної пам'яті в цифровому середовищі крізь призму мнемонічної «детериторіалізації» (Ж. Делез, Ф. Гваттарі). З'ясовано, що цифрові платформи одночасно розширюють поширення музики та послаблюють її зв'язок із первинним контекстом. Окреслено можливості ретериторіалізації музичної пам'яті. Аналіз пісні Джамали «1944» доводить, що музика може актуалізувати витіснену колективну пам'ять на глобальному рівні. Таким чином, музика постає не лише як носій пам'яті, а як жива форма її руху, у якій минуле щоразу набуває нового звучання.

Ключові слова: музика, культурна пам'ять, транзитивний медіум, memory studies, афективний вимір, тілесна пам'ять, семантична реконтекстуалізація, мнемонічна детериторіалізація, цифрова культура, ідентичність.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в умовах цифровізації та глобалізаційних процесів змінюються механізми збереження та трансляції культурної пам'яті, що призводить до фрагментації традиційних форм її функціонування та втрати зв'язку з первинним соціокультурним контекстом. У такій ситуації особливого значення набуває переосмислення ролі медіумів пам'яті, здатних забезпечити її безперервність і відтворення поза межами стабільних інституційних структур. Попри активний розвиток memory studies, музика як медіум культурної пам'яті досі не отримала належного теоретичного осмислення і часто розглядається як супровідний або ілюстративний елемент. Водночас її здатність поєднувати емоційний, тілесний і смисловий досвід, а також існувати одночасно як жива практика і як культурна форма, потребує розгляду музики як самостійного аналітичного об'єкта.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні музики як транзитивного медіуму культурної пам'яті, виявленні специфічних механізмів її мнемонічної дії та осмисленні трансформацій її функціонування в умовах цифрової культури.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує інструментарій культурології, memory studies, соціології музики та філософії культури. Теоретичною основою виступають концепції культурної та комунікативної пам'яті Яна та Алейди Ассман [3], [2], соціологічна модель пам'яті М. Гальбвакса [10], перформативна теорія П. Коннертона [4], структуралістський підхід К. Леві-Строса [12], соціологія музики Т. ДеНора [6], а також концепція «детериторіалізації» Ж. Делеза та Ф. Гваттарі [5]. Додатково залучено сучасні дослідження у сфері memory studies та музичної психології (А. Ерль [7; 8]; Е. Маргуліс [14], К. Якубовскі [11; 14]; Дж. Гізе [9]; С. Мандолессі [13], Е. Франчіні [11]), які уточнюють окремі механізми мнемонічної дії музики в цифровому середовищі. У межах дослідження застосовано методи теоретичного аналізу, концептуального моделювання та інтерпретативного аналізу, що дозволяють розкрити специфіку музики як транзитивного медіуму культурної пам'яті та окреслити механізми її функціонування в умовах сучасної цифрової культури.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі розглянути музику як транзитивний медіум культурної пам'яті, що поєднує індивідуальний і колективний досвід та забезпечує їхню взаємодію. Доведено, що музика не лише зберігає пам'ять, а й постійно змінює способи її переживання і передачі наступним поколінням. Уперше системно висвітлено основні механізми мнемонічної дії музики: її афективний вплив, тілесну укоріненість, здатність змінювати своє смислове та емоційне значення залежно від історичного та соціокультурного контексту. Запропоновано поняття мнемонічної детериторіалізації для опису ситуації, коли музика втрачає зв'язок із середовищем свого

© Лук'яненко В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

виникнення в умовах цифрового поширення, а також окреслено можливості її нового «вкорінення» у сучасних медіальних контекстах. У такий спосіб розширено теоретичні підходи memory studies, де музика постає як самостійний медіум збереження, актуалізації та переосмислення культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. У сучасній культурології питання про механізми збереження та трансляції культурного досвіду набуває особливої ваги в умовах цифрової трансформації та глобалізаційних процесів. Традиційні форми пам'яті – архіви, тексти, інституційні практики – дедалі частіше виявляються нестійкими: вони не лише піддаються технічному оцифруванню, але й зазнають структурної фрагментації, втрачають контекст і поступово вбудовуються у логіку алгоритмічного відбору. Унаслідок цього змінюється не лише спосіб збереження культурного досвіду, а й сам його статус. Пам'ять дедалі більше перестає бути стабільною формою і набуває рис динамічного процесу, що постійно переосмислюється у нових медіальних середовищах. У такій ситуації особливої актуальності набуває питання про ті форми культурної трансмісії, які здатні функціонувати поза межами жорстко фіксованих структур і водночас забезпечувати відтворення ідентичності.

Одним із таких медіумів є музика, яка, попри свою нематеріальність, виявляється напрочуд стійкою формою збереження пам'яті. Вона не залежить від письма, не потребує матеріального носія у традиційному сенсі і може передаватися безпосередньо через практику виконання та досвід слухання. Саме тому в ситуаціях, коли інституційні носії пам'яті зазнають руйнування внаслідок воєнних дій, депортацій, культурних заборон, музика часто залишається останнім і найстійкішим засобом збереження колективної ідентичності. Водночас у сучасних дослідженнях пам'яті музика є недостатньо опрацьованою, адже її зазвичай розглядають як допоміжний елемент, ілюстрацію до ширших культурних процесів, але не як самостійний аналітичний об'єкт. Така ситуація свідчить про наявність теоретичної лакуни, яка потребує заповнення.

Теоретичні підходи до дослідження пам'яті сформувалися у межах кількох традицій. Соціологічна перспектива, започаткована М. Гальбваксом у праці «Соціальні рамки пам'яті» (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925), виходить із того, що пам'ять не є індивідуальною властивістю свідомості, а формується у межах соціальних структур і залежить від колективних інтерпретативних схем [10]. Гальбвакс доводить, що навіть найінтимніші спогади набувають сенсу лише через мову, символи та інтерпретативні рамки, спільні для певної спільноти. Для аналізу музики ця теза є принципово важливою, оскільки музичні практики (спільний спів, виконання обрядових пісень, слухання певних творів) – є саме такими соціальними рамками, що структурують індивідуальний досвід відповідно до колективної ідентичності.

П. Коннертон у дослідженні «Як суспільства пам'ятають» (*How Societies Remember,* 1989) розширює цю логіку, акцентуючи увагу на перформативному вимірі пам'яті та підкреслюючи роль тілесних практик як механізмів її відтворення [4]. Він розрізняє «inscribed practices» – письмово зафіксовані форми пам'яті, що потребують свідомої інтерпретації, та «incorporated practices» – пам'ять, закріплену в тілесних навичках, ритуалах і повторюваних рухах, що відтворюється без свідомого зусилля. Саме incorporated practices є, на думку Коннертона, найбільш стійкими носіями колективної пам'яті, оскільки вони значно важче піддаються знищенню ззовні, живуть не в тексті, а в тілі. Музика, що реалізується через рух, дихання, ритм – є paradigmatic прикладом такої практики.

Концепції Яна та Алейди Ассман утворюють основний теоретичний каркас сучасних memory studies. Я. Ассман у праці «Культурна пам'ять: письмо, пам'ять і політична ідентичність у ранніх високих культурах» (*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992) розрізняє комунікативну та культурну пам'ять. Якщо перша є живою, міжпоколіннєвою, пов'язаною з біографічним горизонтом трьох-чотирьох поколінь, то друга є об'єктивованою у символічних формах і здатна функціонувати протягом тривалих епох [3]. А. Ассман у роботі «Простори пам'яті: форми та трансформації культурної пам'яті» (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* 1999) досліджує такі чотири медіуми пам'яті як письмо, образ, місце та тіло. Вона показує, що кожен із них характеризується власною логікою збереження та забування [2]. Принципово важливо, що в її типології тіло виокремлюється як окремий медіум, оскільки тілесна пам'ять є найдавнішою і найстійкішою формою, що функціонує поза свідомим контролем. Проте музика як медіум пам'яті не вписується цілком у жодну з чотирьох виділених категорій, вона поєднує тілесну укоріненість із символічним виміром, живу передачу з можливістю об'єктивації. Саме ця специфіка зумовлює необхідність теоретичного розгляду музики як окремого медіуму зі своєю логікою.

У контексті цих дискусій музика постає як феномен, що не вписується в усталені типології. Вона не є ні суто комунікативною, ні суто культурною формою пам'яті, оскільки поєднує в собі обидва способи існування пам'яті. З одного боку, музика існує як жива практика, що передається безпосередньо від людини до людини через спів, виконання, імпровізацію. З іншого – вона може бути зафіксована,

канонізована, включена до культурного корпусу у вигляді нотного запису чи аудіофіксації. Саме ця подвійність дозволяє розглядати музику як транзитивний медіум, тобто такий, що забезпечує перехід між різними режимами пам'яті, не зводячись до жодного з них. Музика не лише передає пам'ять – вона змінює спосіб її існування, переводячи індивідуальний досвід у колективний і навпаки. Під «транзитивністю» тут розуміється не тільки посередництво, а динамічну здатність утримувати різні режими пам'яті одночасно та здійснювати між ними активну медіацію: комунікативна пам'ять через ритуалізацію переходить у культурну, а культурна пам'ять через живе виконання набуває комунікативної форми.

Поняття «транзитивності» не є авторським неологізмом, воно спирається на більш широку традицію осмислення медіальності як процесу, а не стану. У медіафілософії Ф. Кіттлера медіум постає активним учасником, який трансформує зміст пам'яті, зокрема її смислові, емоційні та наративні виміри, у самому акті трансмісії. Близьку ідею розробляє В. Беньямін у концепції «перекладу» (Übersetzung), коли будь-яке перенесення досвіду між формами є водночас його перетворенням. У memory studies поняття, суміжне з транзитивністю, присутнє у Я. Ассмана у вигляді концепту «плавного переходу» між комунікативною та культурною пам'яттю. Хоча сам Ассман розглядав цей перехід радше як зсув у часі, аніж як динамічний процес, що може відбуватися у режимі реального часу. Водночас А. Ерль у своїй теорії «циркуляції пам'яті» в дослідженні «Пам'ять у культурі» (*Memory in Culture*, 2011) підкреслює її рухливу й процесуальну природу. Пам'ять не постає як щось збережене і незмінне, вона безперервно переходить між медіумами, щоразу набуваючи нових форм і відтінків [7]. У цьому контексті музика постає транзитивним медіумом, у якому взаємодія індивідуальної та колективної, комунікативної й культурної пам'яті виявляється як внутрішній принцип її функціонування. Саме через це її мнемонічна дія не лише відтворює минуле, а й постійно його переосмислює, перетворюючи пам'ять на живий, відкритий процес. Ця транзитивність проявляється, насамперед, у механізмах мнемонічної дії музики.

У пізнішій статті А. Ерль розвиває цю думку далі, звертаючись до феномену імпліцитної колективної пам'яті [8]. Авторка показує, що поряд з експліцитними, артикульованими формами культурної пам'яті існує прихований світ наративних схем, стереотипів і патернів сприйняття, які передаються від покоління до покоління несвідомо – і саме тут музика виконує особливо потужну роль. Звукові структури, інтонаційні патерни та ритмічні формули функціонують як носії імпліцитної пам'яті: вони формують колективне сприйняття, не вимагаючи жодної свідомої рефлексії. Це пояснює, чому музичний вплив на пам'ять часто є глибшим і стійкішим, ніж вербальні наративи – вона діє на рівні, що передує свідомому.

Першим і найбільш фундаментальним із них є афективний вимір. Музика здатна активувати пам'ять через емоційний резонанс, який виникає раніше за когнітивне осмислення, вона не потребує попереднього знання чи раціональної інтерпретації, щоб викликати реакцію. Достатньо інтонації, тембру, ритму і пам'ять пробуджується безпосередньо. Нейрологічний механізм цього явища пов'язаний з тим, що музичний стимул запускає емоційну відповідь через амигдалу ще до того як кора головного мозку встигає ідентифікувати звук і свідомо обробити його. Ця безпосередність афективної реакції пояснює, чому музика здатна «обходити» свідомий захист від болісних спогадів і повертати витіснені емоційні стани**.** Саме тому музика може відтворювати ті пласти пам'яті, що не піддаються вербалізації. Афективна реакція, що виникає у процесі слухання, є водночас індивідуальною і соціальною. Вона формується у межах спільного культурного досвіду, де звукові структури набувають значення через повторюване залучення до ритуалів, свят, трагедій і святкувань певної спільноти. Таким чином, музика створює особливий простір пам'яті, де емоція виступає не наслідком спогаду, а його умовою і рушієм.

Це підтверджують і сучасні дослідження у сфері музичної психології. Е. Маргуліс та К. Якубовскі у статті «Музика, пам'ять і уява» (*Music, memory, and imagination,* 2024) показують, що здатність музики активувати пам'ять та уяву визначається не лише індивідуальним досвідом слухача, а й культурно обумовленими асоціаціями, спільними для членів однієї спільноти [14]. Авторки наголошують, що музичні фрагменти можуть викликати у представників однієї культури напрочуд схожі спогади та образи, навіть без попередньої домовленості. Це засвідчує, що музична пам'ять є водночас глибоко особистою і невіддільно колективною, оскільки однаковий звуковий стимул активує спільний культурний пласт, залишаючись при цьому унікальним переживанням кожного слухача.

Другим важливим механізмом є тілесна укоріненість музичної пам'яті. На відміну від будь-якого тексту, що апелює до свідомості, музика залучає тіло як активного носія пам'яті ще до будь-якої інтерпретації. Вона реалізується через рух, дихання, ритмічну координацію, що робить її близькою до тих форм пам'яті, які Коннертон визначає як інкорпоровані практики (incorporated practices) [4]. У цьому сенсі музична пам'ять не зберігається у вигляді інформації, а відтворюється у вигляді дії, коли виконавець відтворює вивчений твір через м'язову пам'ять, а слухач синхронізує своє дихання і серцевий ритм із музичним пульсом. Саме тому спільний спів є одним із найефективніших механізмів консолідації групи,

адже він виробляє тілесну синхронність, яка перевершує будь-яку вербальну декларацію єдності.

Сучасні дослідження у сфері memory studies підтверджують цю тезу на матеріалі конкретних практик. Дж. Ґізе та Е. Кейтлі у статті «Танцюючи крізь час: методологічне дослідження втіленої пам'яті» (*Dancing through time: A methodological exploration of embodied memories*, 2022), присвяченій розвідкам тілесної пам'яті через танець, доводять, що практики тілесного виконання – пісня, танець, ритуальний рух – є ефективнішими механізмами передачі складного та травматичного минулого, ніж будь-які вербальні форми [9]. Авторки досліджували досвід діаспорних спільнот британських бангладешок у Лондоні і виявили, що тілесна пам'ять здатна зберігати і передавати пережите навіть тоді, коли мова виявляється недостатньою або забороненою. Цей висновок безпосередньо стосується музики як форми тілесного виконання, адже виконуючи пісні рідною мовою, спільнота відтворює не просто звуки, а цілий пласт культурної ідентичності, закодованої в тілі.

Особливої ваги цей аспект набуває у світлі нейропсихологічних досліджень. О. Сакс у розділі «Music and Identity» книги *Musicophilia* (2007) детально описує феномен збереження музичних здібностей у пацієнтів із тяжкими формами амнезії та деменції [15]. Пацієнти, які не пам'ятають імені власної дружини, безпомилково відтворюють вивчені в молодості сонати. Вони не можуть пояснити, де і коли навчилися грати, але їхні пальці і тіло «пам'ятають» те, що свідомість уже втратила. Цей феномен свідчить про те, що музична пам'ять спирається на тілесні механізми, відмінні від семантичної та епізодичної пам'яті, і є значно стійкішою до нейродегенеративних процесів. Таким чином, музика здатна підтримувати ідентичність і зберігати колективний досвід у ситуаціях, коли інші форми культурної трансмісії, такі як мова, письмо та обряди, опиняються під загрозою або руйнуються.

Третім механізмом є семантична реконтекстуалізація. Музика, на відміну від мови, не має фіксованого денотативного рівня, що забезпечує її семантичну гнучкість та відкритість до множини інтерпретацій. Вона не прив'язана до одного значення і може набувати різних смислів залежно від контексту виконання та сприйняття. Ця структурна відкритість, яку К. Леві-Строс аналізував крізь призму бриколажу та структурних опозицій у праці «Сире і варене» (*Le cru et le cuit*, 1964), є фундаментальною властивістю музики як знакової системи. Мова йде про те, що музичні структури мають можливість зберігатися у часі, водночас змінюючи своє значення відповідно до нових історичних і культурних умов [12]. Саме тому одна й та сама мелодія може функціонувати як ритуальний елемент весільного обряду, як колискова, гімн нації або індивідуальний спогад про перше кохання. Важливим є те, що у кожному випадку незмінною залишається звукова структура. Така семантична відкритість є основою мнемонічної ефективності музики, що дозволяє одному й тому самому матеріалу зберігатися у часі, водночас змінювати своє значення відповідно до нових культурних умов.

Емпіричне підтвердження цього механізму знаходимо у дослідженні К. Якубовскі та Е. Франчіні «Диференційовані ефекти знайомості та емоційної виразності музичних сигналів на властивості автобіографічної пам'яті» (*Differential effects of familiarity and emotional expression of musical cues on autobiographical memory properties*, 2023). Авторки з'ясували, що знайомі музичні стимули активують значно більш деталізовані та емоційно насичені автобіографічні спогади порівняно з незнайомими творами [11]. При цьому важливу роль відіграє не лише сам факт знайомства із твором, а й емоційне забарвлення музичного фрагменту, воно визначає якість і специфіку спогадів, що виникають. Цей результат має безпосереднє значення для розуміння семантичної реконтекстуалізації: музичний матеріал, вкорінений у культурну пам'ять спільноти, здатний не лише відтворювати минулий досвід, а й активно надавати йому нових емоційних відтінків залежно від контексту виконання та сприйняття.

Класичним прикладом семантичної реконтекстуалізації є переробка народних мелодій у національні гімни у добу романтичного націоналізму XIX століття. Звуковий матеріал пісенних практик певного регіону перекодовується і стає символом державної ідентичності, що об'єднує людей, які, можливо, ніколи не чули цього твору у первинному вигляді. Такий процес не є спотворення первісного значення мелодії, а є існуванням музики як транзитивного медіуму, здатного зберігати культурну тяглість традицій, одночасно залишаючись відкритим до їх переосмислення.

Важливу роль у розумінні музики як медіуму пам'яті відіграє соціологічний підхід Т. ДеНора. У праці «Музика у повсякденному житті» (*Music in Everyday Life*, 2000) дослідниця відзначає систематичність і часто несвідоме використання музики як інструменту для врегулювання власних емоційних станів, підтримки ідентичності та організації соціальної взаємодії [6]. Поняття «музика як технологія себе» ДеНора розроблює у контексті ідеї М. Фуко «технології себе» (*technologies of the self*). Йдеться про сукупність практик, спрямованих на свідому працю людини з власним станом, ідентичністю та способом буття. Це дозволяє інтерпретувати музику як інструмент, що формує емоційні стани та ідентичність «Я» у повсякденних практиках. На колективному рівні це відбувається переважно несвідомо, оскільки спільноти відтворюють свою пам'ять через музичні практики не рефлексуючи над

цим процесом. Саме тому музика постає особливо ефективним медіумом у ситуаціях, коли свідома колективна рефлексія є неможливою або забороненою – в умовах окупації, примусового переселення або культурного знищення. Пісня може зберігати те, що є під офіційною забороною або замовчуванням. Тому ЮНЕСКО у Конвенції про охорону нематеріальної спадщини (2003) наголошує на підтримці передавання живих практик, адже саме у такому форматі, а не в архівах, музика залишається медіумом пам'яті [16].

Особливої уваги заслуговує взаємозв'язок між музикою та травматичною пам'яттю. У психологічному контексті травма є досвідом, що унеможливлює спроможність людини до інтеграції, оскільки «больовий поріг» не дозволяє суб'єкту осмислити і «пережити» його до кінця. Тому травматичний досвід повертається знову і знову у вигляді нав'язливих спогадів, проявляється як флешбеки, викликає відчуття відстороненості або нереальності. Для колективної травми, зокрема геноциду, масових депортацій, воєнних злочинів, є важливою проблема публічного визнання травматичного минулого як складника колективної пам'яті. Важливо відзначити, що суспільство не завжди є готовим до осмислення власного травматичного досвіду, що пов'язано з внутрішнім супротивом, іноді з зовнішніми обмеженнями чи заборонами. У таких умовах музика набуває статусу ключового значення. Вона здатна зберігати та передавати травматичний досвід у живій формі навіть тоді, коли про нього не має можливості відверто говорити. Такі жанри як плачі, елегії, поминальні пісні допомагають спільноті зберігати пам'ять та переживати її разом. Зокрема це можна простежити в традиції українського голосіння, єврейських меморіальних піснях, реквіємах європейської музики або сучасних піснях пам'яті, які виникають у контексті воєнних подій.

У цифрову епоху зазначені механізми зазнають суттєвих трансформацій. Розвиток стрімінгових платформ і алгоритмічних систем рекомендацій призводить до того, що музика стає все більш доступною будь-де і будь-коли. І це, безперечно, добре, адже твори маргіналізованих культур мають шанс бути почутими глобальною аудиторією. Але й зворотний бік – пісня «вирвана» зі свого соціального середовища втрачає свою ідентичність та здатність виконувати роль механізму пригадування для конкретної спільноти. У контексті вищезазначеного доречно назвати цей процес мнемонічною «детериторіалізацію», спираючись на теорію Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі [5]. Йдеться про ситуацію, коли музика «відривається» від середовища, у якому вона виникла, існувала і виконувалася, коли поступово втрачається зв'язок із практиками та спільнотами, що формували її зміст і функції.

С. Мандолессі у дослідженні «Цифровий поворот у дослідженнях пам'яті» (*The digital turn in memory studies,* 2023) фіксує аналогічний процес на рівні всієї цифрової культури: алгоритмічна логіка стрімінгових платформ трансформує колективну пам'ять, переводячи її з наративної форми у формат бази даних [13]. Пісня, вбудована в алгоритмічну рекомендацію, більше не є елементом живої культурної практики, вона стає точкою даних, що максимізує залученість користувача. Це означає, що мнемонічна детериторіалізація (відрив музики від її соціокультурного контексту) є не випадковим наслідком цифровізації, а системним ефектом логіки платформ, які замінюють культурну тяглість алгоритмічною доречністю.

Показовим прикладом такого процесу є пісня Джамали «1944», яка поєднує особисту пам'ять авторки з колективною пам'яттю кримськотатарського народу про депортацію 1944 року [1]. Тоді упродовж трьох діб майже 200 тисяч осіб було примусово вивезено з Криму до Центральної Азії, а тисячі загинули в дорозі від виснаження та хвороб. Ця трагедія десятиліттями замовчувалася радянською і пострадянськими владами, а її публічне визнання залишалося обмеженим.

Цей кейс є аналітично цінним одразу в кількох вимірах. По-перше, пісня перекидає місток між двома вимірами пам'яті – особистою оскільки Джамала вибудовує сюжет навколо долі своєї прабабусі, та культурну пам'ять народу, що зазнав геноциду. Прабабусина доля стає ключем до осмислення колективної трагедії, яка, своєї черги, набуває людського обличчя через індивідуальну долю. По-друге, композиція написана трьома мовами – англійською, українською та кримськотатарською, – демонструючи механізм семантичної реконтекстуалізації. Кримськотатарський фольклорний мотив інтегрується в сучасний поп-контекст, не втрачаючи мнемонічної функції [1]. По-третє, реакція аудиторії, що виявилася у масовому емоційному переживанні та супроводжувалася публічним відновленням дискусії про геноцид, підтверджує тезу про афективний вимір музичної пам'яті. Музика активувала колективний досвід, який десятиліттями залишався витісненим із публічного простору. Виконання Джамалою пісні «1944» на міжнародній сцені й подальше поширення у цифровому середовищі сприяло актуалізації цієї пам'яті на глобальному рівні та набуло значення ритуалу публічного визнання травматичного досвіду. У контексті анексії Криму росією у 2014 р., що поставила кримськотатарську культуру під

безпосередній тиск знищення, міжнародна публічна сцена стала простором не лише культурної, а й політичної ретериторіалізації музичної пам’яті.

Висновки. Таким чином, музика постає як специфічний медіум культурної пам’яті, що поєднує афективний, тілесний і семантичний виміри. Афективний вимір забезпечує безпосередній, дорефлексивний доступ до пам’яті через емоцію. Тілесна укоріненість утримує пам’ять у практиці навіть тоді, коли свідомість уже не здатна до її відтворення. Семантична реконтекстуалізація дозволяє музичному матеріалу зберігатися у часі, змінюючи своє значення відповідно до нових культурних потреб, тим самим забезпечуючи безперервність культурної тяглості.

Транзитивна природа музики дозволяє бути посередником між різними формами пам'яті, поєднуючи особистий і колективний досвід та перетворюючи культурну пам’ять на живе переживання. Завдяки цьому пам’ять знаходиться у постійному динамічному процесі.

Поняття мнемонічної «детериторіалізації» фіксує реальну загрозу втрати музикою своєї мнемонічної функції в умовах цифрових трансформацій. Вилучена з контексту виконання і перетворена на алгоритмічно рекомендований аудіооб’єкт, вона зберігає форму, але втрачає здатність слугувати механізмом спільного пригадування. Водночас цифрові середовища відкривають і можливості ретериторіалізації, де музика може набувати нових форм мнемонічної ефективності. Кейс пісні «1944» є свідченням того, що цифрова публічність може ставати простором глобальної реполітизації витісненої колективної пам’яті.

Запропонована концептуалізація розширює теоретичний апарат memory studies, вводячи музику як самостійний аналітичний об’єкт і відкриваючи нові перспективи для дослідження культурної пам’яті у сучасному світі.

Список використаної літератури

1. Гуменюк О. М., Мамбетова Г. Р. Кримськотатарська музика. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2014. URL: https://esu.com.ua/article-1523.

2. Assmann A. Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München : C.H. Beck, 1999. 424 s.

3. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 s.

4. Connerton P. How Societies Remember. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 121 p.

5. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 645 p.

6. DeNora T. Music in Everyday Life. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 181 p.

7. Erll A. Memory in Culture. Houndmills ; New York : Palgrave Macmillan, 2011. 209 p. (Palgrave Macmillan Memory Studies). DOI: 10.1057/9780230321670

8. Erll A. The hidden power of implicit collective memory. Memory, Mind & Media. 2022. Vol. 1, e14. P. 1–17. DOI: 10.1017/mem.2022.7

9. Giese J., Keightley E. Dancing through time: A methodological exploration of embodied memories. *Memory Studies*. 2022. Vol. 17, No. 2. P. 444–457. DOI: 10.1177/17506980221126611

10. Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Félix Alcan, 1925. 404 p.

11. Jakubowski K., Francini E. Differential effects of familiarity and emotional expression of musical cues on autobiographical memory properties. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2023. Vol. 76, No. 9. P. 2001–2016. DOI: 10.1177/17470218221129793

12. Lévi-Strauss C. Le cru et le cuit. Paris : Plon, 1964. 402 p.

13. Mandolessi S. The digital turn in memory studies. Memory Studies. 2023. Vol. 16, No. 6. P. 1513–1528. DOI: 10.1177/17506980231204201

14. Margulis E. H., Jakubowski K. Music, memory, and imagination. *Current Directions in Psychological Science*. 2024. Vol. 33, No. 2. P. 123–129. DOI: 10.1177/09637214231217229

15. Sacks O. Musicophilia: Tales of Music and the Brain. New York : Knopf, 2007. 381 p.

16. UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris : UNESCO, 2003. 14 p.

References

1. Assmann A. Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München : C.H. Beck, 1999. 424 s.

2. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C.H. Beck, 1992. 344 s.

3. Connerton P. How Societies Remember. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 121 p.

4. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrenie. Paris : Les Editions de Minuit, 1980. 645 p.

5. DeNora T. Music in Everyday Life. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 181 p.

6. Erll A. Memory in Culture. Houndmills ; New York : Palgrave Macmillan, 2011. 209 p. (Palgrave Macmillan Memory Studies). DOI: 10.1057/9780230321670

7. Erll A. The hidden power of implicit collective memory. Memory, Mind & Media. 2022. Vol. 1, e14. P. 1–17. DOI: 10.1017/mem.2022.7

8. Giese J., Keightley E. Dancing through time: A methodological exploration of embodied memories. *Memory Studies*. 2022. Vol. 17, No. 2. P. 444–457. DOI: 10.1177/17506980221126611

9. Halbwachs M. Les cadres sociaux de la mémoire. Paris : Félix Alcan, 1925. 404 p.

10. Humeniuk O. M., Mambetova H. R. Krymskatatarska muzyka [Crimean Tatar Music]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2014. https://esu.com.ua/article-1523.

11. Jakubowski K., Francini E. Differential effects of familiarity and emotional expression of musical cues on autobiographical memory properties. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2023. Vol. 76, No. 9. P. 2001–2016. DOI: 10.1177/17470218221129793

12. Levi-Strauss C. Le cru et le cuit. Paris : Plon, 1964. 402 p.

13. Mandolessi S. The digital turn in memory studies. *Memory Studies*. 2023. Vol. 16, No. 6. P. 1513–1528. DOI: 10.1177/17506980231204201

14. Margulis E. H., Jakubowski K. Music, memory, and imagination. *Current Directions in Psychological Science*. 2024. Vol. 33, No. 2. P. 123–129. DOI: 10.1177/09637214231217229

15. Sacks O. Musicophilia: Tales of Music and the Brain. New York : Knopf, 2007. 381 p.

16. UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris : UNESCO, 2003. 14 p.

UDC 78:316.7:008

MUSIC AS A TRANSITIVE MEDIUM OF CULTURAL MEMORY

Viacheslav LUKIANENKO – PhD student at the Department of Theory and History of Culture, National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article to provide a theoretical conceptualization of music as a transitive medium of cultural memory, to identify the specific mechanisms of its mnemonic action, and to analyze the transformations of its functioning in the context of digital culture.

The research methodology. The study is based on an interdisciplinary approach that combines tools from cultural studies, memory studies, sociology of music, and philosophy of culture. The theoretical framework includes the concepts of communicative and cultural memory by Jan and Aleida Assmann, Maurice Halbwachs' theory of collective memory, Paul Connerton's performative approach, Claude Lévi-Strauss' structuralism, Tia DeNora's sociology of music, as well as the concept of deterritorialization developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The research applies methods of theoretical analysis, conceptual modeling, and interpretative analysis. *The scientific novelty* lies in the conceptualization of music as a transitive medium of cultural memory that operates at the intersection of individual and collective experience, as well as communicative and cultural forms of memory. The study identifies the key mechanisms of musical mnemonic action, including its affective dimension, embodied nature, and capacity for semantic recontextualization. The concept of mnemonic deterritorialization is introduced to describe the loss of music's connection to its original socio-cultural context in conditions of digital dissemination, along with outlining the possibilities of its reterritorialization. This approach expands the theoretical framework of memory studies by positioning music as an independent medium of preserving, actualizing, and reinterpreting cultural memory. *Conclusions.* The article demonstrates that music functions as a dynamic medium of cultural memory that not only preserves but continuously transforms the ways in which memory is experienced and transmitted. Its transitive nature enables interaction between different forms of memory, while its affective and embodied dimensions allow it to operate beyond verbal articulation. In the digital era, music simultaneously undergoes processes of deterritorialization and reterritorialization, which reshape its mnemonic functions. The case of Jamala's song «1944» illustrates how music can reactivate suppressed collective memory and bring it into global cultural circulation.

Key words: music, cultural memory, transitive medium, memory studies, affective dimension, embodied memory, semantic recontextualization, mnemonic deterritorialization, digital culture, identity.

Стаття отримана 18.11.2025
Стаття прийнята 23.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 77.038.53:316.722(477)

УКРАЇНСЬКЕ ГРАФІТІ : СПЕЦИФІКА ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Марія ЧІКАРЬКОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та культурології, Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича, м. Чернівці
https://orcid.org/0000-0001-9664-8132
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1163
chikarkova@ukr.net

Цитування:

Чікарькова М. Українське графіті : специфіка та регіональні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 362–367. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1163

Розглянуто феномен українського графіті як специфічного складника візуальної культури міського простору, проаналізовано його тематичну палітру та регіональну диференціацію. Авторка наголошує, що на розвиток цього виду мистецтва вплинули як традиції хіп-хоп культури, так і прагнення вітчизняних райтерів інтегруватися у глобальний художній контекст. Підкреслено, що українське графіті пройшло складний шлях від андеграундної діяльності, прихованої від широкого загалу, до публічного мистецтва, що активно обговорюється в соціальних мережах та висвітлюється в медіа. Особливу увагу приділено регіональним особливостям вуличного арту в Україні. Визначено, що Луцьк відіграв унікальну роль у становленні цього напряму через свою географічну близькість до кордону, що сприяло швидшому проникненню інформації про вуличну культуру. Проаналізовано досвід Києва як центру концептуального муралізму, зокрема через творчість групи «Interesni kazki», чиї роботи прикрашають фасади багатьох країн світу та вирізняються філософсько-містичною тематикою.

Досліджується трансформація тематичних акцентів у роботах українських митців. Зазначається, що зазвичай увага зосереджується на постатях митців, національних орнаментах та політиці. Наведено приклади патріотичного графіті в Дніпрі, політичної карикатури в Одесі та масштабних муралів у Харкові. Окремо розглянуто досвід Чернівців, де вуличний арт представлений як легальними стінописами на історичну тематику, так і дискусійними роботами в дворіках і під'їздах. Проаналізовано технічну специфіку українського графіті. Автор пояснює низьку поширеність екографіті та лайт-графіті кліматичними чинниками та браком спеціалістів із культурного менеджменту. Висвітлено роль фестивалів («Алярм», Lviv graffiti jam) та документальних фільмів у популяризації культури райтерів. Робиться висновок, що сучасне графіті в Україні стає вагомим чинником трансформації урбаністичного ландшафту, де співпраця влади з художниками сприяє естетизації міст та привабленню туристів. Попри те, що в законодавстві немає чіткої регламентації цього виду діяльності, графіті впевнено переходить із розряду «вандалізму» до статусу концептуального мистецтва.

Ключові слова: графіті, стріт-арт, райтери, урбаністичний простір, регіональні особливості, «Interesni kazki».

Постановка проблеми. Графіті в Україні – феномен відносно новий, хоча можна вже констатувати, що тут вже є чималі здобутки. Якщо спочатку графіті, як і в інших країнах, розвивалося, насамперед, під впливом традицій хіп-хоп культури, то зараз вже давно її переросло. Особливо активно графіті почало розвиватися після здобуття незалежності нашою країною (коли графіті змогло перестати бути лише явищем контркультури та андерграунду), а наступними потужними поштовхами для його розвитку стали Революція Гідності та російсько-українська війна. Сучасне графіті демонструє різноманітні техніки, жанри та мотиви. Без перебільшення можна стверджувати, що якщо раніше вітчизняні райтери (автори графіті) відставали від західних колег, то нині цей розрив подолано, про що свідчить хоча б те, що українські графіті нерідко відомі в усьому світі.

Ступінь вивченості. Академічне вивчення українського графіті активно розпочалося лише у 2000 роки; у 1990-ті про нього майже не писали. Інформації про тодішніх райтерів було небагато, а журналістам, аби взяти інтерв'ю у графіті-художника, спочатку треба було провести справжнє розслідування, щоби через нікнейм вийти на самого творця. Серйозних науковців ця тема взагалі не приваблювала, оскільки подібні стріт-арт практики у ті часи не сприймалися як поважний об'єкт наукового дослідження. Зараз ситуація кардинально змінилася – насамперед завдяки мережі Інтернет: так, у соцмережах райтери поширюють світлини своїх робіт та охоче діляться враженнями про процес роботи.

Нині досліджуються різноманітні аспекти вітчизняного графіті, хоча ступінь наукової розробки теми все ще характеризується певною фрагментарністю, й праць, де саме українські графіті були би в центрі дослідницького фокусу, не так багато. Так, дослідники фокусуються на світовому контексті й пробують віднайти тут місце українських муралів [3], [15]. І. Гаврилаш зупиняється, насамперед, на теоретичних аспектах, акцентуючи різницю між графіті та муралами. Хоча вона й подає численні приклади українських муралів і графіті, але, по-перше, це переважно авторство іноземних райтерів на території України, а

© Чікарькова М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

по-друге – дослідниця лише перелічує роботи, без будь-якого аналізу [2]. Т. Савченко та О. Турчева описують функції муралів у міському середовищі та ті архітектурні задачі, які вони розв'язують [10]. Велику увагу привертає привертає група «Interesni kazki», але й тут бракує строго наукового аналізу [1], [6] та ін.

Регіональні аспекти вітчизняного графіті взагалі нечасто потрапляють у науковий дискурс. Тут варто назвати хіба що дисертацію А. Єфімової, яка зосереджується на західноукраїнських практиках, оскільки вони виразно тяжіють до європейського контексту, але вона приділяє графіті лише один невеликий підрозділ свого дослідження [5; 124-136]. Не можна не згадати і статтю А. Худякової, яка подає лише графіті на воєнну тематику, але, втім, у розрізі основних українських міст-осередків розвитку стріт-арту (включно з нині окупованими Донецьком та Маріуполем) [12].

Із початком російсько-української війни, а особливо – повномасштабного вторгнення – розпочинається бум графіті в Україні, і з'являються наукові розвідки, автори яких зосереджуються безпосередньо на тематиці графіті, пов'язаною з війною [12], [13], [14] та ін. Утім, загалом до теми українського графіті науковці звертаються лише спорадично, і тут залишається багато маловивчених аспектів.

Метою статті є виявлення специфіки та регіональних особливостей вітчизняного графіті, аналіз трансформації його тематики та технік під впливом глобального художнього контексту та локальних соціокультурних чинників.

Виклад основного матеріалу. А. Єфімова про особливості вуличного арту в нашій країні зазначає наступне: «В Україні мистецтво міського простору отримало свій, специфічний вектор розвитку, зумовлений, з одного боку, наслідками соціалістичного минулого, що особливо помітно у 1990-х, а з іншого – прагненням інтегрувати у світовий художній контекст та наслідувати західні тенденції» [5; 58].

Нині Україна має свій стиль стріт-арту, з власною специфікою та впізнаваними постатями. Так, деякі види графіті не розвиваються у нас через кліматичні умови, як, наприклад, екографіті, або зелене графіті (що використовує для створення образу природних матеріалів, до прикладу, мох), яке досить часто практикується європейськими райтерами, а в Україні можна знайти буквально пару зразків (наприклад, виставка зеленого графіті у Києві у 2012 р., створена К. Старостенко у рамках проєкту Екофан). Не дуже популярною технікою при створенні графіті в Україні є застосування люмінесцентних фарб, або т. зв. лайт-графіті (світлові написи, чи малюнки, що можуть світитись до 12 год.), тому розділення графіті на денне та нічне немає. Лайт-графіті може використовуватися і у формі реклами за кордоном, але в Україні графіті-реклама не дуже поширена. Серед найкреативніших зразків рекламістів, виконаних за допомогою графіті в Україні, – роботи кампанії Wall Street у рамках проекту «Pepsi refresh project», коли створено два масштабні графіті по 300 м^2 у Львові та Одесі у 2011 році. Утім, зразки подібного графіті можемо зустріти лише у найбільших містах України, і то нечасто.

Щодо тематичної палітри, то в українських райтерів вона вужча, ніж у європейських – увага, зазвичай, акцентується на постатях митців або політиці, до чого в останні роки додалася також воєнна тематика. Загалом частіше поширюється те, що пов'язане з традиційною українською культурою (орнаменти, кольори, сюжети). Менш представленою є екологічна тематика, дуже популярна на Заході.

Після візиту до України Бенксі у 2022 році та залишених ним на Київщині малюнків влада почала офіційно захищати графіті (встановлювати скло, сигналізацію), і це стало поворотною точкою у ставленні до цього виду мистецтва: з вандалізму чи малопоціновуваний об'єкт воно перетворилося на цінний артефакт.

Розглянемо коротко локальні особливості графіті в Україні. Очевидно, не можемо зупинитися на всіх зразках і навіть згадати усіх райтерів, яких зараз вже існує доволі багато. Утім, зупиняємося на найбільш репрезентативних фактах. Серед міст України, що характеризуються численними зразками різних стилів графіті, можна виділити Київ, Львів, Харків, Одесу, Луцьк та Дніпро (про райтерів мова тут не йде, оскільки вони часто подорожують у пошуках ідеального місця для майбутніх робіт).

Почнемо з Києва, який з очевидних причин є одним із найпотужніших центрів розвитку стріт-арту. Тут можна побачити цікаві та яскраві графіті в різних стилях. Із 2014 року українське графіті не лише розвивається шаленими темпами, але стає впізнаваним навіть за кордоном. Знаменитими далеко за межами України стали графіті райтера #Sociopath, створені під час подій Революції Гідності (вул. Грушевського, 4). Його авторська інтерпретація українських літераторів (Леся Українка, Т. Шевченко, І. Франко) як учасників революційних подій з відповідними цитатами стали виразом духу незламності українського народу.

Найбільш відомі у світі українські райтери – це київська група «Interesni kazki». Вони здобули всесвітню відомість, стали бажаними гостями на міжнародних стріт-арт фестивалях, виставках сучасного мистецтва, розписували будівлі та арт-об'єкти в Індії, США, Мексиці, Португалії, Іспанії,

Італії, Словаччині та інших країн. Це був дует вуличних райтерів Володимира Манжоса (Waone) і Олексія Бордусова (Aec), сформований у 2004 р. Назву «Interesni kazki» самі її творці інтерпретують наступним чином: «Interesni» (цікаво), тому що все, що ми зробили, було цікавим насамперед для нас, а «kazki» (казки), оскільки ми творили казки [16].

«Interesni kazki» почали свій творчий шлях із розфарбовування бетонних стін та закинутих будинків, і на початку кар'єри неодноразово сплачували штрафи за свою творчість.

Художники створювали унікальні концептуальні графіті. Більшості робіт райтерів притаманна філософська тематика з імпліцитними сенсами. Їх образи багатошарові, насичені сюрреалізмом й вимагають вдумливої інтерпретації. Вони завжди привертають увагу, сюжети тут вирізняються символізмом та специфічною атмосферою, про що говорять і самі райтери: «Наші роботи написані на мові символів, і мені хочеться, щоб вони змушували людей розмірковувати про сенс життя, будову Всесвіту, про Бога, добро і зло. Мова символів – це мова першопричин. Саме тому ми хочемо донести його до глядачів», – каже Олексій [4].

Серед знакових робіт райтерів, що прикрашають вулиці Києва, можна виділити наступні: «Святий Юрій», «Життя без науки – смерть», «Час змін» та інші цікаві роботи, що характеризуються плавними градієнтами та насиченим національним колоритом. Учасники дуету вважають, що їхні стріт-арт об'єкти позитивно впливають на гармонізацію сучасного міського простору. На їхню думку, найвищий рівень сприйняття вуличного мистецтва – це коли перехожі кажуть: «О! Красиво як! Краще, ніж просто облуплена сіра стіна…» [1].

У травні 2016 року творчий тандем розпався, Waone і Aec вирішили почати «сольну кар'єру»: «Свідомого рішення розлучитися не було. Це сталося само собою і стало природною частиною нашого розвитку. Тільки через два роки нам вдалося оцінити наш спільно пройдений шлях», – зазначають учасники екс-дуету [6]. Aec сфокусував свою роботу на створенні кольорових муралів та станкових картин, а Waone експериментує з керамікою, займається галерейними проєктами та час від часу створює чорно-білу графіку на стінах [9]. Кожен із них по-своєму продовжує свій шлях у мистецтві.

Отже, київське графіті достойно представлене, але не вичерпується цією групою. Чимало зразків графіті можна побачити на легендарній локації HALL OF FAME та набережній Дністра. Тут багато вільного простору для реалізації творчих ідей. Наприклад, райтер Євген Гладенко на набережній створив «Алею українських поетів», яка є одним із наймасштабніших у столиці зразків графіті. Почалося все з портрета Т. Шевченко, коли у 2014 році художник вирішив до Дня державної незалежності України у такий спосіб прикрасити місто. Далі 2015 року додалися портрети Лесі Українки, І. Франка та Г. Сковороди, і тоді митець вирішив, що це буде його традицією – щороку до цього свята створювати графіті з різними українськими діячами [8]. На набережній можна побачити також цікаве патріотичне графіті «Пам'ятки Києва», виконане представниками студії «Wall Street».

Продовжуючи тему патріотичних робіт, слід згадати графіті «Я Люблю Україну» (Виноградний пров., райтери УМКА та AVS з команди «Uptown Team»). Сам напис «Я Люблю Україну» вони вирішили зобразити так, щоб ніби складені у формі серця руки тримають його, що створює додатковий символізм. Серед останніх трендів українського графіті – графіті з доповненою реальністю. У 2020 році в Києві виникає мурал «Архангел Михаїл» (вул. Левка Лук'яненка, 13-а, авторство об'єднання Kailas-V). Архангел Михаїл – небесний покровитель міста, і тут він зображений саме як захисник – у лицарських обладунках та зі зброєю у руках. При активації через QR-код, розташований поруч, мурал оживає – архангел рухається, і це навіть доповнюється аудіосупроводом (церковні дзвони чи епічна музика).

Особливу роль у розвитку українського графіті відіграє Луцьк, оскільки більшість райтерів ще на початку розвитку стріт-арту у нашій країні були саме з цього міста, і це зрозуміло, оскільки Луцьк знаходиться біля кордону з Польщею, а там графіті у 1990-х роках було більш поширеним явищем.

Серед основних тем графіті, що домінують в місті, можна виділити три базові: ті, що символізують місто та культурні традиції; картини патріотичної тематики; графіті заради графіті, коли акцент робиться на самому мистецтві (зазвичай це створення нових та забутих стилів старої школи).

Ключовою фігурою луцького стріт-арту є А. Присяжнюк (And), а його візитівкою можна назвати графіті «Тризуб» (вул. Градний узвіз), що являє собою стилізоване зображення українського герба, що поєднує сучасну графіку та традиційні мотиви.

Луцьк відомий також своїми муралами – «Мирний атом», «Дівчина у вишиванці» тощо.

У 2016 році в Луцьку пройшов графіті-фестиваль «Алярм» (організований Андрієм Присяжнюком), де райтери з різних міст України зустрілися для того, аби разом розмалювати вулицю Єршова. Від такої співпраці з'явилися 30 нових графіті. Окрім цього, залучені райтери до фестивалю провели кілька лекцій, що стосуються специфіки графіті та феномену поп-культури [11].

Щодо Львова, то місто славиться різними техніками графіті. Цікавим моментом є те, що міська

влада заохочує райтерів до створення цікавих графіті [7], оскільки креативними зразками стріт-арту можна привабити до Львова більше туристів. Так, міська рада організовує фестивалі графіті (Lviv graffiti jam), які збирають чималу кількість людей.

У 2020 р. у районі Підзамче запустили екскурсійний маршрут «Lviv WallKing», який демонструє понад 20 зразків графіті, а розташований поруч із кожним QR-код розповідає історію створення кожної картини та її сенси, причому частина муралів використовує також технології доповненої реальності. Завдяки цьому маршруту колись закинутий промисловий район став туристично-привабливим. У Львові працює Віталій Грех (Dilk) – митець зі світовим іменем, котрий полюбляє абстрактний стиль та шрифтові композиції. Його роботи можна, крім України, зустріти у багатьох європейських містах.

Наступне місто, про яке слід згадати – Харків, де графіті різної якості можна знайти у багатьох громадських місцях і майже у будь-якому під'їзді.

Серед райтерів назвемо Гамлета, якого іменують «українським Бенксі». Він впізнаваний за власним стилем – це чорно-біла графіка, що нерідко супроводжується коротким текстом. У воєнні часи він зосередився на патріотичній тематиці (одна з перших робіт із початком повномасштабного вторгнення – вишиванка з написом «Українська вишиванка зараз – це маскувальна сітка») та зображенні тих будинків, зруйнованих росією, але залишилися у пам'яті харків'ян. Він працює, насамперед, у центральних районах Харкова. Райтер добре відомий за межами України. Він представляв нашу країну на бієнале у Венеції у 2013 р. Творчість Гамлета є прикладом того, наскільки дедалі тісніше українське графіті інтегрується в соціальні практики та згуртовує спільноти. Так, із 2022 р. він під роботами або в Інстаграм почав залишати реквізити для зборів для підрозділів, що захищають Харків. Це приклад персоналізованого тегу, де репутація митця слугує гарантом надійності й безпеки донату.

Щодо графіті Дніпра, то багатьом зразкам притаманний патріотичний характер. Так, на вул. Князя Володимира Великого можна побачити сюжетну композицію, виконану на бетонній огорожі вздовж вулиці. Центральне місце тут посідає український тризуб, що поєднує стилістику стріт-арту та народного мистецтва (близького до петриківського розпису). Він складається з колосків пшениці, калини, українських хатинок, калини, булави та інших елементів (автори – команда «Colorit»). Це символ єдності українських земель і незламного духу нації. Цікаво, що з появою цієї першої роботи локація (паркан) перетворився на «Стіну патріотів», де з'явилися нові масштабні роботи подібної тематики. Так перше графіті тут стало поштовхом для трансформації цілої вулиці в арт-об'єкт.

Сьогоднішнім найвідомішим райтером Дніпра вважається Валерій Лагутенко. Окрім цього, він є засновником та куратором проєкту «Квартал мистецтв», мета якого полягає у тому, щоби періодично в місті з'являлися нові графіті гарної якості, які будуть сприйматися позитивно. Серед найцікавіших графіті Лагутенка можна виділити роботу «М'язистий Кобзар», що зображує м'язистого Т. Шевченка на тлі українського прапору та національних орнаментів; робота символізує мужність і незламну силу. Подібного спрямування і робота «Дух України», в якій антична міфологія сполучається з українською національною ідеєю: давньогрецький бог Арес тримає в руках щит з гербом України [8].

В Одесі найбільш репрезентативною фігурою є С. Лаврусенко, котрий перетворив графіті на засіб контрпропаганди. Він нерідко творить у місцях, де були проросійські написи. З його найпопулярніших робіт можна виділити: «Ні війні! Так – світу», «Путін, який пожирає Крим», «Розгін студентів на Майдані», «Корабель, що йде за адресою» (на основі мемної фрази про російський корабель). Він миттєво реагує на політичні події, і його графіті нерідко містять інтерактивні елементи. Так, QR-код на графіті «Жертвам Боїнгу» веде на сторінку зі списком загиблих, а серія графіті з проєкту «Документація Майдану» містить QR-коди, які ведуть до статей з розслідуваннями розстрілів або відео трансляцій на You-Tube з подіями 18-20 лютого 2014 р. Це не просто робить графіті багатошаровим, але перетворює його на візуальну журналістику.

В останніх роботах Лаврусенко використовує світло відбивальну фарбу (наприклад, серія «Одеса – це Україна»), що в ситуації блекаутів або комендантської години набуває особливого символічного змісту, коли зображення буквально «виринає» з темряви.

Одеса славиться також оригінальними муралами неймовірних розмірів. Наприклад, робота п'ятьох художників що входять у групу «Pach» – «Geneva Art Wall» (вул. Єврейська) займає площу 317 м^2 й потрапила до Книгу рекордів України як найбільший мурал. Сюжет побудовано навколо персонажів, які так чи інакше репрезентують Одесу. У затишному одеському дворику відпочивають граф Воронцов, Де Волан, Катерина ІІ, Остап Бендер, Де Рібас, Пушкін, Уточкін та Бабель. Робота справді монументальна, і навіть її фрагменти вражають, створюючи ілюзію, що персонажі визирають з справжніх вікон чи прогулюються балконами будинку.

Отже, вуличний арт приваблює багатьох талановитих райтерів, котрі впливають на трансформацію урбаністичного простору, а графіті стають інструментом джентрифікації й

додатковим туристичним об'єктом, що нині яскраво проявляється в багатьох містах України.

Висновки. Графіті в Україні еволюціонувало від контркультури наприкінці ХХ ст. до повноцінних художніх практик, які отримують міжнародне визнання. Особливу роль у становленні вітчизняного графіті відіграв Луцьк як прикордонне місто, через яке швидко почав проникати польський досвід стріт-арту. Зараз ключовим чинником трансформації графіті стала російсько-українська війна, яка серйозно вплинула не лише на рівні тематики, але нерідко змінює саму сутність графіті, перетворюючи його з декоративного елемента на інструмент патріотичної рефлексії, соціальної консолідації та навіть візуальної журналістики. Візит до України Бенксі у 2022 році став важливою точкою інституціоналізації графіті, коли виразно змінюється ставлення до цього виду стріт-арту, який тепер частіше сприймається як вид візуального мистецтва, а не вандалізм.

Аналіз регіональних особливостей свідчить про формування унікальних художніх шкіл у найбільших містах України: від філософського мінімалізму Харкова та концептуального сюрреалізму Києва, від гострої політичної карикатури Одеси до патріотичного неофольклоризму Дніпра. Найбільш відомою за межами України групою митців залишаються «Interesni kazki», які прославилися роботами у стилі сюрреалізму. Утім, в кожному регіоні є вже відомі райтери: Віталій Грех (Львів), Валерій Лагутенко (Дніпро), Гамлет (Харків), Святослав Лаврусенко (Одеса) та ін.

Важливою тенденцією розвитку вітчизняного графіті є використання технологій доповненої реальності, QR-кодів та світло відбивальних фарб, які адаптують мистецтво до екстремальних умов сьогодення й створюють додаткові конотації у сприйнятті самого феномену.

Можна констатувати, що сучасне українське графіті переросло межі простого візуального самовираження, ставши дієвим інструментом джентрифікації та діалогу між владою, митцями й громадою. Вуличне мистецтво в Україні не лише активно розвивається, але й демонструє здатність до швидкої адаптації, що відкриває широкі перспективи для його подальшого наукового вивчення

Список використаної літератури

1. Бесчетнова І. *Шалений стріт-арт від «Інтересні казки»*. *Коліжанка,* 2016. https://xn--80adynn8kf.xn--j1amh/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%BC%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0/%D1%88%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%81%D1%82%D1%80i%D1%82-%D0%B0%D1%80%D1%82-%D0%B2i%D0%B4-%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%96-%D0% BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B8/

2. Гаврилаш І. С. Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. *Культура України. Серія: Культурологія*, 2018. (62). С. 235–244.

3. Гаврилюк Б. Український мурал-арт у контексті світового мистецтва. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв,* 2018. (37). С. 241–254.

4. Двоє художників-мандрівників з України вразили весь світ *24 Канал,* 2015. https://24tv.ua/dvoye_hudozhnikivmandrivnikiv_z_ukrayini_vrazili_ ves_svit_n611865

5. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід Західної України): дис…. канд. миств., 2017 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2017.

6. Калита Н. Володимир WaOne Манжос: про мурали, найдорожчу продану роботу та Interesni Kazki. *Support Your Art,* 2018. https:// supportyourart.com/conversations/waone

7. Львівські графіті: нові обличчя давніх мурів. *Vgorode,* 2015. https://lviv.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/259041-fantastychni-istorii-lvivskykh-muriv

8. Николаєва К. Київські музиканти – про те, як зароджувалася культура хіп-хопу в Україні 90-х. *БЖ,* 2019. https://bzh.life/ua/lyudi/ludi-hip-hop-90

9. Обломська Х. Нова висота: інтерв'ю з художником Володимиром Манжосом. *Vogue Ukraine*, 2018. https://vogue.ua/ua/article/culture/art/novaya-vysota.html

10. Савченко Т., & Турчева О. Мурал в архітектурі незалежної України. *Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти: зб. наук. пр*. Полтава : Нац. ун-т ім. Ю. Кондратюка, 2025. С. 45-53.

11. У Луцьку з'явилось понад 30 нових графіті. *Таблоїд Волині,* 2016. https:// volyn.tabloyid.com/shou/u-lucku-zyavylos-bilshe-30-novyh-grafiti

12. Худякова А. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько-української війни. *Худпром: Український журнал з мистецтва і дизайну*, 2023. (1). С. 193–205. https://doi.org/10.33625/hudprom2023.01.193

13. Червонюк О. А. Світлообраз України на тлі війни: екстраграфітійна імплементація. *Культурологічна думка*, 2022. (22). С. 112–130. https:// doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.112-130

14. Чікарькова М. Національно-політична модифікація сакрального у графіті часів російсько-української війни (2014-2023). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.*, Рівне : РДГУ, 2023 (46). С. 265–270.

15. Шеменьова Ю. В. Мурали України у світовому стріт арті: формоутворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості: дис…. д-ра філософії / НАКККіМ. Київ, 2021.

16. Hess H. *Interesni Kazki*. Widewalls, 2016. https://www.widewalls.ch/artist/interesni-kazki/

References

1. Beschetnova I. Crazy street art from «Interesni Kazki». Kolizhanka, 2016. https://surl.li/bxqsno

1. Havrylash I. S. Murals and graffiti in modern Ukraine: features and differences. *Kultura Ukrainy. Seriia: Kulturolohiia*, 2018 (62). P. 235–244.

2. Havryliuk B. Ukrainian mural art in the context of world art. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 2018. (37). P. 241–254.

3. *Two traveling artists from Ukraine impressed the whole world*. (2015). 24 Kanal. https://24tv.ua/dvoye_hudozhnikivmandrivnikiv_z_ukrayini_vrazili_ ves_svit_n611865

4. Efimova A. V. (2017). *Artistic practices in urban spaces of the late 20th – early 21st centuries (experience of Western Ukraine)* [Doctoral dissertation, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv].

5. Kalyta N. (2018). *Volodymyr WaOne Manzhos: about murals, the most expensive sold work and Interesni Kazki*. Support Your Art. https://supportyourart.com/conversations/waone

6. *Lviv graffiti: new faces of ancient walls*. (2015). Vgorode. https://lviv.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/259041-fantastychni-istorii-lvivskykh-muriv

7. Nikolaeva K. (2019). *Kyiv musicians – about how hip-hop culture was born in Ukraine in the 90s*. BZH. https://bzh.life/ua/lyudi/ludi-hip-hop-90

8. Oblomska Kh. (2018). *New height: interview with artist Volodymyr Manzhos*. Vogue Ukraine. https://vogue.ua/ua/article/culture/art/novaya-vysota.html

9. Savchenko T., & Turcheva, O. (2025). Mural in the architecture of independent Ukraine. In *Architectural drawing in the context of professional education: collection of scientific works* (pp. 45–53). Poltava: Nats. un-t im. Yuriia Kondratiuka.

10. *More than 30 new graffiti appeared in Lutsk*. (2016). Tabloid Volyni. https://volyn.tabloyid.com/shou/u-lucku-zyavylos-bilshe-30-novyh-grafiti

11. Khudiakova A. (2023). Anti-war murals in Ukraine and the world during the Russian-Ukrainian war. *Khudprom: Ukrainskyi zhurnal z mystetstva i dyzainu*, (1). P. 193–205. https://doi.org/10.33625/hudprom2023.01.193

12. Chervoniuk O. A. Light-image of Ukraine against the background of war: extra-graffiti implementation. *Kulturolohichna думка*, 2022 (22). P. 112–130. https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.112-130

13. Chikarkova M. National-political modification of the sacred in graffiti during the Russian-Ukrainian war (2014-2023). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2023. (46). P. 265–270.

14. Shemeniova Yu. V. *Murals of Ukraine in world street art: formation, plastic modeling, artistic and shaped features, 2021*. [Doctoral dissertation, NAKKKiM].

15. Hess H. (2016). *Interesni Kazki*. Widewalls. https://www. widewalls.ch/artist/interesni-kazki/

UCD 7.038.53:316.722(477)

UKRAINIAN GRAFFITI : SPECIFICITY AND REGIONAL FEATURES

Mary CHIKARKOVA – Doctor of Philosophy, professor, Professor of the Department of philosophy and culturology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

The article examines the phenomenon of Ukrainian graffiti as a specific component of the visual culture of urban space, analyzing its thematic palette and regional differentiation. The author emphasizes that the development of this art form was influenced by both the traditions of hip-hop culture and the desire of domestic writers to integrate into the global artistic context. The work highlights that Ukrainian graffiti has traversed a complex path from underground activity, hidden from the general public, to public art that is actively discussed on social networks and covered in the media.

Particular attention is paid to the regional peculiarities of street art in Ukraine. It is determined that Lutsk played a unique role in the formation of this movement due to its geographical proximity to the border, which contributed to the faster penetration of information about street culture. The experience of Kyiv as a center of conceptual muralism is analyzed, specifically through the work of the «Interesni Kazki» group, whose works adorn the facades of many countries around the world and are distinguished by their philosophical and mystical themes.

The author explores the transformation of thematic accents in the works of Ukrainian artists. It is noted that attention is usually focused on the figures of artists, national ornaments, and politics. Examples of patriotic graffiti in Dnipro, political caricature in Odesa, and large-scale murals in Kharkiv are provided. The experience of Chernivtsi is examined separately, where street art is represented both by legal murals on historical themes and by controversial works in courtyards and entrances. The study also analyzes the technical specificity of Ukrainian graffiti. The author explains the low prevalence of eco-graffiti and light-graffiti by climatic factors and a lack of specialists in cultural management. The role of festivals («Alarm», Lviv graffiti jam) and documentaries in popularizing writer culture is highlighted. It is concluded that modern graffiti in Ukraine is becoming a significant factor in the transformation of the urban landscape, where cooperation between authorities and artists contributes to the aestheticization of cities and the attraction of tourists. Despite the fact that there is still no clear regulation of this type of activity in legislation, today graffiti is confidently moving from the category of «vandalism» to the status of conceptual art.

Key words: graffiti, street art, writers, urban space, regional features, «Interesni Kazki».

Стаття отримана 5.11.2025
Стаття прийнята 11.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 316.7:792.8(477)

ТРАНСФОРМАЦІЯ СУБ'ЄКТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ

Вадим МЕЛІХОВ – викладач кафедри бальної хореографії,
Харківська державна академія культури, м. Харків
http://orcid.org/0000-0002-9144-7240
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1164
mdstydio@gmail.com

Цитування:

Меліхов В. Трансформація суб'єкта культурної пам'яті в сучасній хореографії під час війни за Незалежність України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 368–372. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1164

Статтю присвячено дослідженню динаміки суб'єкта культурної пам'яті у творах сучасної хореографії, зумовленої російсько-українською війною. Вивчення здійснено на матеріалах проєкту «Говори тілом» (2022–2024 рр., ГО «Платформа сучасного танцю»). Визначено суб'єкта культурної пам'яті як автора та його твір, що через художню образність і тілесну рецепцію війни трансформують індивідуальний досвід у колективне свідчення. Сучасну хореографію показано як комеморативну практику, яка забезпечує тяглість ідентичності й орієнтована на майбутнє. Охарактеризовано виражальні можливості хореографічного мистецтва з репрезентації культурної пам'яті через синтез тілесної рецепції досвіду війни та цифрових інструментів його представленості в культурі. Простежено динаміку суб'єкта культурної пам'яті в сучасній хореографії через трансформацію первинної тілесної реакції на війну у тривале джерело колективних свідчень і творення нової ідентичності, а також культурного спротиву як стратегії самозбереження нації.

Ключові слова: культурна пам'ять, сучасна хореографія, суб'єкт, національна ідентичність, російсько-українська війна, культурний спротив, хореографія, культура.

Постановка проблеми. Культурна пам'ять є однією з ключових для культурологічного осмислення тем, актуалізованих російсько-українською війною. Сучасна хореографія репрезентує сенси культурної пам'яті й розширює її діапазон засобами танцювальної виразності. Суб'єкт культурної пам'яті не має чіткого наповнення, Однак має інтерпретаційну рамку, де наявна кореляція з мистецькими практиками. Проте культурологічної рецепції потребує суб'єкт культурної пам'яті в сучасній хореографії під час російсько-української війни. Евристично насиченою для окресленої проблематики є створена від початку активної фази війни добірка малої хореографічної форми в рамках освітнього проєкту «Говори тілом» (ГО «Платформа сучасного танцю»).

Мета – дослідити динаміку суб'єкта культурної пам'яті на прикладі творів сучасної хореографії проєкту «Говори тілом» (ГО «Платформа сучасного танцю») як зумовлених російсько-українською війною 2022–2026 рр. Досягнення мети зумовило пошук відповідей на питання визначення суб'єкта культурної пам'яті, окреслення виражальних можливостей хореографічного мистецтва з репрезентації суб'єкта культурної пам'яті, а також встановлення спектра суб'єктності в сучасній хореографії як стратегії культурної пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій з теми. Наукова література, присвячена питанню художньо-мистецької репрезентації культурної пам'яті, переміщує хореографію з дозвіллєво-рекреаційного рівня до співставного з ідейно-символічним простором культури. Зв'язок між культурною пам'яттю й танцювальними практиками зумовлений концепціями Д. Альбвакса, А. Ассман і К. Оліка [1, 6, 8]. Сучасна мистецька представленість культурної пам'яті розглянута В. Щербиною та М. Прокопець [6, 5]. Концептуалізацію суб'єкта в хореографічному мистецтві здійснили В. А. Бріджиншоу та Д. Тейлор [7, 9]. Тоді як суб'єкт культурної пам'яті в сучасній хореографії, зумовленій активною фазою російсько-української війни, потребує культурологічної рецепції. Тож варто здійснити проекцію наявних схем залучення хореографічного мистецтва до структурування простору культурної пам'яті в українських реаліях.

Виклад основного матеріалу. Активна фаза російсько-української війни загострила академічну та суспільну увагу до феномену культурної пам'яті. Однак законодавчого закріплення поняття все ще не має. Так само не простежується визначення суб'єкта культурної пам'яті. Закон України «Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу» 4579-IX у поточній редакції від 8.03.2026 р. містить дефініцію національної пам'яті як сукупності історичних подій та явищ, визначальних для сучасного суспільства. Проте звернімо увагу на домінування у тексті ідеї не про самі факти, а про їх когнітивно-аксіологічної інтерпретації: «національна пам'ять – збережена Українським

© Меліхов В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

факти, а про їх когнітивно-аксіологічної інтерпретації: «національна пам'ять – збережена Українським народом сукупність знань, уявлень та ціннісних оцінок тих подій минулого, які справили вирішальний вплив на його історію, самоідентифікацію, державотворення та/або сприймаються в суспільстві як найбільш значущі» [4; 1]. Тобто національна пам'ять носить вибірковий характер та є похідною від системи цінностей українського суспільства, що уможливлює залучення образності до розбудови національної пам'яті. Водночас державницький інтерес зосереджується на історично значущих процесах і явищах, їх збереженні й розповсюдженні. Так само в теоретичному доробку з культурної пам'яті знаходимо визначення, що вказує на доречність художньо-мистецького компоненту в її структурі: «культурна пам'ять… – це колективні спогади, скоріше не суспільства, а окремої нації, етносу, що володіють складною міфологічною, ірраціонально-емоційною і символічною складовою частиною» [5; 172]. На думку А. Ассман, культурна пам'ять складається з різних за ґенезою джерел, у т. ч. мистецьких, відмінність яких полягає в тому, що «художня пам'ять не працює як накопичувач, а лише його симулює, концентруючись на проблемі згадування та забування» [1; 31]. Однак, загальна логіка концепції А. Ассман уможливлює погляд на хореографію як джерело культурної пам'яті, адже досвід може бути капсульований в тілі, яке є інструментом танцюриста, а також в образі як первинній рефлексії досвіду.

У свою чергу суб'єктами державної політики національної пам'яті, згідно з Законом, є: «Кабінет Міністрів України; Український інститут національної пам'яті; інші центральні органи виконавчої влади… наукові установи, заклади освіти та культури, архівні установи; громадські об'єднання та інші інститути громадянського суспільства» [4; 12]. Також документ фіксує нормативно-функціональні, але не концептуальні можливості суб'єктів національної пам'яті. Загалом аналіз Закону показав, що державна стратегія орієнтується на минуле як спільне ідейне підґрунтя суспільства та меморіалізацію злочинів проти українського народу з боку Росії як країни-агресора й джерела антиукраїнської політики. Однак документ не має перспективної моделі роботи з майбутнім української нації, що зумовлено безпековим характером його призначення: комеморативні практики як внутрішня протидія зовнішній агресії.

Якщо національна пам'ять зумовлена та регламентована державою, то культурна пам'ять є ширшою за обсягом, гетерогенною та вміщує індивідуальний, мистецький, побутовий, віртуальний тощо досвід й спрямовується на майбутнє. Суб'єкт культурної пам'яті у цьому сенсі не має усталеної дефініції, проте може визначатися контекстом його застосування. Зокрема, суб'єктами культурної пам'яті в танцювальній репрезентації досвіду російсько-української війни є автор і його хореографічний твір. У контексті нерозривного зв'язку «автор – твір» важливо наголосити на тому, що індивідуальний досвід митця в художньо-мистецькій рецепції війни не перекреслює собою колективну практику національної пам'яті, а корелюється з нею як інспірований інституційними настановами галузі мистецтва, а також як складник культурної пам'яті.

Тоді як узгодженість індивідуального осмислення досвіду війни засобами хореографічної виразності зумовлена позицією одного з фундаторів теми культурної пам'яті Д. Альбвакса, згідно з яким, як зазначив Дж. Оллік, представленість індивідуального досвіду первинно зумовлена «соціальними рамками» спільнот [8; 334]. У проекції, на нашу тему, танцювальна рецепція війни вписується в контекст українського мистецтва, сучасну хореографію, структуру хореографічного твору, балетмейстерські рішення або схеми контемпорарної імпровізації. Також в інтерпретації Д. Альбвакса В. Щербиною, «сучасне мистецтво презентує… різноманітні колективні пам'яті певних соціальних груп – мігрантів, жертв репресій, етнічних меншин тощо. Працюючи з цими спогадами, представники сучасного мистецтва допомагають формувати та виражати їхню колективну ідентичність» [6; 15]. Тобто сучасне мистецтво постає джерелом збагачення культурної пам'яті досвідом окремих спільнот. Український контекст хореографічної репрезентації вказує на емігрантів, переміщених у межах України осіб, а також тих, хто втратив домівку, зазнав досвіду окупації, втрати рідних, психологічної травми, про що спроможний свідчити за допомогою художньої образності танцю. Відтак, суб'єкт культурної пам'яті репрезентує засобами хореографічної виразності колективно зумовлений індивідуальний досвід війни.

Для окреслення виражальних можливостей хореографічного мистецтва з репрезентації суб'єкта культурної пам'яті необхідно надати характеристику обраних для аналізу танцювальних творів. Аналіз інформації показав, що обрана до вивчення всеукраїнська асоціація «Платформа сучасного танцю» [3] є інституційною відповіддю на запити професійної спільноти щодо виконавських, організаційних, комунікаційних і концептуальних складників хореографічного процесу в Україні, а також презентації танцювальних здобутків на міжнародній сцені. Одним із напрямів діяльності асоціації є освітня програма «Говори тілом», спрямована на хореографічну рецепцію досвіду війни. Сумісно з Центром розвитку танцю «The Place» (Велика Британія) «Платформа сучасного танцю» 2022–2023 рр. надавала танцюристам з України можливість фіксувати власну рефлексію війни, що супроводжувалося освітньо-менторською програмою, яка складалася з лекцій, майстер-класів, інтерв'ю за участю українських і британських хореографів, режисерів, продюсерів і перформерів.

Плейлист [10] із хореографічними композиціями учасників освітньої програми постає джерелом індивідуального досвіду свідків перших трьох років (2022–2024 рр.) активної фази російсько-української війни. На момент роботи над дослідженням плейлист налічував 123 твори сучасної хореографії. Останнє оновлення списку відбулося у 2024 р. Варто наголосити на тому, що в Україні створено 76 робіт, відповідно 47 композицій підготовлені українськими танцюристами в евакуації або під час участі в закордонних мистецьких резиденціях за межами України (Франція, Польща, Німеччина, Голландія, Ірландія та ін.). Роботи, локалізовані в Україні, зроблені у мегаполісах – Київ, Харків, Дніпро, Львів, Одеса, Полтава, Чернігів. На 2022 р. припала найбільша кількість робіт – 60, у 2023 р. завантажено 56, у 2024 р. – 7. Переважна більшість (77) робіт створена жінками. Також особливістю цієї колекції є її медійний вимір, який робить доступними твори до перегляду та обговорення після завершення проекту. Можливість репостів і коментарів, обговорень у власних соціальних мережах, написання наукових розвідок або розбір композицій з учнями та здобувачами в/о в рамках освітнього процесу, майстер-класів, наукових конференцій забезпечують творам сучасної хореографії як суб'єкту культурної пам'яті розгалуження шляхом інтеграції до пласту цифрової пам'яті, а також додаткову глибину, формуючи архів особистих свідчень спільноти хореографів.

Застосування кількісних і якісних вимірювань плейлиста з хореографічними композиціями дає змогу встановити спектр суб'єктності в сучасній хореографії як стратегії культурної пам'яті. Варто вказати на еволюційний принцип відеоробіт, що стосується не лише якості, але й змісту танцювальних композицій. Простежується перехід від відеофіксації танцю до танцювального фільму та спроб відеотанцю, де рівнозначно визначальними складниками є танцювальний рух і монтажний ритм [2]. Зокрема, у роботі Т. Боднар «Ти не один» (2022 р.), тривалістю 5:02 хв., танцювальні елементи з'являються наприкінці першої хвилини як перехід від ритмізованих рухів, кроків та бігу вулицею. Добірка містить малі твори, форма яких є першою емоційно відвертою реакцією учасників проекту.

У композиціях переважають теми втрати домівки, тожсамости, життєвих орієнтирів, почуттів страху, відчаю та втоми. Проте більшість робіт, що транслюють ідеї відчаю й втрати, мають оптимістичний фінал. Так, у згаданій вже роботі «Ти не один» героїня падає спиною назад, демонструючи відчай, але її ловлять інші учасниці колективу, що обертається на підтримку таких саме вимушених емігрантів і вказує на спільноту як джерело сили й повернення тожсамости. Так само персонажі композиції Ю. Віль та О. Ткаченко «Божевільна» (2022 р.) звільняються від плівки, що сковувала їх рухи. Загалом хореографічна лексика композицій 2022–2024 рр. демонструє перехід від різких, ламаних, експресивних однотипних рухів, із падіннями, відтворенням внутрішнього болю, страху, гніву, відчаю, до плавних, графічних, різноманітних рухів, із домінуванням горизонтальної динаміки, що відображує ускладнення художньо-мистецької рефлексії засобами сучасної хореографії. Простежується перехід у семантиці тіла танцюриста від репрезентації болю й трансляції протесту до накопичення досвіду, відтворення наново себе як представника української нації. Перша емоція та перші враження від активної фази війни змінюються ритмопластичною образністю, спрямованою на демонстрацію всього спектру переживань, викликаних бойовими діями, руйнуваннями, втратою домівки, переїздом в інші регіони України або вимушеною еміграцією.

Згідно з оптикою В. А. Брайдшоу на соціальний сенс хореографії, танцювальна рецепція емігрантського досвіду конструює тожсамість шляхом компонування нових знань і вражень з наявними вже наративами і спогадами, що підтверджує її динамічну природу [7; 155–156]. Тож, суб'єктність автора в плейлисті «Говори тілом» вимірюється здатністю репрезентувати індивідуальний досвід мовою сучасної хореографії. Досвід танцюриста, проінтерпретований ним у ритмо-пластичній образності, стає змістом його ідентичності й культурної пам'яті.

Безпосередньо тема війни, як точка відліку для існування самого українсько-британського проекту, також демонструє перехід від відкритої артикуляції події мовою танцю до імпліцитно присутньої в кожному з творів. Так, робота Ю. Фасолі «Дію» (2024 р.) присвячена творчості як внутрішній потребі митця, проте ця потреба лише посилюється через зовнішню небезпеку, що пов'язує екзистенційну проблематику пошуку себе в мистецтві з реальною загрозою фізичного знищення й переводить хореографію до культурного спротиву: «коли щось намагаються знищити, потрібно це захищати попри все і створювати нове і ще більше… Зараз, як ніколи, відчуваю потребу танцювати та творити» [10]. Також танець супроводжується аудіо записами розмов танцюристки з її сім'єю та друзями протягом перших днів повномасштабного вторгнення з описами подій, емоційних станів та почуттів. Поєднання абстрактної контемпорарної пластики з документальним аудіорядом трансформує особисту рефлексію танцюристки на свідчення за допомогою художньої образності, де культурна пам'ять актуалізована не через рух, а шляхом поєднання тілесного проживання травматичного досвіду з вербалізованим контекстом.

Аналіз назв творів показав їх лаконічність і художньо-мистецьке абстрагування від побутово-описового стану подій до їх метафоричної рецепції. Переважають назви, які містять одне слово, спрямоване на передачу стану, що відсилає до фізичного рівня сприйняття («Страх», «Біль», «Туга»,

«Тривога», «Панічні атаки», «Думка»), використання метафор для передачі цих станів («Камінь», «Iron», «Туман», «Крила»), реакцію на стани («Дихаю», «Дію», «Рух», «Заживе», «Ніколи не зупинятися», «Танцює щоб жити», «Готові до битви та прийняття долі», «Триматися й продовжуватися»), культурну стратегію самозбереження нації шляхом опори на український матеріал («Переманочка», «Крила», «Сюїта на українські фольклорні мотиви», «Ой, у лузі червона калина», «Голос води», «Шістдесятникам») та філософське узагальнення («Щось про любов», «Божевільний світ», «Уявний час», «Пісок», «Циклічність»). Використання назв у їх зв'язку зі змістом відеоробіт припустимо інтерпретувати як осмислення втрати дому та затишку й пошук себе та нових точок фізичної і психологічної опори з подальшою трансформацією в нову архетипіку, яка містить мотиви дії, руху, активності й культурного спротиву. Також звернімо увагу на специфіку використання танцюристами українського матеріалу як кодифікованих у танці сенсів української культури з наголосом на сучасності. Вивчення аудіовізуальних матеріалів у плейлисті показало, що в хореографічних композиціях використані сучасні аранжування танцювального та музичного фольклору (Софія Лешишак, Тетяна Знамеровська, Маріана Садовська та ін.), музичні твори сучасних виконавців (Onuka, Dakhabrakha, Revenko Band, «Фокстроти» та ін.) і сучасних поетів (С. Жадан, Л. Костенко, поезія та проза авторів хореографічних композицій). Ілюстративним для концептуалізації залучення танцюристами українського матеріалу не як атрибутивного, а як світоглядного, є слова А. Сокульської з опису до її композиції «Воля» (2022 р.): «Я зняла це відео як ритуал до мого дня народження – присвята стихіям вогню та повітря… «Воля» –… слово, яке неможливо перекласти однією лексемою на жодну з інших мов. Для мене воля є квінтесенцією українського незламного духу, сміливості та жаги до свободи» [10]. Тобто простежується злиття індивідуальної рефлексії з нагальною національною проблематикою та культурною спадщиною. Синтез актуалізації минулого з творчими пошуками створює нову форму завдяки лексиці сучасної хореографії, що вписує твори проекту «Говори тілом» до концепції культурної пам'яті Д. Тейлор [9] про відповідність хореографії як «сценарію» у значенні активної пам'яті, яка, на відміну від архівізації, є не спогадом і складником минулого, а залишається живим елементом теперішнього часу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Дослідження динаміки суб'єкта культурної пам'яті на прикладі творів сучасної хореографії проєкту «Говори тілом» (ГО «Платформа сучасного танцю») як зумовлених російсько-українською війною 2022–2026 рр. дозволило дійти висновків. Суб'єкта культурної пам'яті визначено як автора та його твір, що через художню образність і тілесну рецепцію війни трансформують індивідуальний досвід у колективне свідчення. Комеморативні практики суб'єкта сучасної хореографії репрезентують досвід окремих спільнот відповідно до соціальних рамок мистецтва, а також забезпечують тяглість ідентичності й орієнтованість на майбутнє. Поєднання художньо-мистецької рецепції тілесного досвіду війни разом із цифровим виміром окреслено як виражальні можливості хореографічного мистецтва з репрезентації культурної пам'яті на прикладі творів освітнього проекту «Говори тілом» (2022–2024 рр.). Також показано, що сучасна хореографія постала як оперативна фіксація емоційних станів української спільноти в межах країни та у вимушеній еміграції, тоді як медійний компонент зумовив концептуалізацію досвіду війни та суб'єктну представленість у просторі культури. Встановлено, що спектр суб'єктності в сучасній хореографії перебуває в динаміці у вимірах якості та змісту творів і демонструє перехід від експресивної фіксації досвіду війни як травми до ритмопластичних метафор, посилених національними культурними кодами. Показано, що суб'єкт культурної пам'яті в сучасній хореографії постає активним творцем нової ідентичності шляхом поєднання тілесного проживання війни з культурним спротивом як стратегією самозбереження нації.

Перспективами подальших досліджень є вивчення історичного міфу як складника культурної пам'яті України засобами хореографічної виразності.

Список використаної літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. із нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.

2. Коростельова Марія. Відеотанець – формат сьогодення | Лекція | Let the body speak. URL: https:// www. youtube.com/watch?v=qUBrrVgRvYg&t=8s.

3. Платформа сучасного танцю: URL: https://danceplatform.org.ua.

4. Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу : Закон України від 21.08.2025 р. № 4579-IX : у ред. від 08.03.2026. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-20#Text.

5. Прокопець М. С. Порівняльний аналіз понять «культурної» та «історичної» пам'яті. *Вчені зап. Таврійськ. нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського.* Сер.: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70), № 4 (2). С. 170–172. DOI https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-2/30.

6. Щербина В. Сучасне мистецтво та проблеми збереження культурної пам'яті. *Сучасне мистецтво:* зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасн. мистецтва НАН України. Київ, 2025. Вип. 21. С. 9–20. DOI https:// doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345517.

7. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.

8. Olick J. K. Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory*, 1999. Vol. 17 (3). P. 333–348. DOI https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083.

9. Taylor D. Performance and/as History. *The Drama Review*. Cambridge: MIT Press, 2006. Vol. 50 (1). P. 67–86. DOI https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.67

10. Works of Ukrainian dancers | Let the body speak : [відеозаписи ; плейлист] / *Платформа сучасного танцю*. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLwd6g5PxnGz6sf1WRm-Jfq1ZvEhrh3Ylw.

References

1. Assman A. Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiati [Spaces of memory. Forms of transformation of cultural memory] / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 2014. 440 s. [in Ukrainian].

2. Korostelova Mariia. Videotanets – format sohodennia | Lektsiia | Let the body speak. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qUBrrVgRvYg&t=8s [in Ukrainian].

3. Platforma suchasnoho tantsiu : [sait]. URL: https://danceplatform.org.ua.

4. Pro zasady derzhavnoi polityky natsionalnoi pamiati Ukrainskoho narodu : Zakon Ukrainy vid 21.08.2025 r. № 4579-IX : u red. vid 08.03.2026. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-20#Text [in Ukrainian].

5. Prokopets M. S. Porivnialnyi analiz poniat «kulturnoi» ta «istorychnoi» pamiati. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Ser.*: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii. 2020. T. 31 (70), № 4 (2). S. 170–172. DOI https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-2/30 [in Ukrainian].

6. Shcherbyna V. Suchasne mystetstvo ta problemy zberezhennia kulturnoi pamiati. *Suchasne mystetstvo:* zb. nauk. prats / In t problem suchasn. mystetstva NAN Ukrainy. Kyiv, 2025. Vyp. 21. S. 9–20. https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345517 [in Ukrainian].

7. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.

8. Olick J. K. Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory*, 1999. Vol. 17(3). P. 333–348. DOI https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083.

9. Taylor D. Performance and/as History. *The Drama Review*. Cambridge: MIT Press, 2006. Vol. 50(1). P. 67–86. DOI https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.67

10. Works of Ukrainian dancers | Let the body speak : [videozapysy ; pleilyst] / *Platforma suchasnoho tantsiu.* URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLwd6g5PxnGz6sf1WRm-Jfq1ZvEhrh3Ylw.

UDC 316.7:792.8(477)

THE TRANSFORMATION OF THE SUBJECT OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY DURING THE WAR FOR UKRAINE'S INDEPENDENCE

Vadym MELIKHOV – Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies and Museology, Lecturer at the Department of Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this article is to examine the dynamics of the subject of cultural memory in contemporary choreographic works, as shaped by the russian-Ukrainian war. The study is based on materials from the «Let the body speak» project (2022–2024, NGO «Contemporary Dance Platform»). *The methodological framework* adopted is a cultural studies approach, combining methods of structural-semiotic, hermeneutic, comparative and terminological analysis, which enabled the examination of choreography as a cultural practice of commemoration. *Results*. The subject of cultural memory is defined as the author and their work, which, through artistic imagery and bodily reception of war, transform individual experience into collective testimony. The legislative framework on national memory has been analysed, and the difference between the normative-functional capabilities and the conceptual significance of subjects of national memory in Ukraine has been demonstrated. The connection between the individual experiences of specific communities and the social frameworks of art in contemporary choreography as a commemorative practice that ensures the continuity of identity and is future-oriented is emphasised. This paper examines the expressive potential of choreographic art in representing cultural memory, using the works of the «Let the body speak» project as an example of how the artistic interpretation of the bodily experience of war is combined with the digital dimension. The article highlights the ability of contemporary choreography to promptly capture the emotional states and wartime experiences of the Ukrainian community both within the country and in forced emigration. It is noted that the media component has determined the representation of the experience of war by the community of choreographers within the cultural sphere. The dynamics of the subject of cultural memory in contemporary choreography are traced as the transformation of the initial physical reaction to the experience of war as trauma into a lasting source of collective testimony. It is noted that the subject of cultural memory in contemporary choreography emerges as the creator of a new identity, which is achieved through the combination of the bodily experience of war, its artistic representation, and cultural resistance as a strategy for the nation's self-preservation.

The scientific novelty lies in the study of the artistic representation of the experience of war as a practice of constructing cultural memory by a community of choreographers, using the works of contemporary choreography from the «Let the body speak» project as an example. *The practical significance* lies in the application of the research findings in the fields of teaching, research, outreach, artistic projects and choreography.

Key words: cultural memory, contemporary choreography, subject, national identity, Russian-Ukrainian war, cultural resistance, choreography, culture.

Стаття отримана 1.11.2025
Стаття прийнята 6.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:39.3:316

ЕТНІЧНІСТЬ І КУЛЬТУРА : ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ТА МЕНТАЛЬНІ ВИМІРИ

Людмила ДОСКІЧ – кандидат політичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
http:/orcid.org/0000-0003-2465-7835
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1165
abiturient@knukim.edu.ua
Світлана ХРУЩ – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
https://orcid.org/0000-0001-9349-7762

Цитування:

Доскіч Л., Хрущ С. Етнічність і культура : ідентифікаційні та ментальні виміри. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 373–377. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1165

Розглядається взаємозв'язок етнічності, культури та ментальності. Встановлено, що етнічність не зводиться лише до статистичного складу суспільства, а формується через культурні практики, мову, традиції та символи, що забезпечують усвідомлене відчуття належності до етнічної спільноти. Особлива увага приділяється механізмам етнічної ідентифікації, ролі ментальності та менталітету у формуванні поведінкових моделей та ціннісних орієнтацій індивіда. Показано, що етнокультурна свідомість інтегрує знання, норми, цінності та символи, забезпечує збереження культурної самобутності, регулює міжетнічні взаємодії та виступає механізмом передачі традицій і культурного досвіду між поколіннями. Розкривається значення культури як внутрішнього змісту етнічності та ключового чинника соціальної інтеграції і адаптації в умовах суспільних трансформацій.

Ключові слова: етнічність, культура, ідентифікація, ментальність, мова, етнокультурна самосвідомість.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі етнічної ідентичності та культурних чинників у процесах соціальної трансформації сучасного українського суспільства. В умовах глобалізації та інтенсивних міжкультурних контактів набуває осмислення взаємозв'язку етнічності та культури як основи формування ідентифікаційних і ментальних структур. Крім того, сучасні виклики, зокрема війна, міграційні процеси тощо в нашій країні, актуалізують необхідність дослідження механізмів збереження етнокультурної самобутності, ролі мови, традицій і культурних практик у підтриманні цілісності української спільноти. Адже українська культура слугує чинником консолідації нації: мова, мистецтво та історична пам'ять об'єднують суспільство навіть в умовах війни та революційних змін [9]. У цьому контексті аналіз культури як визначального чинника формування етнічної ідентичності та ментальності з урахуванням напрацьованих авторитетними українськими теоретиками візій, є важливим для розуміння процесів соціальної інтеграції, консолідації та збереження української самобутності.

Аналіз досліджень і публікацій. Низка українських дослідників вивчає питання фоормування етноментальності. Так, С. Дейнега досліджує вплив релігійних і культурних чинників на формування української етноментальності, аналізує роль християнської традиції, звичаєвості та історичного досвіду у становленні ціннісних орієнтацій українців [4]. О. Гордійчук вивчає процес етногенезу українців та виокремлює ключові риси української ментальності в соціально-філософському вимірі [3]. Ідентичність та територіальні аспекти – предмет наукового зацікавлення українського вченого В. Борисенко та американського дослідника Ф. Фукуями. В. Борисенко аналізує територіальну ідентичність як складову національної, розкриває сутність поняття, визначає основні чинники формування. Особливу увагу приділено впливу регіональних відмінностей на ідентифікаційні процеси в Україні [2]. Ф. Фукуяма досліджує феномен ідентичності як ключового чинника сучасних соціополітичних процесів. Автор аналізує потребу людини у визнанні гідності та її вплив на формування колективних ідентичностей. Розглянуто, як почуття несправедливості та скривдженості стає підґрунтям політичної мобілізації та соціальних конфліктів [13].

Низка праць присвячена безпосередньо культурі як чиннику етнонаціональної консолідації. Ю. Мельник та Я. Семко висвітлюють роль української культури у процесах національної консолідації в умовах суспільно-політичних трансформацій та війни. Автори доводять, що культурні практики, мова, мистецтво та історична пам'ять виступають важливими інструментами згуртування суспільства та зміцнення національної ідентичності [9]. Ж. Денисюк аналізує культурну ідентичність як ключовий ресурс національної стійкості України. Авторка розглядає її роль у формуванні культурної політики, протидії зовнішнім загрозам та збереженні культурного суверенітету. Підкреслено значення культурної спадщини, мови та символічних практик у зміцненні державності [5]. С. Виткалов та І. Вільчинська досліджують роль нових культурних

© Доскіч Л., Хрущ С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

практик у формуванні національної єдності України в умовах війни. Особливу увагу приділено взаємодії між традиційними та інноваційними формами культури, які стимулюють активну громадянську позицію та зміцнюють соціальні зв'язки між різними етнічними та регіональними групами [2].

Мета статті – проаналізувати взаємозв'язок етнічності та культури крізь призму ідентифікаційних і ментальних вимірів.

Наукова новизна – встановлено взаємозв'язок етнічної ідентичності, ментальності та культури як механізмів передачі цінностей і норм, особливо в умовах соціальних трансформацій.

Виклад основного матеріалу. Етнічну структуру суспільства не можна зводити до його етнічного складу або підміняти поняттями ґенези історичних форм. Етнічність переважно визначається як частина особистої ідентифікації, яка походить від одного чи більше маркерів, серед яких раса, релігія, спільна історія, соціальні символи або мова. При цьому етнічність не може розглядатися поза культурним контекстом, оскільки саме культура формує її змістовне наповнення.

Як правило, етнічність формується й існує в контексті того соціального досвіду, з яким ідентифікують себе самі люди, або вони ідентифікуються іншими людьми як члени певної етнічної групи. Особливу роль у цьому відіграє культура як система символів, цінностей і практик, що забезпечує відтворення етнічної спільноти. Із внутрішньо групової точки зору, етнічність ґрунтується на комплексі культурних рис, якими члени цієї етнічної групи вирізняють себе з-поміж інших груп, навіть якщо вони подібні за культурною поведінкою. Відмінності, які вони проводять щодо інших, як правило, доволі визначені, тоді як зовнішні уявлення про групу ґрунтуються найчастіше на стереотипних характеристиках групи. При цьому кревне споріднення або інші об'єктивні критерії не відіграють особливої ролі [14; 88].

На етапі ідентифікації відбувається впорядкування сприйняття навколишньої дійсності членами окремих спільнот шляхом типізації, що супроводжується виробленням певних вербальних і невербальних стереотипів. Механізм їх вироблення тотожний механізму формування міфів, позаяк будь-яка типізація спрощує ситуацію і об'єкти, змушуючи сприймати їх окремі (типові) риси. Типізація задається культурою через усі засоби комунікації [6; 16]. Тому умовою формування та функціонування етнічності є наявність комунікації з іншими культурами. Саме в процесі взаємодії з різними етнічними групами проявляється власна етнічна індивідуальність. Розширення кола народів, з якими спілкується етнос, збагачує його етнічність новими компонентами самосвідомості [11; 23].

Важливим стабілізуючим чинником такого аморфного й хисткого поняття, як ідентичність, є зв'язок з мовою. Мова слугує засобом вираження і формування етнічної самосвідомості, задовольняє культурні потреби народу, є однією з найважливіших етноконсолідуючих ознак ідентичності. Як суспільному явищу мові, завдяки її інерційності, притаманна більша стійкість [7; 451].

Якщо термін «етнічна ідентичність» вживається у широкому значенні й охоплює усі сфери життєдіяльності будь-якої ідентичності, то поняття «етномовна ідентичність» може використовуватися у вужчому значенні. Мова може бути яскравим маркером ідентичності для одних людей чи етносу загалом і не бути таким для інших. Асоціація між мовою й ідентичністю залежить від соціального контексту, в якому перебуває певна етнічна група. Для одних мова може бути більш важливим компонентом ідентифікації, ніж для інших. У багатьох етнічних спільнотах втрата будь-якої етнічної ознаки, зокрема втрата мови, не веде до асиміляції, а викликає свого роду «збурення етнічної самосвідомості, яка вишукує інші символи етнічної спадковості» [7; 50].

Загалом, етнічна ідентичність – це результат процесу емоційно-когнітивного самоототожнення суб'єкта з певною етнічною спільнотою, що виражене в почутті спільності з членами цієї групи і сприйнятті як цінностей її основних характеристик. Етнічна самоідентифікація формує суб'єктивний статут (етнічну ідентичність), який може не збігатися з об'єктивним статусом етнічної належності. Основним моментом у процесі усвідомлення власної етнічної належності вважається контакт з представниками іншого етносу. З огляду на різноманіття та складну систему етнічних спільнот (субетнос, етнос, нація, етнолінгвістична та етноконфесійна група тощо), індивід може самоідентифікуватися одночасно з кількома з них [7; 50].

Ідентифікаційні процеси реалізуються через систему культурних практик, які забезпечують не лише формальне усвідомлення, а й емоційно-ціннісне переживання належності до певної етнічної спільноти. До таких практик належать мова, традиції, обрядовість, музичне та пісенне мистецтво, а також повсякденні форми взаємодії, що відтворюють спільний культурний досвід. Саме через їхнє засвоєння індивід інтегрується в етнокультурний простір, приймає притаманні йому цінності та норми, що в сукупності формують стійке відчуття «ми» та визначають характер етнічної ідентичності. Територіальна ідентичність населення виступає важливим чинником формування етнічної самосвідомості, оскільки регіональні особливості культури впливають на сприйняття власної належності до нації [1]. В уявленнях Ф. Барта такий етнічний кордон є актом свідомості, а засобом його вивчення є дослідження етнічної

ідентичності. Етнічні категорії можуть пронизувати усе соціальне життя або ж функціонувати у певних секторах дійсності. Етнічні кордони структурують соціальне життя. Вони встановлюють складну організацію поведінки і соціальних відносин, зумовлених фактом взаємного етнічного категоризування. Водночас етнічне категоризування можливе тоді, коли поведінка набуває значних розрізнювальних характеристик, культурних особливостей. Цей процес забезпечує збереження етнічних груп: структурування процесу міжетнічної взаємодії будується на культурних відмінностях [12; 33–34].

Етнічний кордон може перетворитися на чітку демаркаційну лінію, якщо її психологічний зміст доповнюється територіальними, конфесійними чи лінгвістичними еквівалентами. Це відбувається тоді, коли у міжетнічних відносинах починає домінувати той чи інший фактор. Із зростанням міжетнічної напруженості етнічні кордони в ситуації міжетнічної взаємодії стають все чіткішими. Насправді етнічні кордони реальніші за адміністративні, оскільки саме вони розділяють народи. Виражений етнічний кордон пов'язаний із зниженням етнічної толерантності та накладає обмеження на міжкультурні взаємодії. Етнічна структура суспільства – це категорія етнічної соціології для позначення правил (сукупності обґрунтованих критеріїв) теоретичного впорядкування структуральних властивостей етнічних систем. Тому якщо структуральні властивості етнічних систем є зовнішніми щодо суб'єкта дії та пізнання, то етнічна структура – це когнітивний феномен, який віддзеркалює деяку коґнітивно-соціальну реальність [10; 121].

У цьому контексті окремого розгляду потребує феномен «ментальності». Ментальність соціуму розкривається через систему його сенсотворення, яка базується на існуючих в конкретній спільноті знаннях та віруваннях, а відтак характерних для представників конкретного суспільства переконаннях, прагненнях, соціопсихологічні еталонах, інтенції та інших соціальних установках [6; 18]. Менталітет – це досить сталий, загально розповсюджений в тій чи іншій групі людей особливий мислений образ (узагальнене уявлення) щодо певних елементів соціальної реальності. Він свідчить про специфічні риси соціалізації індивіда, його автономності та самобутності розвитку, суверенності його як суб'єкта соціального життя. Менталітет проявляється як сукупність внутрішніх настанов, нахилів індивіда або соціальної групи щодо характеру їх діяльності, мислення, відчуття та сприйняття світу саме певним (притаманним тільки йому, їм) чином. Менталітет має конкретно-історичний характер, відповідає певним періодам розвитку суспільства, визначає стереотипне ставлення до навколишнього світу, забезпечує можливість адаптації до нього людини [8; 8]. Саме під впливом менталітету відбувається процес свого роду соціального наслідування, у результаті якого зберігаються найбільш суттєві соціально-психологічні характеристики, і завдяки яким спільність зберігає себе.

Основними ознаками менталітету як явища є те, що менталітет є колективною характеристикою, об'єднуючою людей у одну спільноту. Менталітет містить у собі елемент суспільної психології, історичну пам'ять, соціальні емоції, бажання, настрої, реакцію на зміну зовнішнього середовища, як природного, так і соціального. Він, з одного боку, складається в процесі взаємодії з традиціями, звичаями, інститутами і законами, тобто культурою даного соціуму, а з іншого – виступає певною мірою як формотворчий елемент, проявляючись в існуючих типах орієнтацій свідомості людей та їхніх груп [8; 9].

Етнічна ментальність містить у собі підсвідомо-автоматичні спонуки, через які програма саморозвитку етносу реалізується у формі опосередкованих зовнішніми відносинами конкретних актів самоорганізації етносу. Вона формується як результат взаємодії духовної культури, історичної пам'яті та соціальних практик [4]. Наприклад, етноментальність українців формується на перетині релігійних традицій, культурної спадщини та історичної пам'яті, що визначає специфіку їхніх ціннісних орієнтацій [4]. Ключові риси української ментальності – волелюбність, індивідуалізм, емоційність, зв'язок із землею – відображають історичний процес етногенезу та соціокультурну динаміку нації [3].

Ментальні структури формуються в межах культурного середовища і відображають глибинні ціннісні орієнтації етносу, закріплені у колективному досвіді, історичній пам'яті та символічних системах. Вони проявляються у способах мислення, моделях поведінки, емоційних реакціях і специфіці сприйняття соціальної реальності, що передаються від покоління до покоління через мову, традиції, звичаї та культурні практики. У цьому контексті культура постає не лише як сукупність матеріальних і духовних надбань, а як цілісне середовище, у якому конструюється внутрішній світ індивіда та колективна свідомість спільноти.

Культура виступає визначальним чинником формування етнічної ідентичності та ментальних моделей, оскільки саме вона задає систему координат для самоідентифікації, визначає межі «свого» і «чужого» та формує механізми соціальної інтеграції. Через процеси соціалізації, інкультурації та трансляції культурних смислів забезпечується тяглість і відтворення етнокультурних характеристик, що сприяє збереженню ідентичності навіть в умовах суспільних трансформацій і зовнішніх викликів. Саме культурна ідентичність виступає основою національної стійкості та інструментом культурної політики, спрямованої на збереження етнічних особливостей [5]. Особливо яскраво цей чинник проявляється в умовах війни, зокрема

виникають «нові культурні практики, які сприяють формуванню національної єдності в умовах війни» [2; 12]. Культурні заходи, освітні та мистецькі ініціативи сприяють консолідації суспільства, підтримці етнокультурної самобутності та розвитку відчуття національної спільності [2]. Тому тісно пов'язана з ідентифікаційними механізмами та ментальністю етнокультурна свідомість, оскільки вона формує усвідомлене відчуття належності до етнічної спільноти, визначає ціннісні орієнтації, культурні практики та поведінкові моделі індивіда. Вона забезпечує збереження культурної самобутності, передає традиції і символи між поколіннями та регулює взаємодію як всередині групи, так і з іншими етносами, виступаючи важливим чинником соціальної інтеграції та адаптації до змінних соціальних умов.

Етнокультурна свідомість є інтегрованою системою знань, цінностей, норм і символів, що відображає спільний культурний досвід етнічної групи та формує усвідомлене почуття належності до неї. Вона проявляється у способах мислення, поведінки та взаємодії з іншими спільнотами, забезпечує збереження культурної самобутності, регулює соціальні і міжетнічні відносини та виступає механізмом передачі традицій і культурних практик між поколіннями. Через етнокультурну свідомість індивіди усвідомлюють своє «ми», ідентифікують себе в системі культурних і соціальних координат, а також адаптуються до змінних соціальних та історичних умов.

Отже, етнічність і культура перебувають у нерозривному взаємозв'язку, де культура виступає не лише формою прояву етнічності, а її внутрішнім змістом, що визначає ідентифікаційні процеси та ментальні виміри існування етнічних спільнот.

Висновки. Етнічність не може бути зведена лише до статистичного етнічного складу суспільства, оскільки вона є складним соціокультурним і когнітивним феноменом, який формується в процесі взаємодії індивіда та спільноти. Ключову роль у цих процесах відіграє культура, яка забезпечує змістове наповнення етнічності через систему символів, цінностей, норм і практик. Етнічна ідентичність формується як результат емоційно-когнітивного самоототожнення індивіда з певною спільнотою та реалізується через культурні практики, зокрема мову, традиції, обрядовість і мистецтво. Особливого значення набуває мова як один із найстійкіших маркерів ідентичності та засіб трансляції культурного досвіду. Ментальність і менталітет виступають глибинними соціокультурними утвореннями, які відображають специфіку світосприйняття етнічної спільноти та формуються під впливом історичного досвіду, культурного середовища і соціалізаційних процесів. Ментальні структури визначають поведінкові моделі, ціннісні орієнтації та способи інтерпретації соціальної реальності. Культура є визначальним чинником формування як етнічної ідентичності, так і ментальних моделей, забезпечуючи їхню тяглість і відтворення через механізми інкультурації, комунікації та міжпоколінної передачі досвіду. Взаємодія з іншими етнічними групами та наявність культурних відмінностей виступають важливими умовами актуалізації етнічної самосвідомості.

Перспективи подальших досліджень. Дослідження етномовної ідентичності та культурних маркерів у багатомовних або мультикультурних регіонах під час конфліктів для формування стратегії підтримки культурної самобутності.

Список використаної літератури

1. Борисенко В. К. Територіальна ідентичність населення України: сутність і головні чинники формування. *Укр. геогр. журн.* 2024. № 2. С. 43–50.

2. Виткалов С., Вільчинська І. Нові культурні практики як інструмент формування національної єдності в умовах війни. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 3. С. 10–16.

3. Гордійчук О. Етногенез та основні риси української ментальності: соціально-філософський контекст. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. 2024. Вип. 2 (90). С. 52–62

4. Дейнега Є. Релігійно-культурні основи формування етноментальності: український контекст. *Культурологічний альм.,* 2024. Вип. 4 (12). С. 41–49

5. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альм.,* 2025. № 1. С. 309–315.

6. Зашкільняк Л. Історичні міфи і стереотипи як складова суспільної свідомості та соціальної практики. *Історичні міфи і стереотипи та міжнаціональні відносини в сучасній Україні*: монографія. Львів 2009. 472 с.

7. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир, 2009. 558 с.

8. Лісеєнко О. В. Менталітет: сутність та особливості регіональних проявів: регіональні особливості: автореф. дис…. канд. соціол. наук. Харків, 1998. 17 с.

9. Мельник Ю. П., Семко Я. С. Українська культура як чинник консолідації нації на тлі революційних та військових дій в незалежній Україні. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 12. С. 1592–1603.

10. Нельга О. Етнічний склад і етнічна структура суспільства: спроба уточнення понять. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг: науково-теоретичний часопис.* 2009. № 1. С. 115–16.

11. Рудакевич О. М. Національний принцип: етнополітичні концепції нації монографія. Тернопіль : Вид-во ТНЕУ «Економічна думка», 2009. 292 с.

12. Татаренко Т. Етнічні кордони і міжетнічна толерантність. *Політичний менеджмент.* 2004. № 5. С. 31–39.

13. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності і політика скривдженості. Пер. з англ. Т. Сахно. Київ : Наш формат. 2022. С. 63–64.

14. Юрій М. Ф. Етнологія: навч. посіб. Київ : Дакор, 2006. 360 с.

References

1. Borysenko V. Territorial identity of the population of Ukraine: essence and main factors of formation. *Ukr. geogr. Journal,* 2024. 2. P. 43–50 [in Ukrainian].

2. Vytkalov S., Vilchynska I. New cultural practices as a tool for forming national unity in wartime. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts,* 2025. 3. P. 10–16 [in Ukrainian].

3. Gordiychuk O. Ethnogenesis and main features of Ukrainian mentality: socio-philosophical context. *Bulletin of the Ivan Franko Zhytomyr State University,* 2024. 2 (90). P. 52–62 [in Ukrainian].

4. Deynega E. Religious and cultural foundations of the formation of ethno-mentality: Ukrainian context. *Culturological Almanac,* 2024. 4 (12). P. 41–49 [in Ukrainian].

5. Denisyuk Z. Ukrainian cultural identity as a basis of national stability and cultural policy. *Culturological Almanac,* 2025. 1. P. 309–315 [in Ukrainian].

6. Zashkilnyak L. Historical myths and stereotypes as a component of social consciousness and social practice. Historical myths and stereotypes and interethnic relations in modern Ukraine: collective monograph. Lviv, 2009 [in Ukrainian].

7. Kozlovets M. A. The phenomenon of national identity: challenges of globalization: monograph. Zhytomyr, 2009 [in Ukrainian].

8. Liseyenko O. V. Mentality: essence and peculiarities of regional manifestations: regional peculiarities: author's abstract. dissertation. for the degree of candidate of sociological sciences. Kharkiv State University. Kharkiv, 1998 [in Ukrainian].

9. Melnyk Y., Semko Y. Ukrainian culture as a factor of nation consolidation against the background of revolutionary and military actions in independent Ukraine. *Bulletin of Science and Education,* 2024. 12. P. 1592–1603. [in Ukrainian].

10. Nelga O. Ethnic composition and ethnic structure of society: an attempt to clarify concepts. Sociology: theory, methods, marketing: scientific and theoretical journal, 2009. 1. P. 115–16 [in Ukrainian].

11. Rudakevych O. M. National principle: ethnopolitical concepts of the nation monograph. Ternopil, 2009 [in Ukrainian].

12. Tatarenko T. Ethnic borders and interethnic tolerance. Political management, 2004. 5. P. 31–39 [in Ukrainian].

13. Fukuyama F. Identity. The need for dignity and the politics of grievance. Trans. from English. T. Sakhno. Kyiv : Nash format, 2022. P. 63–64 [in Ukrainian].

14. Yuriy M. F. Ethnology : a textbook. Kyiv : Dakor, 2006 [in Ukrainian].

UDC 008:39.3:316

ETHNICITY AND CULTURE : IDENTIFICATION AND MENTAL DIMENSIONS

Liudmyla DOSKICH – Candidate of Political Science,
associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts;
Kyiv University of Culture. Kyiv;
Svitlana KHRUSHCH – Candidate of Sciences in Social Communications, associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Purpose of the article. To analyze the relationship between ethnicity and culture through the prism of identification and mental dimensions. *Research methodology.* The study was conducted using an analysis of scientific literature, a comparative and conceptual approach, as well as the integration of culturological, sociological and psychological methods.

Scientific novelty. The relationship between ethnic identity, mentality and culture as a mechanism for transmitting values and norms, especially in conditions of social transformations, has been established.

Practical significance. The results of the study can be used to develop cultural, educational and social programs to support ethnic self-awareness and interethnic tolerance in conditions of war and social transformations.

Conclusions. Ethnicity is a complex socio-cultural and cognitive phenomenon that is formed in the process of interaction between an individual and a community, and its content is provided by culture through a system of symbols, values, norms and practices. Ethnic identity is manifested in emotional-cognitive self-identification and is realized through language, traditions, rituals and art, while language acts as a stable marker of identity and a means of transmitting cultural experience. Mentality and mentality reflect the specificity of the community's worldview, determine behavioral models, value orientations and ways of interpreting social reality, being formed under the influence of history, cultural environment and socialization. Culture determines both ethnic identity and mental models, ensuring their continuity and reproduction through inculturation, communication and intergenerational transfer of experience, and interaction with other ethnic groups and cultural differences contribute to the actualization of ethnic self-consciousness.

Key words: ethnicity, culture, identification, mentality, language, ethnocultural identity.

Стаття отримана 26.11.2025
Стаття прийнята 2.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:316.77

СЕМІОТИКА АРХЕТИПНОГО ОБРАЗУ КОЗАКА МАМАЯ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анна ТРОФИМЧУК – здобувачка освітньо-наукового ступеня спеціальності В12 «Культурологія та музеєзнавство»,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
http://orcid.org/0009-0007-9782-9382
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1166
annatrofi01@gmail.com

Цитування:

Трофимчук А. Семіотика архетипного образу козака мамая у контексті культурної ідентичності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 378–384. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1166

Стаття присвячена семіотичному аналізу української народної картини «Козак Мамай» крізь призму теорії архетипів К.-Г. Юнга. На основі концептуалізації понять «архетип», «архетипний образ» та «культурний герой» обґрунтовується належність козака Мамая до категорії архетипного образу. Досліджується символічне значення інваріантної атрибутики народних картин як єдиної кодифікованої системи, що сягає архаїчних уявлень українського етносу. Обґрунтовано, що образ козака Мамая синтезує юнгіанські архетипи Героя і Мудреця та втілює ключові принципи української культурної ментальності – кордоцентризм, софійність та антеїзм. Результати дослідження сприяють глибшому розумінню механізмів формування та репрезентації культурної ідентичності засобами народного живопису, а також розкривають невичерпний символічний зміст образу козака Мамая, що робить його актуальним впродовж століть.

Ключові слова: архетипний образ, козак Мамай, українська народна картина, семіотика, архетип, символ, культурна ідентичність, культура, герой.

Постановка проблеми. Українська народна картина «Козак Мамай» є унікальним явищем національної культури, що впродовж декількох століть зберігає свою актуальність і впізнаваність. Попри значний масив наукових досліджень, у сучасній гуманітаристиці досі відсутній єдиний підхід щодо культурологічної класифікації цього образу, адже дослідники одночасно визначають його як архетип, архетипний образ або ж як культурного героя. Така термінологічна неузгодженість ускладнює як теоретичне осмислення феномену, так і розуміння глибинних механізмів формування і репрезентації української культурної ідентичності засобами народного живопису. Вирішення цієї проблеми набуває особливої наукової та суспільної ваги в умовах війни росії проти України, коли питання збереження і осмислення національної культурної спадщини постають із загостреною актуальністю.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Методологічну основу дослідження становлять праці К.-Г. Юнга, який визначив архетипи як універсальні первісні структури колективного несвідомого [15] та Е. Кассірера, який здійснив розгляд філософії символічних форм [16]. Концептуалізацію понять «архетип» та «архетипний образ» здійснюють Л. Гоц [3], Л. Ларікова та А. Овчаренко [9], а визначення «символу» надає М. Шумка [13]. Зв'язок між архетипом і символом досліджує С. Садовенко [10]. Символізм візуального образу в контексті концепцій Е. Кассірера аналізує С. Стоян [11]. Безпосередньо образу козака Мамая присвячені праці О. Найдена, який обґрунтував його архетипну природу [8] та І. Зінків, яка здійснила детальний аналіз інваріантної атрибутики як єдиної кодифікованої системи [4]. Культурологічний вимір образу розкривають праці В. Личковаха, який вписує козака Мамая в систему архетипових принципів української ментальності [6] та С. Бушака [1]. Питання класифікації образу в контексті типології культурного героя розглядають М. Чорна [14] та Д. Воронік [2].

Утім, попри значний науковий доробок, більшість ґрунтовних досліджень в контексті цієї проблематики розроблено на початку XXI століття, тоді як актуальних праць останніх років, що синтезували б семіотичний і юнгіанський підходи до вивчення образу козака Мамая, критично бракує. Поза увагою дослідників залишається і проблема чіткого концептуального розмежування між поняттями «архетип», «архетипний образ» та «культурний герой» стосовно козака Мамая. Висвітленню саме цього кола питань присвячена дана стаття.

Мета статті – здійснити семіотичний аналіз українських народних картин «Козак Мамай» у контексті архетипного образу. Розв'язання даної мети передбачає доповнення існуючих наукових підходів до вивчення образу козака Мамая крізь призму теорії архетипів К.-Г. Юнга і трактування символіки його атрибутів, уточнення понятійно-категоріального апарату понять «архетип», «архетипний образ» та

© Трофимчук А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

«культурний герой», а також обґрунтування важливості досліджуваного образу для культурології в контексті сучасних процесів збереження української культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. У контексті аналізу семіотики українських народних картин «Козак Мамай» в першу чергу важливо визначити, до якої культурної категорії належить цей образ. Методологічною основою дослідження є теорія архетипів К.-Г. Юнга. У сучасній гуманітаристиці існує неоднозначність тлумачень образу козака Мамая: від архетипу, архетипного образу до культурного героя, тому необхідно провести розмежування цих понять.

За К.-Г. Юнгом, архетипи – це «архаїчні, або первісні образи, тобто уявлення про всезагальні образи, що існують з давніх часів» [15; 167]. За обґрунтуванням Л. Гоц теорії відомого психоаналітика та філософа культури, архетип – це «універсальна незмінна інваріантна базова психічна структура, регулятор психічного життя, що організує зовнішній та внутрішній досвід індивідуума відповідно до передзаданого зразка. Архетип не сприймається свідомістю безпосередньо, адже сукупність архетипів становить зміст сфери колективного несвідомого» [3; 54]. Натомість архетипні образи – це «необмежено варіативні, конкретні репрезентанти архетипу в свідомості (образи та мотиви сновидінь, міфів, казок, художніх творів тощо), внутрішня структура яких обумовлена універсальними інваріантами» [3; 54]. Таким чином, ототожнення термінів «архетип» та «архетипний образ» є суттєвою помилкою. Козак Мамай, як існуючий живописний елемент, не може бути архетипом, який за своєю суттю є невидимою глибинною структурою, яка існує в абстрактній сфері колективного несвідомого. Однак тлумачення козака Мамая як архетипного образу є обґрунтованим, адже картина, як фізичний об’єкт, може бути репрезентантом архетипу, що глибоко вкорінений у свідомість поколінь і власне породжує цей образ, який є змістовно-усталений, варіативний і незмінний впродовж століть.

Тезу стосовно необхідності розрізнення та конкретизації понять «архетип» та «архетипний образ» підтверджують Л. Ларікова та А. Овчаренко, зазначаючи, що «архетипні образи є символічними репрезентаціями, які надають форму та зміст основним архетипам. Вони виникають через сни, міфи, казки та культурні наративи, сплітаючи разом візуальну мову. Вони є конкретними й відчутними проявами, які адаптуються та змінюються з культурним контекстом» [9; 404]. Беручи до уваги висновки дослідників, можна відзначити, що архетипи, будучи фундаментальними структурами людської психіки, знаходять своє вираження у творах мистецтва, набуваючи конкретного образного втілення. При цьому художній образ, створений творчою свідомістю митця, щоразу постає як щось неповторне, проте важливим є те, що архетипна основа, що його породжує, залишається спільною для всього людства. Оскільки образ козака Мамая є повторюваним і масово відтворюваним, то тут і є дуже важливою саме цей глибинний архетипний фундамент, який утвердив незмінне впродовж століть смислове наповнення цього сюжету і головне – досі забезпечує його впізнаваність. Варто відмітити, що цей архетипний образ, що своїми коренями сягає XVI століття, безсумнівно, є надбанням українського етносу і є прямим втіленням культурної ідентичності нашого народу. Козак Мамай є одним із найяскравіших живописних образів, що за тривалий період свого існування зміг стати інструментом консолідації українців, втіленням нашої багатовікової історії та ментальності, а також відображенням традицій і вірувань.

Оскільки козак Мамай є відтворювач історичного та духовного досвіду минулого і закарбувався у свідомості українців до наших днів, то можна стверджувати, що цей фольклорний образ є архетипним. Саме завдяки тому, що колись зародився симбіоз архетипів «міфологічного першопредка-деміурга та іконного християнського святого» [8; 48], рука народного майстра змогла створити канонічний народний сюжет «Козак Мамай», внаслідок чого з’явився цей архетипний образ, вкрай актуальний і популярний і в XXI столітті. Багато сучасних українських художників, що працюють у різних жанрах образотворчого мистецтва, надихаються цим давнім архетипним образом і створюють свої полотна, серед яких: О. Скоп (створив понад 300 картин із козаком Мамаєм), В. Копайгоренко, І. Горобчук, І. Паньок, О. Шупляк, С. Лаушкін, П. Бойко, А. Пікуш, О. Чегорка, Г. Назаренко, Л. Давиденко, Н. Малярчук, В. Панко, А. Михальчук, В. Манжос та багато ін. Різні інтерпретації цього образу свідчать про вияв культурної та національної ідентичності, адже козак-воїн є втіленням патріотизму, мужності у боротьбі за свободу і гордості за Україну.

Для підтвердження гіпотези, що козак Мамай є архетипним образом, необхідно також звернутись до його смислового наповнення і символічного значення. С. Садовенко підкреслює важливий зв’язок між архетипом і символом: «Архетип виступає сенсоформою, загальним значенням, тоді як символ є його безпосередньою реалізацією. Будь-який ряд символів не вичерпує всієї змістовності архетипу. Символ завжди представляє лише аспект, грань архетипу» [10; 69]. Така ієрархія цих понять є ключем до інтерпретації семіотики української народної картини «Козак Мамай», адже кожен зображений на ній атрибут, є символом-репрезентантом більш глибинних, архетипних сенсів.

Для подальшого перебігу дослідження важливо здійснити концептуалізацію терміну «символ». М.

Шумка, визначає символ як «образне відтворення ідеї, яке з одного боку володіє внутрішньою визначеністю, а з іншого – потенційною нескінченністю смислових перспектив, які ніколи не вичерпують тієї чи іншої даної інтерпретації» [13; 72]. Саме це поєднання усталеності й невичерпності є ключовою характеристикою символіки козака Мамая, адже прадавні символи зберігають свою сутність і водночас трансформуються відповідно до потреб епохи, укорінюючись на архетипному рівні у свідомості людини як носії позачасових загальнолюдських смислів і цінностей.

Культурологічне підґрунтя для аналізу образотворчого мистецтва як системи символів надають дослідження Е. Кассірера. Філософ стверджував, що «мистецтво було першою силою, яка, сприяючи знаходженню людиною свого власного образу, у певному роді відкрила й специфічну ідею людини як такої» [16; 203]. Проводячи аналіз концепцій вченого у контексті символізму візуального образу, С. Стоян відзначила, що художній твір за Е. Кассірером є «синтезованою символічною формою, що містить у собі як об'єктивні характеристики світу, так і суб'єктивні особливості митця». «Для того щоб народився великий художній твір, потрібно, щоб суб'єктивне і об'єктивне, почуття й чіткий образ пройнялися одне одним і злилися повністю воєдино» [11; 53]. Українська народна картина «Козак Мамай» якраз і є таким масштабним культурним явищем, яке є не лише художньо привабливим, а й саме завдяки своїй імперсональності акумулює колективний досвід і транслює його через систему знаків і символів. Незважаючи на дотримання анонімними народними майстрами чіткого сюжетного канону, кожен твір вирізняється власним живописним характером. Саме багатовікова традиція переосмислення цього сюжету та створення численних варіацій художниками-кустарями, деякі з яких стали настільки знаковими, що набули масового тиражування, свідчать про ремінісцентні риси народного малярства і здатність зберігати колективну пам'ять народу. Тож народний живопис містить велике соціальне значення на рівні культурного надбання нації.

Поява такого унікального для світової історії культурного феномену як українська народна картина «Козак Мамай», як наголошує О. Найден «була викликана потребою української спільноти в певний період свого існування мати широкий багатозначний символ-архетип» [8; 48]. Таким чином, О. Найден також підкреслює наявність архетипного начала в образі козака Мамая та його сакрального значення для формування культурної ідентичності українців. До того ж О. Найден уточнює, що в постаті козака Мамая закодовано архетип «воїна-сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна-сакрального предка, воїна-козака» [1; 17].

Повертаючись до поліфонії тлумачення образу козака Мамая, можна відзначити, що деякі вчені трактують його як культурного героя. М. Чорна звертається до такого визначення: «Культурний герой – це міфічний персонаж, який бере участь у створенні світобудови у міфічний час», «може здобувати необхідні для життєдіяльності людей речі, брати участь у впорядкуванні світу в ролі деміурга і першопредка, інколи бореться з різними стихійними хаотичними силами, які намагаються порушити встановлений порядок» [14; 57]. Водночас більшість дослідників стверджують, що козак Мамай – це «узагальнено-збірний образ українського козацтва», «наділндивідуальний первообраз-архетип», «народний ідеал захисника свободи» [14; 59]. До трактування козака Мамая як культурного героя також апелює Д. Воронік, стверджуючи, що «образ козака Мамая поєднував у собі різні риси, що загалом дозволяє трактувати його як культурного героя. Він, як культурний герой, виконував функції захисника, деміурга і, в якійсь мірі, трікстера» [2; 224]. Таким чином, в науковому дискурсі простежується багатозначність інтерпретацій, яка забезпечує відкритість цього образу до різних смислових прочитань.

Безперечно, образ козака Мамая має сакрально-міфологічний характер і в окремих аспектах корелює з рисами культурного героя, адже він постає у ролі захисника, є посередником між земним і духовним світами, а також пов'язаний з магічними практиками, на що вказує його сидіння у медитативній позі. Однак ототожнення козака Мамая з культурним героєм у класичному, космогонічному значенні цього поняття видається дещо спрощеним і потребує уточнення. На відміну від індивідуалізованого культурного героя, який зазвичай пов'язаний з втіленням певної місії, козак Мамай зосереджений не на дії, а на стані буття, про що свідчить його спокійний, врівноважений характер, його споглядальна нерухомість. Він радше втілює вже сформований культурний досвід, акумулюючи й репрезентуючи усталені цінності та ідеали. Здатність існувати поза конкретним сюжетом, поза індивідуальною особистістю і поза будь-яким вчинком, тобто лише через присутність як смислову форму є ознакою архетипного образу, а не культурного героя, чия позачасовість завжди прив'язана до унікальної міфічної події. Таким чином, розгляд козака Мамая крізь призму архетипного образу дозволяє дослідити глибинний рівень, на якому індивідуальне поступається місцем універсальному, а конкретний персонаж – вічним архетипам Воїна і Мудреця. І саме цей глибинний рівень є визначальним, адже він пояснює невичерпну актуальність образу та його здатність до нескінченної інтерпретації впродовж століть.

Визначаючи семіотичний характер однойменних народних картин, варто звернутись до праці

С. Бушака, який розглядає козака Мамая як збірний, узагальнений образ усього козацтва. Дослідник також наголошує на символічному характері кожного елемента композиції: «дуб – сила козацька, його зброя – постійна готовність до боротьби з ворогами рідного народу, кінь – воля козацька, бандура – пісня народу українського, ба, навіть його душа» [1; 17].

Детальний аналіз символів, відображених на картинах «Козак Мамай», проводить І. Зінків у своїй монографії, де дослідниця вказує на істотну прогалину в попередніх інтерпретаціях, а саме відсутності цілісного підходу до аналізу семантики сталих атрибутів як єдиної знакової системи, що могла б стати ключем до розкриття їх архаїчних сенсів. До інваріантних атрибутів належать: «дерево, на гілках якого висить лук і сагайдак зі стрілами (або ж інша амуніція); кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа; музичний інструмент (в руках козака); штоф і келих (чаша); одяг (шапка)» [4; 234]. Кожен із цих елементів є не просто художньою окрасою картини, а символом-репрезентантом глибинного архетипного сенсу. Дуб можна трактувати як Світове дерево (Дерево життя, вісь світу), адже «наші давні пращури трактували дерево не лише як опору неба і сонця, але й шлях здійснення контактів між світами, світом людей і світом богів». Кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа, пов'язаний з поховальною обрядовістю і символізує ритуал переходу між світами живих і мертвих, тоді як спис є «окультуреним» варіантом Світового дерева [4; 243]. Штоф і келих, попри їх побутовий вигляд, не були випадковими предметами, а вказують на сакральний статус образу, адже у давніх індоіранців це був ритуальний посуд для священного напою жерців і царів. «В українців такий напій відомий як євшан-зілля: уважалось, що він має дивовижну силу і захищає від смерті («вражої кулі»)» [4; 244]. Кольорова символіка одягу козака, в якій переважає жовтий і червоний, у скіфській традиції була виключною ознакою найвищої верстви суспільства, а шапка, яку він ніколи не одягає, своїм виглядом нагадує царську тіару або священничу митру [4; 244]. Тож козак Мамай, враховуючи ошатність і дорогу вартість його вбрання, безперечно, має шляхетне, ба навіть лицарське походження.

Таким чином, увесь комплекс атрибутики козака Мамая утворює цілісну семіотичну систему, що за висновком І. Зінків, підкреслює «не військову, а апотропеїчну функцію» образу, «а глибше – медіативно-посередницьку» [4; 255]. Це означає, що народні майстри, можливо несвідомо, відтворювали крізь канонічний сюжет архаїчний символічний код, що сягає язичницьких уявлень українського етносу. Саме ця глибинна архаїчна структура і є тим архетипним началом, яке упродовж століть забезпечувало образу козака Мамая його впізнаваність, стійкість і невичерпну смислову актуальність.

Для глибшого розуміння архетипної природи козака Мамая важливо визначити, які саме юнгіанські архетипи він втілює. Аналіз досліджуваних джерел дозволяє стверджувати, що образ козака Мамая є унікальним синтезом двох фундаментальних архетипів – Героя/Воїна та Мудреця, які в більшості світових культур існують окремо, але у випадку української народної картини «Козак Мамай» зливаються в єдину нероздільну постать. З одного боку, козак Мамай відповідає визначенню архетипу Героя/Воїна як «символу захисника і рятівника, який характеризується рішучістю та відвагою» [7; 57], адже при ньому зброя і кінь, що символізує повну бойову готовність. За Юнгом, «міф про героя завжди описує могутню людину чи боголюдину, яка перемагає зло в будь-яких його проявах» [7; 57], і козак Мамай у народній свідомості є саме таким переможцем темних сил, як і Юрій Змієборець. До того ж О. Найден у своїй праці доводить спадкоємність цих образів: «Іконні образи «шабельників святих», і насамперед Юрія Змієборця та архангела Михаїла підготували ґрунт для появи й поширення у XVII-XIX ст. зовсім іншого образу воїна, утіленого в народній картині «Козак Мамай» [8; 38]. Дослідник підкреслює, що саме зміна соціально-політичної ситуації в Україні стала поштовхом до формування і масового поширення цього образу. Український народ, натхненний військовою звитягою козаків, відчув пробудження національної свідомості, завдяки чому вже у період сьогодення ці твори стали елементами репрезентації нашої культурної ідентичності.

Водночас козак Мамай втілює і протилежний архетип Мудреця, Сенекса Філемона, який є «символом мудрості (знань), відповідальності, консерватизму, самоконтролю і інтуїції» [7; 56], «може бути представлений в образі відлюдника, чаклуна, цілителя, порадника, який володіє магічними надздібностями» [7; 56], що безпосередньо перегукується з висновком І. Зінків, яка доводить, що Мамай був «передусім характерником, тобто шаманом-чарівником, носієм давніх сакральних знань жрецької касти» [4; 239]. Принципово важливим є те, що козак не воює, його зброя прибрана, кінь прив'язаний, а сам він занурений у медитативну споглядальність. Це Герой, який вийшов за межі героїчного вчинку і здобув щось більше за перемогу над ворогом. Козак Мамай – це архетипний образ українського лицаря-філософа, що однаково природно тримає і шаблю, і кобзу, уособлюючи народний ідеал людини, яка поєднує силу духу з внутрішньою свободою і мудрістю.

Варто окремо відзначити, що образ козака Мамая органічно вписаний у систему архетипів української культурної ментальності, що у свою чергу є безпосереднім підтвердженням, що народний живопис може бути засобом ретрансляції культурної ідентичності. В. Личковах зазначає, що «в архетипах закріплені «першообрази», точніше «першосмисли» чи «прасимволи» етнокультури» [6; 187]. Дослідник виокремлює три ключові архетипові принципи конституювання «культурного простору українства: кордоцентризм, софійність та антеїзм» [6; 189-191]. Образ козака Мамая втілює всі три принципи. Кордоцентризм – домінанта «серця» в українській культурній ментальності – виявляється через перевагу емоційно-вольового начала над раціональним [6; 189] – прочитується у самій позі козака, який пізнає світ через внутрішнє споглядання і музику як мову душі, і ця медитативна присутність стає особливою формою духовної сили. Софійність – «принцип мудрої організації буття» [6; 190] – проявляється у символічній впорядкованості всієї композиції картини, де кожен атрибут має чітке місце й значення. Антеїзм – «принцип зв'язку з землею» [6; 191] – виявляється у прив'язаності козака до рідного степу, до конкретного місця біля дубу, що також є точкою сакрального простору.

Отже, образ козака Мамая має давнє походження і його архетипність підтверджується наявністю вкорінених протягом століть символів, що несуть глибокий зміст. Він не втрачає своєї актуальності і нині – в умовах війни росії проти України. До цього образу продовжують звертатись сучасні художники, він досі з плином століть є відомим і впізнаваним серед українців, тому дедалі частіше з'являється у вигляді муралів або в соціальних мережах як символ незламності та спротиву. Найголовніше, що навіть у XXI столітті, у час війни та глобалізації, коли перед нашою нацією вкрай гостро постає проблема кризи ідентичності, образ козака Мамая не втрачає свого архетипного ядра.

Показовим свідченням актуальності досліджуваної теми є створення таких виставкових проєктів, як «Знаки та символи у народному мистецтві», що проходив у Національній академії мистецтв України і відкриття якого відбулось 22 квітня 2025 року. Виставка, організована спільно з Національною спілкою майстрів народного мистецтва України, мала на меті активізувати значення народного мистецтва як джерела знань про тяглість художньо-мистецьких традицій народу, збереження давніх художніх практик та народної візуальності. [5]. Водночас Всеукраїнська дитяча виставка «Знай і люби свій край 2025», в рамках якої на розгляд журі було подано 1813 робіт із 23 регіонів України [12], підтверджує, що традиція народного мистецтва є живою, а головне – викликає зацікавленість у молодого покоління українців. Це дає підстави сподіватися на нові хвилі звернення до архетипних образів української народної традиції і в майбутньому.

Козак Мамай є репрезентантом культурної ідентичності українців поряд з іншими елементами народного мистецтва, серед яких: вишиті рушники із солярними знаками і «вазоном» як прообразом Світового дерева, грона калини на картинах К. Білокур, синьо-жовті рослини і тварини на полотнах М. Примаченко, народна ікона, що у синтезі з візантинізмом втілилась у національному мистецтві бойчукістів, кольори українського килиму, що стали натхненням для видатних авангардисток Олександри Екстер і Соні Делоне. Все перелічене, що і не обмежується цими прикладами, є спадщиною народного мистецтва і тим, що першим спадає на думку у відповідь на питання: а що є українським? І козак Мамай серед цих феноменів посідає особливе місце, адже він є не просто художнім елементом, а постає як архетипний образ, що акумулює в собі одночасно архетип Героя і Мудреця – українського лицаря і народного філософа в одній постаті.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що козак Мамай є архетипним образом. Спираючись на теорію архетипів К.-Г. Юнга та семіотичний аналіз інваріантної атрибутики народних картин, встановлено, що козак Мамай функціонує як конкретний репрезентант глибинних архетипних структур колективного несвідомого українського етносу, органічно синтезуючи архетипи Героя/Воїна та Мудреця. Символічна система усталених атрибутів картини утворює єдиний кодифікований текст, що сягає архаїчних язичницьких уявлень і водночас залишається актуальним у XXI столітті. Образ козака Мамая втілює ключові архетипові принципи української ментальності – кордоцентризм, софійність та антеїзм, що підтверджує його роль як духовного корелята культурної ідентичності. Теоретичне значення дослідження полягає у концептуалізації понять «архетип», «архетипний образ» та «культурний герой» у контексті семіотики народного живопису. Практична цінність – у можливості застосування запропонованої методології для аналізу інших образів українського народного мистецтва. *Перспективами подальших досліджень* є порівняльний аналіз козака Мамая з архетипними образами інших національних культур, а також вивчення трансформації цього образу в сучасному українському мистецтві в умовах збройної агресії росії проти України.

Список використаної літератури

1. Бушак С. Козак Мамай. Феномен одного образу та спроба прочитання його «ідентифікаційного коду».

Пер. О. Трач. Вид. 2-ге, допов. Київ : Родовід, 2008. 303 с.

2. Воронік Д. С. Архетип культурного героя в українському візуальному мистецтві початку XXI ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* 2016. Вип. 22. С. 221-226.

3. Гоц Л. С. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології у дослідженнях культури. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4, 2017. С. 52–57.

4. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с.

5. Знаки та символи у народному мистецтві. Антиквар. 2025. URL: https://antikvar.ua/strong-znaky-ta-symvoly-u-narodnomu-mystetstvi-strong/.

6. Личковах В. А. Сакральні горизонти української культури: Архетипи – хронотопи – сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 187–194.

7. Мазур М. Історико-філософська інтерпретація архетипів особистості як символічних образів колективного безсвідомого в рецептивному полі психоаналітичних поглядів Карла Ґустава Юнґа. *Грані.* 2020. Т. 23, № 9. С. 40-64. DOI: https://doi.org/10.15421/172083.

8. Найден О. С. Образ воїна в українському фольклорі: Семантичні та образні аспекти. Київ : Вид. дім «Стилос», 2005. 260 с.

9. Овчаренко А. В., Ларікова Л. А. Особливості архетипних образів в українській традиційній культурі та їх трансформація у візуальному інтернет-контенті. *Культурологічний альм*. № 2. 2024. С. 402–407. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.50.

10. Садовенко С. М. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів. *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 4. С. 66–71.

11. Стоян С. П. Символізм візуального образу в філософських концепціях Е. Кассірера та С. Лангер: культурний контекст. *Українські культурологічні студії.* 2017. № 1. С. 52-55.

12. Український державний центр позашкільної освіти. Всеукраїнська виставка «Знай і люби свій край 2025». 2025. URL: https://udcpo.gov.ua/2025/07/15465/.

13. Шумка М. Л. Символізм у філософській культурі України : дис. канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії». Львів, 2001.

14. Чорна М. Козак Мамай як український культурний герой та першопредок міфічного часу. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2007. Вип. 18. С. 56-59.

15. Юнґ К.-Ґ. Архетипи і колективне несвідоме. Пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.

16. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2: Mythical Thought. Trans. by Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1965. 388 p.

References

1. Bushak S. Kozak Mamai. Fenomen odnoho obrazu ta sproba prochytannia yoho «identyfikatsiinoho kodu». Per. O. Trach. Vyd. 2-he, dopov. Kyiv: Rodovid, 2008. 303 s.

2. Voronik D. S. Arkhetyp kulturnoho heroia v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi pochatku KhKhI st. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo.* 2016. Vyp. 22. S. 221-226.

3. Hots L.S. Arkhetyp i arkhetypnyi obraz: problemy terminolohii u doslidzhenniakh kultury. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 4, 2017. S. 52–57.

4. Zinkiv I. Bandura yak istorychnyi fenomen : monohrafiia. Kyiv : IMFE, 2013. 448 s.

5. Znaky ta symvoly u narodnomu mystetstvi. Antykvar. 2025. URL: https://antikvar.ua/strong-znaky-ta-symvoly-u-narodnomu-mystetstvi-strong/.

6. Lychkovakh V.A. Sakralni horyzonty ukrainskoi kultury: Arkhetypy – khronotopy – syhnatury. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. 2010. Vyp. 7. S. 187–194.

7. Mazur M. Istoryko-filosofska interpretatsiia arkhetypiv osobystosti yak symvolichnykh obraziv kolektyvnoho bezsvidomoho v retseptyvnomu poli psykhoanalitychnykh pohliadiv Karla Gustava Yunga. Hrani. 2020. T. 23, № 9. S. 40-64. DOI: https://doi.org/10.15421/172083.

8. Naiden O. S. Obraz voina v ukrainskomu folklori: Semantychni ta obrazni aspekty. Kyiv : Vydavnychyi dim «Stylos», 2005. 260 s.

9. Ovcharenko A. V., Larikova L.A. Osoblyvosti arkhetypnykh obraziv v ukrainskii tradytsiinii kulturi ta yikh transformatsiia u vizualnomu internet-kontenti. *Kulturolohichnyi almanakh* № 2. 2024. S. 402–407. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.50.

10. Sadovenko S. M. Semantychnyi topos kultury u konteksti teorii arkhetypiv. *Visnyk NAKKKiM.* 2013. № 4. S. 66–71.

11. Stoian S. P. Symvolizm vizualnoho obrazu v filosofskykh kontseptsiiakh E. Kassirera ta S. Lanher: kulturnyi kontekst. Ukrainski kulturolohichni studii. 2017. № 1. S. 52-55.

12. Ukrainskyi derzhavnyi tsentr pozashkilnoi osvity. Vseukrainska vystavka «Znai i liuby svii krai 2025». 2025. URL: https://udcpo.gov.ua/2025/07/15465/.

13. Shumka M. L. Symvolizm u filosofskii kulturi Ukrainy : dys. kand. filos. nauk : spets. 09.00.05 «Istoriia filosofii». Lviv, 2001.

14. Chorna M. Kozak Mamai yak ukrainskyi kulturnyi heroi ta pershopredok mifichnoho chasu. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Literaturoznavstvo, movoznavstvo, folklorystyka*. 2007. Vyp. 18. S. 56-59.

15. Yung K.-G. Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. Per. z nim. K. Kotiuk; nauk. red. ukr. vyd. O. Feshovets. Lviv : Astroliabiia, 2018. 608 s.

16. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2: Mythical Thought. Trans. by Ralph Manheim. New Haven : Yale University Press, 1965. 388 p.

UDC 008:316.77

SEMIOTICS OF THE ARCHETYPAL IMAGE OF KOZAK MAMAI IN THE CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

Anna TROFYMCHUK – 1st year PhD student,
specialty B12 «Cultural Studies and Museology»,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of this article is to conceptualize the image of the Cossack Mamai through a semiotic analysis of Ukrainian folk paintings, viewed through the lens of C. G. Jung's theory of archetypes.

Research methodology. The methodological foundation of this study is C. G. Jung's theory of archetypes and its cultural interpretation, supplemented by E. Cassirer's philosophy of symbolic forms. The study employs a semiotic approach to the analysis of visual imagery, which allows for the consideration of folk paintings as a system of signs and symbols that convey collective experience. A comparative-typological method is used to distinguish between the concepts of "archetype", "archetypal image" and "cultural hero" while cultural analysis is employed to situate the image of the Cossack Mamai within the system of archetypal principles of the Ukrainian mentality.

Results. It has been demonstrated that the Cossack Mamai is an archetypal figure – a variable yet semantically fixed representative of the deep archetypal structures of the collective unconscious. A semiotic analysis of the invariant attributes of folk paintings has shown that the image's system of symbols reaches back to archaic pagan beliefs and, taken as a whole, emphasizes the image's apotropaic and mediating nature. It has been established that Cossack Mamai organically synthesizes the Jungian archetypes of the Hero and the Sage and embodies the key principles of Ukrainian cultural mentality – cordocentrism, sophianism and anteism, establishing himself as an integral component of Ukrainian national self-awareness and a means of transmitting cultural identity.

Novelty. The scientific novelty of this study lies in conducting one of the first comprehensive cultural analysis of the image of the Cossack Mamai, combining Jungian archetypal theory, Cassirer's philosophy of symbolic forms and the semiotics of invariant attributes in folk paintings. For the first time, the concepts of «archetype», «archetypal image», and «cultural hero» have been clearly distinguished in relation to the phenomenon, and it has been demonstrated that Cossack Mamai is a unique synthesis of the archetypes of the Hero and the Sage, specific to the Ukrainian cultural tradition. *The practical significance.* The research findings can be applied in educational, museum, exhibition, and cultural-educational activities. The proposed methodology of semiotic analysis through the lens of archetype theory can be applied to the study of other images in Ukrainian folk art, and the conclusions drawn can be used in developing concepts for the preservation and promotion of Ukraine's traditional cultural heritage.

*Key words***:** archetypal image, Cossack Mamai, Ukrainian folk painting, semiotics, archetype, symbol, cultural identity, culture, hero.

Стаття отримана 1.12.2025
Стаття прийнята 5.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 394.21:39(477.74)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ФЕСТИВАЛІ : «ТРИФОН ЗАРЕЗАН» У БОЛГРАДЕ

Олена БЕРЕЗІНСЬКА – старший викладач кафедри іноземних мов професійного спілкування, Міжнародний університет, м. Одеса;
http:/orcid.org/0000-0001-8542-4600
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1167
vlady22helen@gmail.com

Цитування:

Березінська О. Трансформація етнокультурних традицій у сучасному фестивалі : «Трифон Зарезан» у Болграде. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 385–390. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1167

Проаналізовано структурні та функціональні трансформації традиційного болгарського свята «Трифон Зарезан» у контексті сучасного фестивального руху Української Бессарабії (м. Болград, Одеська обл.). Досліджено збереження автентичних обрядових елементів, таких як ритуальна підрізка лози та обрання «Царя Трифона», у межах публічного культурного заходу. Особливу увагу приділено соціокультурній адаптації фестивалю в умовах воєнного стану, висвітлено його перехід від рекреаційного формату до майданчика соціальної солідарності та благодійності. Зроблено висновок, що фестиваль є дієвим механізмом підтримки етнічної ідентичності болгарської діаспори та популяризації регіональної культурної спадщини. У сучасних умовах свято трансформується в живий інструмент трансляції нематеріальної культурної спадщини, забезпечуючи наступність поколінь та збереження унікального етнокультурного коду регіону. Будучи важливою складовою культурного ландшафту Бессарабії, свято «Трифон Зарезан» демонструє життєздатність традиційних практик. Вони не лише адаптуються до нових викликів, а й стають фундаментом для формування сучасної локальної ідентичності та інтеграції місцевої спадщини в загальноєвропейський культурний контекст.

Ключові слова: Трифон Зарезан, Болград, болгарська діаспора, Бессарабія, календарна обрядовість, виноградарство, етнокультурна ідентичність, фестивальна культура.

Постановка проблеми. Трансформація традиції у фестивальному дискурсі зумовлена насамперед онтологічним переходом обряду з камерного простору етнічної спільноти у публічну площину масової культури. Свято «Трифон Зарезан» («Зарізан» – традиційна українська транслітерація болгарської назви свята) у Болграді ілюструє процес деконтекстуалізації, де ритуальне підрізання виноградної лози втрачає первинну сакрально-магічну функцію, перетворюючись на об’єкт видовищної репрезентації для зовнішнього споживача. Виникає суперечність між збереженням автентичності та логікою івент-менеджменту, що призводить до гібридизації традиції та появи нових «винайдених» форм дозвілля. За таких умов етнокультурна спадщина інструменталізується як ресурс територіального маркетингу. Це актуалізує питання про межу між живою традицією та комерційною симуляцією, а також про здатність фестивалю забезпечувати самоідентифікацію громади в умовах глобалізації.

Методологія дослідження. Методологічну основу статті становить поєднання загальнонаукових методів (аналізу, синтезу та узагальнення) з прикладними культурологічними підходами. Зокрема, компаративний метод дозволив порівняти архаїчні та сучасні форми обряду, а польові дослідження (спостереження та інтерв’ювання) допомогли зафіксувати живий стан традиції в Болградській громаді. Завдяки структурно-функціональному аналізу виявлено нові соціальні ролі свята як інструменту територіального маркетингу та стратегічного ресурсу розвитку Бессарабії.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі трансформації традиційної аграрної обрядовості болгарської діаспори Бессарабії у сучасний фестивальний формат. Уперше досліджено структуру свята «Трифон Зарезан» у м. Болград як синтез автентичного ритуалу та інноваційного івент-продукту. Доведено, що в умовах воєнного стану (2022-2026 рр.) фестиваль набув нових функціональних ознак – благодійно-волонтерської та консолідуючої, – перетворившись з етнотуристичного заходу на дієвий механізм підтримки національної стійкості та соціальної адаптації громади.

Мета статті – здійснити комплексний аналіз структурно-семантичних особливостей обрядового циклу «Трифон Зарезан», дослідивши його трансформацію у сучасний фестивально-перформансний формат. Особлива увага приділяється ролі свята у конструюванні етнокультурної ідентичності болгар Бессарабії та збереженні автентичних традицій в умовах воєнного стану.

Для досягнення цієї мети необхідно насамперед з’ясувати етнографічні витоки та первісну структуру обряду в культурі болгар Бессарабії. Наступним кроком є аналіз еволюції святкування в Болграді: від родинно-побутової практики до масштабного публічного фестивалю. Важливо виявити

© Березінська О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

лючові соціальні, економічні та менеджерські чинники, що трансформують зміст обрядових дій у фестивальному просторі, а також дослідити роль заходу, як інструменту територіального брендингу та промоції виноградарства. Підсумковим завданням є оцінка ризиків комерціалізації та «сценізації» традиції в контексті її впливу на консолідацію сучасної болгарської громади.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному українському дискурсі зростає інтерес до трансформації традицій у фестивальному просторі, що розглядаються на перетині етнології, культурології та туризмознавства. Дослідження цієї теми можна структурувати на кілька ключових напрямів:

▪ *Етнографічний аспект та збереження ідентичності*. У працях О. Прігаріна [12], В. Кондова [7] та Т. Пилипенко [11] детально висвітлено автентичні форми свята «Трифон Зарезан». Автори аналізують адаптацію обрядовості бессарабських виноградарів як важливого маркера етнічної самосвідомості.

▪ *Фестивальний туризм як інструмент ревіталізації*. О. Коваленко, В. Шейко [6; 82-95] та А. Осіпчук, В. Заєць, С. Тищенко [9; 14-22] розглядають подієвий туризм як механізм відновлення локальної культури. Вони зазначають, що трансформація обряду у фестивальний захід стимулює інтерес молоді, проте, водночас, несе ризики надмірної «сценічної» стилізації та втрати первинних смислів.

▪ *Соціально-економічний вектор*. Дослідження фахівців Одеського національного економічного університету підкреслюють роль етнофестивалів у територіальному брендингу. На прикладі Болграда продемонстровано як розвиток винного туризму не лише підтримує місцевих виробників, а й стає платформою для реалізації актуальних благодійних ініціатив, зокрема на допомогу ЗСУ.

Питання етнокультурного розвитку та історичної ретроспективи болгарської спільноти перебувають у центрі уваги низки сучасних науковців. Зокрема, фундаментальні аспекти етнічної історії та ідентичності висвітлено у працях О. Ганчева [3]. Вагомий внесок у дослідження культурної спадщини та історичного побуту болгар Одещини зробив С. Станко [14], а науковий доробок Н. Бесєдіної дозволяє глибше зрозуміти мовні процеси регіону [1]. Культурологічна рефлексія Н. Сподарєвої та Л. Вежбовської щодо «живої історії» (living history) розкриває трансформацію традиції з побутової практики в об’єкт культурного споживання, що відбувається внаслідок її деконтекстуалізації у фестивальному просторі [13; 91-95].

Таким чином, за наявності широкої описової бази, актуальним залишається вивчення трансформації внутрішньої структури обряду під впливом івент-технологій на прикладі конкретної громади міста Болград.

Виклад основного матеріалу. Історико-генетичне коріння свята «Трифон Зарезан» сягає часів античності, коли на землях Балкан панував культ фракійського бога Діоніса. Давні ритуали родючості та виноградарства, притаманні місцевим племенам, із часом трансформувалися та переплелися з християнською традицією вшанування святого мученика Трифона. Попри те, що церковне житіє святого безпосередньо не пов’язане з виноробством, у народній свідомості він перебрав на себе функції язичницьких покровителів природи. Назва «Трифон Зарезан» походить від легенди про святого, який випадково поранив собі носа під час роботи. Ця подія символічно закріпила головний ритуал свята – першу обрізку лози. День знаменує межу між зимою та весною, коли природа й господарство пробуджуються до життя. Завдяки міграційним процесам традиція глибоко вкоренилася в культурі бессарабських болгар, ставши важливим елементом їхньої ідентичності. Цьогорічний фестиваль, що традиційно пройшов у Болграді 14 лютого, став не лише святом виноградарства, а й потужним символом незламності та єдності громади.

Ритуал обрання «Царя винограду», поливання коріння вином та колективна трапеза є відлунням давніх магічних дій, спрямованих на забезпечення багатого врожаю та захист угідь від негоди. Під час обрізки лози господар зазвичай звертається до рослин із магічними формулами, що мають гарантувати родючість, та захистити виноградник від граду чи шкідників.

Найпоширенішим є обрядовий діалог: виноградар ховається за кущем, а помічник запитує: «Де ти, господарю?» Той відповідає: «Тут я!» Помічник вигукує: «Не бачу тебе за виноградом!», на що господар каже: «Дай Боже, щоб і наступного року так не бачив» [2; 71].

Часто ритуал супроводжується кропленням лози або вином із традиційної дерев’яної посудини – кумця. При цьому господар промовляє: «Скільки крапель вина пролито, стільки відер винограду зібрано». Це класичний приклад імітативної магії, де земна дія має спровокувати аналогічний достаток у природі [3]. Також поширені звернення до святого Трифона з проханням берегти поля від «чорної хмари» (граду), що підкреслює захисну функцію обряду.

Традиційне святкування в Болградському районі протягом ХХ століття являло собою

унікальний синтез православної обрядовості та давніх аграрних традицій болгарського й гагаузького населення. Календарний цикл починався із зимових свят, де центральне місце посідало Різдво з його пісною вечерею та обов'язковою баницею з передбаченнями. Особливою рисою регіону було сурвакання на Новий рік, коли діти обходили домівки з прикрашеними гілками дерену, символічно бажаючи господарям здоров'я [14].

Лютий знаменувався святом Трифона Зарезана, життєво важливим для виноградарського краю: господарі символічно підрізали лозу та поливали її вином, закликаючи багатий врожай. Весняний цикл відкривався Мерцішором (Бабою Мартою), коли жителі дарували одне одному біло-червоні амулети-мартениці, а його кульмінацією ставав Гергьовдень (Юріїв день). Це пастуше свято було чи не найголовнішим у році, адже супроводжувалося масовим приготуванням жертовного ягняти, курбану та збором усієї громади. Осінній період завершувався Димитровднем, що ставив крапку в аграрному сезоні й відкривав пору весіль.

Кожне село Болградщини мало власне храмове свято, яке ставало головним майданчиком для збереження мови, пісень та кулінарних традицій, що передавалися від покоління до покоління навіть у радянські часи.

Виноградарство є засадничим етномаркувальним компонентом культури бессарабських болгар. Упродовж двох століть воно визначає їхню господарську специфіку та ментально-духовний профіль [1; 204]. Під час міграції з балканського ареалу переселенці принесли в степи Бессарабії автентичний досвід виноградарства (вітикультури), який став інструментом збереження етнічної пам'яті та дієвим механізмом соціокультурної адаптації в новому середовищі [2; 45].

На відміну від контактних етнічних груп, у яких виноградарство нерідко відігравало допоміжну (ад'юнктивну) роль у болгарських колоніях воно трансформувалося в базис життєзабезпечення, сформувавши специфічний антропогенний ландшафт. Етнодиференціювальна функція галузі найчіткіше виявляється в обрядово-культовій практиці, зокрема у святкуванні «Трифона Зарезана». Регламентовані ритуали цього свята – сакральна обрізка лози, лібіція (скроплення землі вином) та інтронізація «царя виноградників» – виступають детермінованими маркерами болгарської ідентичності в межах міжетнічної взаємодії [3]. Володіння власним виноградником («лозе») історично розглядалося як пререквізит повноцінного домогосподарства та об'єктивний критерій соціальної стратифікації родини. Вино в культурній парадигмі бессарабських болгар позиціонується не лише як продукт споживання, а сакралізований символ, інтегрований у всі ключові етапи життєвого циклу: від натальних і весільних обрядів до поминальних (танатологічних) ритуалів [1]. Відтак, безперервність виноробних традицій є ретранслятором культурного коду, що забезпечує цілісність та впізнаваність етносу в поліетнічному просторі регіону.

Трансформація традиційного свята «Трифон Зарезан» у Болграді – від камерного обряду до сучасного фестивалю – відбулася завдяки масштабній ревіталізації народних звичаїв. Первісно локальний ритуал початку виноградарського сезону перетворився на стратегічний бренд регіону. Завдяки театралізації – винесенню ритуалу підрізки лози та обрання Царя Трифона на публіку – приватна традиція стала масштабною культурною подією.

Процес переходу до фестивального формату супроводжувався активною інституціоналізацією: залученням професійних фольклорних колективів, організацією дегустаційних турів та етноярмарків. Це перетворило свято на складник туристичного маркетингу Бессарабії. Попри певну комерціалізацію, фестиваль став потужним інструментом збереження болгарської ідентичності. Він не лише консервує архаїчні елементи, а адаптує їх до сучасних умов, забезпечуючи трансляцію етнічних цінностей молодому поколінню. У такий спосіб «Трифон Зарезан» виступає консолідуючим фактором для болгарської спільноти, перетворюючи автентичну спадщину на живий елемент сучасної культури, що зміцнює самобутність діаспори в умовах глобалізації [4; 138-147].

Додатковим каталізатором цього процесу став стрімкий розвиток приватного виробництва в регіоні, що перетворив суто обрядове свято на потужний інструмент економічного просування. Сучасні винороби Болградщини почали використовувати «Трифон Зарезан» як майданчик для презентації своїх вин, створивши симбіоз бізнесу та культурної спадщини. Саме конкуренція та зростання культури споживання вина вивели свято за межі етнографічного гуртка: дегустаційні тури та гастрономічні ярмарки стали органічним продовженням давніх ритуалів. Економічний успіх локальних брендів не лише підтримав традицію, а й зробив її привабливою для масового туриста, остаточно закріпивши статус фестивалю як ключового елемента ідентичності регіону.

Основна частина фестивалю «Трифон Зарезан» у Болграді розгортається як багатошарове дійство, що поєднує архаїчні ритуали з елементами сучасного шоу. Центральною подією є відтворення обряду першої обрізки лози, який традиційно розпочинається з освячення виноградників.

Головною дійовою особою виступає «Цар Трифон» – почесний виноградар, якого обирають із-поміж найдосвідченіших господарів. Його коронація та подальша процесія до плантацій супроводжуються автентичними болгарськими піснями та танцями (хоро), що створює атмосферу занурення в етнічне середовище. Сам ритуал обрізки, під час якого лозу поливають вином для забезпечення майбутнього врожаю, трансформувався з приватного магічного акту на видовищну театралізацію, доступну для огляду сотням туристів.

Сучасна структура фестивалю охоплює не лише виноградники, а й центральні локації міста, де розгортаються автентичні етнографічні подвір'я. Кожне з них знайомить із побутом, кухнею та ремеслами бессарабських болгар. Гості можуть відвідати майстер-класи з приготування традиційних страв (міліни та каварми), а також продегустувати молоді вина. Важливою частиною програми є ярмарок народних умільців, де представлені вироби з кераміки, вишивка та національне вбрання. Концертна програма за участю професійних та аматорських колективів майстерно інтегрує фольклор у сучасний контекст, залучаючи молодь. Фестиваль діє як цілісний механізм: від обряду обрізки лози до гастрономічного сервісу – кожен елемент працює на візуалізацію болгарської ідентичності та створення унікального туристичного досвіду.

Цьогорічний фестиваль традицій «Трифон Зарезан», що відбувся у Болграді 14 лютого, став не лише святом виноградарства, а й символом незламності громади. Поєднавши давні обряди бессарабських болгар із викликами сьогодення, захід перетворився на масштабну благодійну акцію. Спільними зусиллями вдалося зібрати 100000 гривень на потреби українських захисників [10].

Залучення молоді до свята «Трифон Зарезан» – ключ для відродження традицій. На сучасному фестивалі молоді люди не просто глядачі, а активні учасники обрядів. Виступаючи у фольклорних гуртах та танцюючи спільне хоро, вони відчувають етнічні ритми на власному досвіді. Важливу роль відіграє цифровізація: інтерактивні локації, стильні фотозони у національних костюмах та активність у соцмережах перетворюють давній звичай на актуальний культурний тренд, зрозумілий новому поколінню. Окрім мистецтва, молодь залучається до свята через освіту та професійний розвиток. У навчальних закладах і культурних центрах проходять майстер-класи, де юнаки та дівчата переймають у старійшин секрети виноградарства, традиційної кухні та народних ремесел. Такий формат «живої історії» дарує молоді відчуття причетності до громади та відповідальність за спільну спадщину. Зрештою, «Трифон Зарезан» стає для нового покоління не просто датою в календарі, а живим простором для самовираження, де етнічна ідентичність органічно поєднується із сучасним стилем життя [13; 91-95].

Фестиваль «Трифон Зарезан» став ключовим елементом міжнародного іміджу Болграда як культурної столиці бессарабських болгар. Трансформація автентичного обряду в масштабний культурний продукт перетворила локальне свято на дієвий інструмент публічної дипломатії. Завдяки участі дипломатів, офіційних делегацій та закордонних артистів, захід слугує майданчиком для міждержавного діалогу та зміцнення зв'язків із Болгарією. Це сприяє не лише культурному обміну, а й залученню інвестицій у розвиток інфраструктури та підтримку освітніх проектів для етнічних громад регіону [15; 182-186].

Завдяки фестивалю Болград утверджується у світі як живий осередок болгаристики, де традиції зберігаються в автентичній, але сучасній формі. Підтримка державних інституцій Болгарії через гранти та обміни підкреслює роль «Трифона Зарезана» як символічного «мосту» між Україною та Болгарією. Фестиваль не лише консолідує громаду, а й ефективно представляє регіон на міжнародній арені, демонструючи його самобутність та європейську інтегрованість.

Висновки. Узагальнюючи викладене, можна констатувати: трансформація традиційного обряду «Трифон Зарезан» у сучасний фестивальний продукт є успішним прикладом адаптації нематеріальної культурної спадщини до вимог сьогодення. Перехід від локального ритуалу до масштабного етнофестивалю дозволив не лише зберегти архаїчні пласти болгарської культури, а й наповнити їх новим соціально-економічним змістом. Зокрема, театралізоване шоу «Кукери», реалізоване за підтримки грантової програми Міністерства закордонних справ Болгарії, демонструє ефективність міжнародного співробітництва у сфері культури.

Завдяки механізмам театралізації, залученню молоді та розвитку виноробства свято стало потужним інструментом зміцнення етнічної ідентичності бессарабських болгар. Водночас фестиваль перетворився на важливий чинник культурної дипломатії та соціальної згуртованості: під час заходів у 2026 році громаді вдалося зібрати 100 тис. грн. на потреби Збройних сил України, що підкреслює нову роль традиції як засобу громадської мобілізації.

Для регіону «Трифон Зарезан» став майданчиком для професійного обміну, досвідом між виноробами та розвитку локальних брендів, як-от сімейна виноробня «Колоніст», що залучає до

Болградщини іноземних експертів та туристів. Отже, ревіталізація обряду доводить: традиція залишається життєздатною лише тоді, коли вона здатна еволюціонувати, стаючи для громади водночас джерелом духовного самоствердження та реальним ресурсом для сталого розвитку регіону.

Список використаної літератури

1. Бесєдіна Т. Культурологія: Регіональний аспект. Харків : Торсінг, 2004. 192 с.
2. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. С. 71.
3. Ганчев О. В. Етнокультурні процеси в болгарських діаспорах України та Молдови (кінець XVIII – початок XXI ст.). Одеса : ВМВ, 2011. 340 с.
4. Ганчева Г. М. Свято Трифона Зарізана в системі етнокультурної ідентичності болгар України. *Світогляд – Філософія – Релігія : зб. наук. пр.* Суми, 2013. Вип. 4. С. 138–147.
5. Грищенко П. В. Фестивальний менеджмент у системі сучасної культури. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 41–46. doi: 10.32461/2226-0285.1.2017.145450.
6. Коваленко О. В., Шейко В. М. Фестивальний туризм : особливості та основи організації. *Сучасні вектори розвитку туризму та гостинності*, кол. моногр. / за ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2024. С. 82–95.
7. Кондов В. І. Календарна обрядовість болгар України, *Бїлгарите в Северното Причерноморие*: сб. с научни ст. Великово Тїрново : Фабер, 2006. Т. 9. С. 273–285.
8. Кушнір О. С. Традиційна культура болгар України : Трансформаційні процеси в умовах глобалізації. *Етнічна історія народів Європи*. 2018. Вип. 55. С. 45-51. doi: 10.17721/2518-1270.2018.55.06.
9. Осіпчук А. С. , Заєць В. М., Тищенко С. В. Фестивальний туризм як засіб відновлення традицій українського народу. *Туризм і гостинність*. 2023. № 2. С. 14–22. doi: 10.32782/tourismhospcee-8-8
10. Офіційний сайт Болградської міської ради. URL: https://bolgradska-gromada.gov.ua.
11. Пилипенко Т. І. Етнокультурні традиції як чинник формування туристичної привабливості регіону (на прикладі Одещини). *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразина. Серія: Міжнародні відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*. 2014. Вип. 3. С. 132–136.
12. Прігарін О. А., Ткач В. О. Традиційна культура болгар України : історія та сучасність. Одеса : Сміл., 2010. 120 с.
13. Сподарєва Н., Вежбовська Л. Історична реконструкція як вияв «живої історії» у сучасному культурному просторі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 91–95. doi: 10.32461/2226-3209.2.2019.177488.
14. Станко М. П. Календарні звичаї та обряди болгар України (друга половина XIX-XX ст.). Одеса : Астропринт, 2002. 216 с.
15. Терзі І. В. Болградський «Трифон Зарезан»: від сімейної традиції до міжнародного фестивалю. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації*. Матеріали наук.-практ. конф. (м. Харків, 24-25 трав., 2019 р.). Харків : Майдан, 2019. С. 182–186.

References

1. Biesiedina T. (2004). Kulturolohiia: Rehionalnyi aspect [Culturology: Regional aspect]. Torsinh.
2. Voitovych V. M. (2002). *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian mythology]. Lybid.
3. Ganchev O. V. (2011). *Etnokulturni protsesy v bolharskykh diasporakh Ukrainy ta Moldovy (kinets XVIII – pochatok XXI st.)* [Ethnocultural processes in the Bulgarian diasporas of Ukraine and Moldova (late 18th – early 21st centuries)]. VMV.
4. Gancheva H. M. (2014). *Kalendarni sviata ta obriady bolhar Ukrainy: dynamika tradytsii* [Calendar holidays and rituals of the Bulgarians of Ukraine: dynamics of tradition]. PRES-KURIER.
5. Gryshchenko P. V. (2017). Festivalnyi menedzhment u systemi suchasnoi kultury [Festival management in the system of modern culture]. *Kultura i suchasnist*, (1), 41–46. doi.org
6. Kovalenko O. V., & Sheiko, V. I. (2024). Festivalnyi turyzm: osoblyvosti ta osnovy orhanizatsii [Festival tourism: features and basics of organization]. In V. I. Sheiko (Ed.), *Suchasni vektory rozvytku turyzmu ta hostynnosti* (pp. 82–95). KhDAK.
7. Kondov V. I. (2006). Kalendarna obriadovist bolhar Ukrainy [Calendar rituals of Bulgarians of Ukraine]. In *Bylgarite v Severnoto Prichernomorie: sbornik s nauchni statii* (Vol. 9, pp. 273–285). Faber.
8. Kushnir O. S. (2018). Tradytsiina kultura bolhar Ukrainy: Transformatsiini protsesy v umovakh hlobalizatsii [Traditional culture of the Bulgarians of Ukraine: Transformational processes in the context of globalization]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, (55), 45–51. doi.org
9. Osipchuk A. S., Zaiets, V. M., & Tyshchenko, S. V. (2023). Festivalnyi turyzm yak zasib vidnovlennia tradytsii ukrainskoho narodu [Festival tourism as a means of restoring the traditions of the Ukrainian people]. *Turyzm i hostynnist*, (2), 14–22. 10.32782/tourismhospcee-8-8
10. Bolgradska miska rada [Bolgrad City Council]. (n.d.). *Ofitsiinyi sait*. https://bolgradska-gromada.gov.ua
11. Pylypenko T. I. (2014). Etnokulturni tradytsii yak chynnyk formuvannia turystychnoi pryvablyvosti rehionu (na prykladi Odeshchyny) [Ethnocultural traditions as a factor of forming the tourist attractiveness of the region (on the example of Odesa region)]. *Visnyk KhNU im. V. N. Karazina. Seriia: Mizhnarodni vidnosyny. Ekonomika. Krainoznavstvo. Turyzm*, (3), 132–136.
12. Priharin O. A., & Tkach, V. O. (2010). *Tradytsiina kultura bolhar Ukrainy: istoriia ta suchasnist* [Traditional culture of Bulgarians of Ukraine: history and modernity]. Smil.

13. Spodarieva N., & Vezhbovska, L. (2019). Istorychna rekonstruktsiia yak vyiav «zhyvoi istorii» u suchasnomu kulturnomu prostori [Historical reconstruction as a manifestation of «living history» in the modern cultural space]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (2), 91–95. doi.org

14. Stanko M. P. (2002). *Kalendarni zvychai ta obriady bolhar Ukrainy (druha polovyna XIX–XX st.)* [Calendar customs and rituals of Bulgarians of Ukraine (second half of the 19th–20th centuries)]. Astroprint.

15. Terzi I. V. (2019). Bolhradskyi «Tryfon Zarezan»: vid simeinoi tradytsii do mizhnarodnoho festivaliu [Bolgrad «Trifon Zarezan»: from family tradition to international festival]. In *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: synerhiia tradytsii ta innovatsii: materialy nauk.-prakt. konf.* (P. 182–186). Maidan.

UDC : 394.21:39(477.74)

TRANSFORMATION OF ETHNOCULTURAL TRADITIONS IN A MODERN FESTIVAL: «TRIFON ZAREZAN» IN BOLHRAD

Olena BEREZINSKA – senior lecturer of the Department of Foreign Languages for professional communication, International University, Odesa

The study aims of this paper is to analyze the structural functional transformations of the «Trifon Zarezan» holiday in Ukrainian Bessarabia and to identify adaptation mechanisms used by Bulgarian diaspora to preserve cultural identity under modern challenges, including martial law. This research provides a theoretical and practical assessment of how this tradition holiday adapts within contemporary festival spaces. The author analyzes the preservation of authentic ritual elements, such as ritual pruning of the vine and the election of the «King of Trifon», within a public cultural event. Special attention is paid to the socio-cultural adaptation of the festival under martial law, highlighting its transition from a recreational event to a platform for social solidarity and charitable activity.

Research methodology is based on an interdisciplinary approach, combining historical-genetic analysis, participant ethnographic observation, and corporative methods. A systems approach was used to view the holiday as a dynamic structure evolving under the influence of globalization and local challenges.

Results of the study confirm that the festival serves as a vital mechanism for maintaining the ethnic identity of the Bulgarian diaspora and promoting regional cultural heritage. It is established that under contemporary conditions, the holiday transforms into a living instrument for the transmission of intangible cultural heritage, ensuring generational continuity. As a vital component of Bessarabia's cultural landscape, «Trifon Zarezan» demonstrates the vitality of traditional practices that serve as a foundation for shaping a modern local identity and integrating local heritage into the broader European cultural context.

Novelty lies in the first-time analysis of the Bolhrad festival as a transformation of a traditional rite into a tool of «soft power» and cultural diplomacy during a crisis. The study substantiates the concept of «adaptive vitality» of the rite, which preserves the ethno-cultural code while acquiring new forms of social responsibility.

Key words: Trifon Zarezan, Ukrainian Bessarabia, Bulgarian diaspora, ethno-cultural identity, intangible cultural heritage, festival movement, socio-cultural adaptation, Bolhrad.

Стаття отримана 6.12.2025
Стаття прийнята 14.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 316.7:325.3(477)

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ : СОЦІАЛІСТИЧНА МОДЕРНІСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ

Максим СОКЛАКОВ – здобувач освітньо-наукового ступеня, кафедра етики, естетики та культурології, Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
https://orcid.org/0009-0002-4892-634X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1168
maksym.soklakov@knu.ua

Цитування:

Соклаков М. Деколонізація української культури : соціалістична модерність крізь призму постколоніальної теорії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 391–396. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1168

Проаналізовано специфіку деколонізаційних процесів у сучасному соціогуманітарному дискурсі України. Визначено триетапну логіку культурної трансформації: ідентифікацію імперського продукту, його витіснення та конструювання «автентичних» форм. Автор обґрунтовує необхідність критичного перегляду класичних постколоніальних студій, які тривалий час ігнорували радянський контекст через інструменталізацію антиколоніальної риторики СРСР у часи Холодної війни. Висвітлено концептуальний перехід від марксистських категорій класу до пояснювальних принципів культури та ідеології. Особливу увагу приділено епістемному розриву між універсальною моделлю західного капіталізму та феноменом «колоніальної модерності», де капітал інтегрується в до сучасні ієрархії. Доведено, що для українського контексту ключовим об'єктом деколонізації є «соціалістична модерність» XX століття. Результати дослідження дозволяють окреслити вектори емансипації української культури від епістемного домінування російського імперіалізму через рефлексію над радянським спадком.

Ключові слова: деколонізація, постколоніальні студії, колоніалізм, радянська модерність.

Постановка проблеми. Ухвалений в 2023 році Закон України [7, ст. 2] зафіксував триваючі культурні трансформації спричинені повномасштабною війною тим, що закріпив на законодавчому рівні визначення політики російської федерації як імперської та колоніальної. Відповідно до цього визначення поточна війна осмислюється у категоріях імперіалізму та колоніалізму, а російсько-українські відносини – як відносини між метрополією та колонією. Як наслідок цього визначення, постає теоретична та практична необхідність ґрунтовного перегляду української історії та культури задля подолання наслідків колоніальних впливів та збереження культурної та академічної самостійності, державного суверенітету, тощо. Отже, в українському публічному полі набуває актуальності поняття деколонізації, що побутує як ключова культурна політика і спосіб її осмислення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Деколонізація постає як наступний етап таких процесів в українській культурі як декомунізація та дерусифікація. Наразі деколонізація активно впроваджується в різноманітних соціокультурних практиках у багатьох сферах української культури. Деколонізація має свій вияв у державному та громадському секторах, зокрема у діяльності Українського інституту національної пам'яті, або, наприклад, у діяльності такої громадської організації як «Деколонізація.Україна». Прикметно, що обидві організації розпочали свою діяльність із 2014 року і донині впроваджують стратегії дерусифікації та декомунізації публічного простору. Деколонізація втілюється у процесі переозначення міських просторів шляхом ревізії топоніміки та демонтажу монументів, що маркували імперську присутність. Аналогічним чином, цей процес відображається у сферах мовної політики та політиках пам'яті. В освітній сфері, деколонізація відобразилась у перегляді силабусів та відмові від роботи з російськомовними джерелами. Окремо варто виділити сферу сучасного мистецтва, де поняття деколонізації та/або деколоніальності залучаються як концептуальні естетичні категорії, в рамках яких кураторська та мистецька практика постає як спосіб осмислення та інструмент спротиву колоніалізму та імперіалізму. Специфіка деколонізації в сфері українського сучасного мистецтва детально розкривається у виданнях під редакторою К. Ботанової [6] та Т. Філевської [5]. Зрештою, деколонізація постає як напрям досліджень у соціогуманітарній царині і залучається на рівні риторики публічними інтелектуалами, які проголошують відмежування української культури від російських впливів. Це відображається в діяльності таких дослідників як О. Забужко, В. Агеєва, Т. Гундорова, В. Кебуладзе, В. Єрмоленко, Т. Огаркова, М. Рябчук, М. Шкандрій та ін.

Отже, деколонізація побутує як багатовимірне явище, що активно трансформує сучасний український культурний простір. Логіку цієї трансформацій можна попередньо узагальнити наступним чином: 1)

© Соклаков М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

ідентифікація деякого культурного об'єкту як такого, що є продуктом імперської та колоніальної політики; 2) його заперечення та витіснення з культурного поля; 3) пошук нового, «автентичного» об'єкта, що має зайняти звільнене місце. Зважаючи на суттєву гетерогенність та гібридність що притаманна українській культурі, постає суттєва необхідність належного осмислення процесу деколонізації, а саме 1) критеріїв, відповідно до яких відбувається розрізнення імперського та колоніального; 2) легітимності процедур витіснення продуктів колоніальності; 3) умов, за яких конструюються нові, «автентичні» культурні форми та об'єкти.

Цими пунктами окреслюється проблема осмислення триваючих трансформацій, оскільки, попри активне практичне впровадження у соціокультурній сфері, деколонізація в українській культурі й досі залишається недостатньо осмисленим та відрефлексованим явищем на теоретичному рівні. Це зумовлено низкою причин, зокрема тим, що глобальні деколонізаційні процеси Третього світу, що закінчились у 1970-х роках, та постколоніальні студії, що теоретично осмислювали їхні наслідки, в першу чергу стосувались саме контекстів колоніалізму західних імперій. До того ж, російський імперіалізм та постсоціалістичні контексти тривалий час залишались поза увагою постколоніальних студій, оскільки Радянський Союз (а нині і рф) активно інструменталізував деколонізаційну риторику як елемент soft power у ході Холодної війни.

Понад те, початок повномасштабної фази російсько-української війни оприявнив факт нестачі репрезентації українських контекстів через монополію російськоцентричних наративів в західній академії. Поступово відбувається активне осмислення позиції України як такої, що була недорепрезентована і знаходилась в ситуації довготривалої «епістемічної несправедливості» [9; 2], за якої українська культура дискурсивно конструювалась як лише одна зі складових російського інтелектуального поля. Внаслідок цього постає низка критичних питань до всього напряму пост/деколоніальних досліджень, які систематично оминали увагою українські контексти, а подекуди й нині не здатні критично осмислити вплив російського імперіалізму.

*Мета статті: о*креслити вектори подальшої деколонізації української культури через зіставлення постколоніальних студій із сучасним контекстом, а також критичний перегляд епістемного потенціалу цієї теорії для осмислення глобальних трансформацій та формування емансипаторної політичної позиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Постколоніальні студії сформувалися як інституціоналізований академічний напрям у 1990-х роках [2; 233]. Першопочатково в царині літературознавства, де дослідники здійснювали перегляд літературного канону та осмислювали маргінальне становище творів поза західноєвропейським контекстом. Із часом цей підхід вийшов далеко за межі філології, поширившись на культурні студії, історію, антропологію та інші гуманітарні дисципліни. Цей процес відбувався в контексті загальнонаукового «культурного повороту», що зумовило зміну дослідницької оптики: увага вчених змістилася на поняття культури та ідеології. Вони припинили бути лише об'єктами вивчення і перетворилися на повноцінні пояснювальні принципи, які в постколоніальній парадигмі фактично зайняли місце традиційних для західного марксизму категорій класу та капіталізму.

Наприкінці XX – початку XXI ст. постколоніальна теорія стала одним із найбільш динамічних напрямів соціогуманітарних досліджень. Вийшовши за межі суто академічного дискурсу, вона перестала бути лише інструментом вивчення колоніалізму в різних його проявах. Цей напрям почав позиціонувати себе не лише як теорію, а форму політичної практики, спрямовану на боротьбу з практиками домінування та підпорядкування. Як зазначає В. Чіббер: «Таким чином, постколоніальні студії позиціонують себе не лише як позитивну теорію, а й як радикальну критику» [11; 2). Цей інтелектуальний перехід дозволив постколоніальним студіям заповнити вакуум, що утворився після занепаду класичного марксизму, категорії якого виявились непридатними для аналізу проблем пізнього капіталізму. За словами Чіббера: «Як наслідок, виклик, перед яким постали постколоніальні студії, разюче схожий на той, що прийняв марксизм століття тому – створити теорію, адекватну запитам радикального політичного порядку денного» [11; 2].

Як зазначає В. Чіббер, у концептуальній основі постколоніальної теорії присутня сукупність тверджень про виникнення та поширення капіталізму. Відповідно до них модерне суспільство є продуктом постання цієї економічної системи та її подальшого розповсюдження по світу. Капіталізм виникає у Західній Європі як наслідок політичної боротьби виникаючого класу капіталістичної буржуазії проти феодального правління, що втілилось у буржуазних революціях в Англії (1640 р., 1688 р.) та Франції (1789 р.). Подальша емансипація селян та робітників від феодальних обмежень стала каталізатором фундаментальної трансформації економічних та політичних інституцій. Усе це призвело до появи модерної форми політики, заснованої на принципах верховенства права, секуляризації та непорушності індивідуальних громадянських прав. У такій системі політична діяльність організована навколо захисту індивідуальних інтересів, які знаходять своє формальне відображення та вирішення у публічній сфері. У подальшому капітал у пошуках нових ринків збуту почав вибудовувати стратегічні плацдарми в Азії та Новому Світі, що і призвело до створення колоній. В основі європейського колоніалізму була просвітницька універсальна телеологія, згідно з якою очікувалося,

що європейське колоніальне правління спрямує та пришвидшить історичний прогрес, виступаючи акселератором модернізаційних процесів у колоніях. Ця стратегія спиралася на універсалізуючу логіку капіталістичної модернізації, згідно з якою очікувалося, що поява капіталістів на віддалених територіях запустить історичні процеси, аналогічні тим, що відбулися в Європі. У межах цієї парадигми колоніальна адміністрація мала би створити умови для фундаментальної трансформації суспільства, що в перспективі призвело б до вибудовування модерних політичних інституцій за західним зразком.

Постколоніальна критика заперечує ідею про те, що капіталізм у колоніях неминуче відтворює європейську модель історичного розвитку. У Європі виникнення модерного суспільства стало результатом боротьби буржуазії проти феодалізму, проте колоніальна реальність виявилася принципово іншою. Замість створення загального фронту для повалення феодалізму, колоніальна буржуазія вступила у симбіоз із домодерними формами влади, фактично інтегрувавши феодалів у нову систему управління. У результаті колоніальний капітал «забув» свою універсалізуючу місію щодо розповсюдження політичних та економічних свобод. Це породило специфічний стан «колоніальної модерності» [11; 15], для якого стало характерним парадоксальне співіснування модерних та премодерних соціальних інститутів, зокрема поєднання найманої праці з рабством чи іншими формами примусу. Понад те, постколоніальна критика полягає в запереченні здатності західних інтелектуальних моделей пояснювати досвід незахідних суспільств. Як зазначає В. Чіббер: «...якщо реальність колоніальних соціальних формацій фундаментально відрізняється від реальності західної соціальної формації, тоді теоретичні категорії, породжені досвідом Заходу, не можуть бути прийнятними для розуміння Сходу» [11; 17]. Ця невідповідність зумовлена тим, що капіталізм у колоніях розвивався за траєкторією, яка радикально відрізняється від європейської. Д. Чакрабарті вказує на те, що «історія політичної модерності в Індії не може бути написана як просте застосування аналітики капіталу та націоналізму, доступної західному марксизму» [10; 15]. Отже, класична теорія виходить з євроцентричних засновків, які стають нерелевантними в спробі аналізу колоніальних відносин. Марксистські та ліберальні теорії з їхніми універсальними категоріями «раціональності» та «інтересу» виявляються неадекватними для опису динамік, де соціальна діяльність організована навколо «небуржуазних ідентичностей» [11; 19]. Як наслідок, ключовою аналітичною стратегією постколоніальних студій стає відмова від тоталізуючих теорій. Замість спроб вписати все у єдину універсальну схему дослідники фокусуються на партикулярному та фрагментарному, на тих аспектах реальності, які не піддаються узагальненню і які традиційна наука раніше відкидала як «аномалії».

Постколоніальна теорія використовує досвід колоніальних суспільств для системної критики євроцентризму, доводячи, що модернізація не є однорідним або універсальним процесом. Хоча капіталістична модернізація і є глобальним феноменом, вона проявляється по-різному в різних точках часу та простору. Універсалізуюча місія капіталу передбачала поширення індустріалізму, ліберальних інституцій, формальної рівності, буржуазних форм політичної репродукції, та відповідних ним культурних трансформацій. Проте історія колоніальної модерності демонструє, що ці очікування не справдилися. Якщо ортодоксальний марксизм у своєму аналізі європейської буржуазії нерозривно поєднував капітал із відповідними формами політичної влади, то в колоніальних контекстах цей зв'язок виявився розірваним. Політична діяльність тут часто організовується не навколо буржуазних категорій індивідуальних чи класових інтересів, а через традиційні структури касти або етнічних форм об'єднання. Тож у той час як європейська політична теорія помилково прирівнює модерність винятково до західних форм ліберального дискурсу, досвід колоній свідчить про високу адаптивність капіталізму. Він здатний ефективно інтегруватися в ієрархії традиційних устроїв, створюючи особливі форми модерності, які не повторюють шлях Європи.

Основною тезою постколоніальних студій є твердження про те, що ідеї Просвітництва стали ідеологічним фундаментом європейського імперіалізму. Універсалізм західної культури та її абстрактні цінності, попри свою гуманістичну риторику, насправді приховували реальність конкретних владних відносин, де європейське ототожнювалося з нормою та вищістю тоді, як усе «інше» автоматично маркувалося як нижче. Категорії загальної рівності та прав людини застосовувалися асиметрично і залишалися привілеєм винятково білих європейців-чоловіків. Просвітництво декларувало універсальні принципи, проте лишалося глибоко євроцентричним. Колонізовані народи в колоніальному дискурсі зображалися як «недорозвинені дикуни», що потребували зовнішнього контролю. Проголошуючи самоуправління найвищою формою врядування, європейські колоністи водночас стверджували, що індіанці чи африканці «недостатньо цивілізовані», аби самостійно керувати власною долею. Саме через це заперечення суб'єктності колонізованих народів легітимізувалася «цивілізаційна місія». В її межах європейський колоніст поставав не як загарбник, а як необхідний носій прогресу, чиє панування було нібито виправдане незрілістю підкорених культур. Таким чином європейський колонізатор проповідував просвітницький гуманізм колонізованим, і водночас відкидав його на практиці.

В інтелектуальних межах епохи Просвітництва сформувалася політична модерність, яка сьогодні охоплює все: від функціонування бюрократичного апарату та державних інституцій до капіталістичної економіки. Уся ця система мислиться в категоріях, генеалогію яких можна простетижити в глибині європейської інтелектуальної історії. Такі поняття, як громадянство, держава, громадянське суспільство, публічна сфера, права людини, верховенство права, індивід, суб'єктність, демократія та наукова раціональність, – це безпосередні продукти європейського Просвітництва. У цих термінах закладене універсальне та секулярне бачення людини, яке й досі залишається базовою мовою, за допомогою якої описуємо та аналізуємо соціальну реальність. Просвітництво, попри його суперечливість, заклало потужний інтелектуальний фундамент для самої критики соціальної несправедливості. Сучасні соціальні науки, що порушують питання про рівність та справедливість, також апелюють до цього інструментарію. Марксистська та ліберальна інтелектуальні традиції – спадкоємиці цього світогляду; власне, і сама критика колоніалізму історично виросла з просвітницьких ідеалів, використовуючи їхню логіку проти самої імперської практики.

Як зазначав Жан-Поль Сартр у передмові до праці Франца Фанона «Злиденні світу цього», в моменті, колонізований суб'єкт навчений в метрополії, «таврований принципами Західної культури» [13], здобуває можливість говорити сам за себе і завдає удару у відповідь, спираючись на ті ж самі універсальні ідеали Просвітництва, нав'язані йому колонізатором. Ставши суб'єктом, навченим просвітницьким цінностям, колонізований викриває лицемірство колонізатора, який проповідує свободу і рівність, одночасно здійснюючи експлуатацію, расову сегрегацію, інші форми гноблення. Як зазначає Ф. Фанон, першочерговим завданням колонізованого суб'єкта є повернення собі власного історичного минулого, яке протягом століть навмисно применшувалося, спотворювалося або ігнорувалося колонізатором. Це відновлення власної історії та національної культури є радикальним політичним актом деколонізації, що часто супроводжуване насиллям. Наступним логічним кроком у цьому процесі є повне руйнування колоніальної ідеології, яка спотворювала дійсність та нав'язувала підкореним народам почуття меншовартості. Лише через деконструкцію цих ідеологічних міфів та реапропріацію власного минулого стає можливим вихід із-під інтелектуального та політичного домінування імперії. Тож першими реальними виявами модерної політичної форми в колоніях стали антиколоніальні та деколонізаційні рухи за національну незалежність. Використовуючи мову прав людини, національного самовизначення та громадянської рівності, антиколоніальні лідери перетворили просвітницькі ідеали на зброю проти імперської системи, доводячи, що колоніалізм є фундаментальним запереченням гуманістичних цінностей, які європеєць декларував як універсальні.

Понад те, у постколоніальній теорії значна увага приділена також дослідженню ідентичностей, що працюють як політичний інструмент. Як зазначає Е. Саїд: «... до XIX сторіччя поняття «ідентичності» стало характерною ознакою й імперіялістичних культур, і тих культур, які намагалися опиратися європейським вторгненням» [8; 29]. Зокрема, Е. Саїд обґрунтовує дискурс орієнталізму, використовуваний Заходом як частина інтелектуального та політичного керування віддаленими територіями. Орієнталізм функціонує як спосіб репрезентації «Сходу» як ірраціонального, містичного та гомогенного «Іншого». Через цей дискурс відбувається процес іншування, побудований на суворій бінарній опозиції та фундаментальному розрізненні на «ми» та «вони». Така інтелектуальна конструкція дозволяла легітимізувати домінування, представляючи Схід як об'єкт, що потребує вивчення та зовнішнього контролю. У такий спосіб ідентичність стала полем битви: для імперії вона була способом самоствердження через приниження іншого, а для колонізованих народів – інструментом спротиву.

Проблематизація ідентичності в постколоніальних студіях методологічно спирається на інтелектуальну спадщину постструктуралізму та постмодернізму. Використовуючи ідеї Ж. Дерріда про деконструкцію та М. Фуко про дискурс і владу, теоретики переосмислюють ідентичність не як даність, а як динамічний текстуальний та ідеологічний конструкт. З огляду на це П. Баррі зауважує, що «[постколоніальна критика] певною мірою корелює з теоретизованою «французькою» феміністичною критикою, яку представляють Юлія Кристева чи Елен Сіксу» [2; 234].

Центральною в цьому контексті є концепція гібридності, розроблена Г. Бгабга. Вона базується на усвідомленні того, що бінарне розрізнення ідентичностей («свій» проти «чужого») є не лише спрощенням, а й інструментом насильства. Г. Бгабга демонструє, що реальність не є «чорно-білою», і спрямовує критику як проти колоніалізму, так і націоналізму, які однаково прагнуть нав'язати суб'єкту монолітну й однорідну ідентичність. Натомість акцент зміщується на змішану та нестійку ідентичність як колонізованого, так і колонізатора. Досліджуються складні процеси міжкультурної взаємодії, де ідентичність постає як неоднорідна, нестабільна та розщеплена структура. Такий підхід легітимізує різноманіття та відмінність, фокусуючись на «третьому просторі», де відбувається постійне переосмислення і взаємопроникнення культур, що унеможливлює повернення до колишніх статичних форм домінування.

Висновки. З усього вищезазначеного можна зробити наступний висновок: застосування постколоніальної теорії до українського контексту вимагає, насамперед, осмислення явища модерності. В

історичній перспективі, процес модернізації на теренах сучасної України відбувся саме в межах «короткого двадцятого століття»: Радянський Союз здійснював масштабну індустріалізацію, урбанізацію та фактично «зібрав» територію України в її сучасних міжнародно визнаних кордонах. Нині в українському публічному полі побутує риторика, що проголошує російський та радянський імперіалізм, які тримали Україну в окупації, і саме радянська модерність постає головним об'єктом сучасних деколонізаційних процесів. Тут виникає проблематичність відповідного теоретичного окреслення питання, адже СРСР тривалий час залишався поза оптикою постколоніальної теорії і не осмислювався через поняття імперіалізму та колоніалізму. Тим не менш, у царині сучасної русистики радянський період розглядається у всій його неоднозначності як специфічний «просвітницький проєкт», що можна осмислити через поняття «соціалістичної модерності» [14]. Оскільки історія українського XX ст. тісно вплетена в проєкт радянської модерності, СРСР постає як історичне тло, відносно якого значною мірою формується сучасна українська національна ідентичність.

Деколонізація сьогодні фактично стає тотожною новому завитку українізації – системному процесу «очищення» національного культурного простору від залишків імперського впливу. Це актуалізує потребу в чіткій розділенні між «своїм» та «чужим», про що на початку статті. Однак для проведення деколонізації необхідне розуміння радянського періоду з усіма його амбівалентностями. Важливо усвідомити, як саме радянські колоніальні механізми та модернізація переплiталися з процесами модерного націєтворення. Те, що можна означити як «проблема радянського», постає сьогодні чи не головним викликом для української культури.

Тут виникає також питання про гібридність, або гетерогенність, української національної ідентичності. Як зазначає М. Винницький [3], Революція гідності стверджувала розрив із «російським світом» як «виправлення» історичного поступу та логічне повернення до Європи. Цей символічний та політичний євроцентризм корелює з поняттям «уявної Європи» Д. Чакрабарті – конструкту, який приносить із собою ідеали політичної модерності: громадянське суспільство, права людини та демократію [10; 4]. На відміну від класичних постколоніальних сценаріїв, де Захід часто є об'єктом критики, в Україні одночасно конструюються та функціонують два ідентифікаційні дискурси.

З одного боку, в українській культурі наново розгортається дискурс окциденталізму, у межах якого конструюється образ Європи як нормативного горизонту, простору свободи, прогресу, звільнення від імперського впливу та ствердження національної ідентичності. Євроцентризм у цьому сенсі є синонімом символом визволення від імперського впливу та ствердження національної суб'єктності. З іншого – виникає дискурс орієнталізму в стосунку до росії як «іншого», що репрезентується як ірраціональний, «дикий» та нецивілізований варвар. У межах цієї логіки Україна постає як «цивілізаційний щит», через який росія свого часу лише поверхнево запозичувала високу західну культуру. Тут можливо простежити теоретичну суперечність, оскільки класичні постколоніальні студії спрямовують свою критику саме проти євроцентризму та націоналізму як інструментів виключення. Українська деколонізація, навпаки, робить значний акцент на зміцненні національної ідентичності та беззастережному ствердженні європейськості. Таким чином, український шлях деколонізації перевертає звичні теоретичні рамки. Те, що в каноні постколоніальної теорії сприймається як інтелектуальна експансія Заходу, для України стає дискурсом спротиву імперії та фундаментом для побудови модерної національної ідентичності.

Традиційно постколоніальні студії зосереджувалися на взаєминах Першого (Захід) та Третього (Глобальний Південь) світів, тривалий час залишаючи «Другий світ» поза своєю оптикою. Проте для адекватного розуміння сучасної України необхідно розширити теоретичні межі деколоніального дискурсу, залучивши до нього постсоціалістичні контексти. Це породжує фундаментальне питання: якою мірою радянську модернізацію можна осмислити через поняття колоніалізму і якою мірою пострадянський стан можна прирівняти до постколоніального?

Застосування цієї призми неминуче веде до переосмислення становища самої російської федерації. У сучасному дискурсі вона часто характеризується через парадоксальні постколоніальні ознаки. Зокрема, В. Морозов запроваджує концепт «субальтерної імперії», стверджуючи, що росія є імперією, яка сама перебуває в ідеологічній та інтелектуальній залежності від Заходу [15]. Важливе місце в цій дискусії посідає праця А. Еткінда «Внутрішня колонізація» [12]. Він описує специфіку російського управління як процес колонізації власного народу. Проте цей підхід фокусується на періоді російської імперії до 1917 р. і залишається вкрай дискусійним в українському інтелектуальному просторі. Український досвід ставить фундаментальний виклик усталеним постколоніальним логікам. Боротьба за європейську ідентичність в Україні вступає у протиріччя з деколоніальною критикою євроцентризму: там, де теоретики з Глобального Півдня вбачають у європейських цінностях інструмент імперської експансії, українці вбачають у них інструмент емансипації та захисту власної суб'єктності. Тож застосування постколоніальної теорії в українському контексті вимагає не лише адаптації, а й радикального переосмислення базових категорій.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ : Віхола, 2022. 360 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Винницький М. Український Майдан, російська війна. Львів : Вид-во Старого Лева, 2021. 560 с.
4. Гундорова Т. Транзитна культура і постколоніальна травма. Київ : Віхола, 2024. 272 с.
5. Деколонізація мистецтва. За межами очевидного / ред. Т. Філевська. Київ : ist publishing, 2025. 360 с.
6. Повернення історії. Деколоніальність та мистецтво в Україні після 1991 року / ред. К. Ботанова. Київ : PinchukArtCentre, 2025. 184 с.
7. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії : Закон України від 21.03.2023 № 3005-IX : станом на 30 серп. 2025 р. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-20#Text.
8. Саїд Е. Культура й імперіялізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
9. Biedarieva S. Ambicoloniality and war. The Ukrainian-russian Case. Cham : Springer Nature Switzerland., 2024. 244 p.
10. Chakrabarty D. Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference. Princeton : Princeton University Press, 2000. 301 p.
11. Chibber V. Postcolonial theory and the specter of capital. London : Verso, 2013. 306 p.
12. Etkind A. Internal colonization: Russia's imperial experience. Cambridge, UK : Polity Press, 2011. 289 p.
13. Fanon F. The wretched of the earth. New York : Grove Press, 1963. 317 p.
14. Kotkin S. Magnetic mountain: stalinism as a civilization. Los Angeles : University of California Press, 1997. 728 p.
15. Morozov V. Russia's postcolonial identity: a subaltern empire in a eurocentric world. London : Palgrave Macmillan Limited, 2015. 324 p.

References

1. Aheieva V. Za lashtunkamy imperii. Esei pro ukrainsko-rosiiski kulturni vidnosyny. Kyiv : Vikhola, 2022. 360 s.
2. Barri P. Vstup do teorii: literaturoznavstvo i kulturolohiia. Kyiv : Smoloskyp, 2008. 360 s.
3. Vynnytskyi M. Ukrainskyi Maidan, rosiiska viina. Lviv : Vyd-vo Staroho Leva, 2021. 560 s.
4. Hundorova T. Tranzytna kultura i postkolonialna travma. Kyiv : Vikhola, 2024. 272 s.
5. Dekolonizatsiia mystetstva. Za mezhamy ochevydnoho / red. T. Filevska. Kyiv : ist publishing, 2025. 360 s.
6. Povernennia istorii. Dekolonialnist ta mystetstvo v Ukraini pislia 1991 roku / red. K. Botanova. Kyiv : PinchukArtCentre, 2025. 184 s.
7. Pro zasudzhennia ta zaboronu propahandy rosiiskoi imperskoi polityky v Ukraini i dekolonizatsiiu toponimii: Zakon Ukrainy vid 21.03.2023 № 3005-IX : stanom na 30 serp. 2025 r. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/ show/3005-20#Text.
8. Said E. Kultura y imperializm. Kyiv : Krytyka, 2007. 608 s.
9. Biedarieva S. Ambicoloniality and war. The Ukrainian-russian Case. Cham : Springer Nature Switzerland., 2024. 244 p.
10. Chakrabarty D. Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference. Princeton : Princeton University Press, 2000. 301 p.
11. Chibber V. Postcolonial theory and the specter of capital. London : Verso, 2013. 306 p.
12. Etkind A. Internal colonization: Russia's imperial experience. Cambridge, UK : Polity Press, 2011. 289 p.
13. Fanon F. The wretched of the earth. New York : Grove Press, 1963. 317 p.
14. Kotkin S. Magnetic mountain: stalinism as a civilization. Los Angeles : University of California Press, 1997. 728 p.
15. Morozov V. Russia's postcolonial identity: a subaltern empire in a eurocentric world. London : Palgrave Macmillan Limited, 2015. 324 p.

UDC 316.77:659.1

ADVERTISING AS DIGITAL MYTH-MAKING : CONSTRUCTING ONLINE REALITY

Maksym SOKLAKOV – candidate for an educational and scientific degree, Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies, T. Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The study analyzes the specifics of decolonization processes within contemporary Ukrainian socio-humanitarian discourse. It identifies a three-stage logic of cultural transformation: the identification of imperial products, their displacement, and the construction of «authentic» forms. The author substantiates the need for a critical revision of classical postcolonial studies, which long ignored the Soviet context due to the USSR's instrumentalization of anti-colonial rhetoric during the Cold War. The article highlights the conceptual shift from Marxist categories of class to the explanatory principles of culture and ideology. Particular attention is paid to the epistemic gap between the universal model of Western capitalism and the phenomenon of «colonial modernity», where capital integrates into pre-modern hierarchies. It is argued that for the Ukrainian context, the primary object of decolonization is 20 th-century «socialist modernity» – a specific enlightenment project that served as the foundation for contemporary national identity formation. The findings allow for the mapping of vectors for the emancipation of Ukrainian culture from the epistemic dominance of Russian imperialism through a rigorous reflection on the Soviet legacy.

Key words: decolonization, postcolonial studies, colonialism, socialist modernity.

Стаття отримана 24.11.2025
Стаття прийнята 30.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

Розділ ІІ. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 008:791.43:1(092)

КІНЕМАТОГРАФ ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ПРОСТІР : АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Світлана ХОЛОДИНСЬКА – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри гуманітарних дисципліни, професор, Державний вищий навчальний заклад «Приазовський державний технічний університет», м. Дніпро
https://orcid.org/0000-0002-6746-135X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1169
svetlanah01091970@gmail.com

Цитування:

Холодинська С. Кінематограф як філософський простір : авторська модель Жіля Дельоза в українському культурному дискурсі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 397–405. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1169

Акцентовано, що матеріал статті базується на монографії Ж. Дельоза «Кіно» (1985 р.), що складається з двох книг і пропонує читачу подивитися на кінематограф із позиції такої гуманітарної науки як філософія, сфокусувавши – при цьому – увагу на теоретичних узагальненнях Анрі Бергсона. Оскільки вплив бергсонівських ідей розглядався на теренах французького кінознавства неодноразово, Ж. Дельоз концептуалізує історію та теорію кінематографу завдяки аргументації «чотирьох коментарів до Бергсона», що, вочевидь, є чинником наукової новизни. Зазначено, що, обмежившись опертям на інтуїтивізм А. Бергсона та дотичні питання, що виступають похідними в процесі розкриття потенціалу інтуїції, Ж. Дельоз досягнув цілісності власної концепції, яка не роздрібнюється ані на численні прізвища філософів, ані на випадкові суміжні ідеї. Концентруючись на різних роботах А. Бергсона, які сукупно сформували засади його філософських поглядів, Ж. Дельоз виявляє творчий доробок тих режисерів, фільми котрих ще не розглядалися в просторі саме інтуїтивізму А. Бергсона. Підкреслено, що серед причин, що обумовили доволі широку інтерпретаційну присутність монографії «Кіно» в українському культурологічному дискурсі, слід назвати прискіпливість, з якою Ж. Дельоз реконструює історію кіно та ту його зацікавленість, проявлену теоретиком стосовно і систематизації, і подальшої розробки понятійно-категоріального апарату, що виступає підґрунтям теорії кіно.

Ключові слова: авторська модель, «індекс режисерів», кінематограф, «коментарі до Бергсона», пам’ять, рух, час і його типи, «нехронологічний час», типологія образів.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Обираючи монографію «Кіно», авторство якої належить непересічному філософу, одному з ідеологів постмодернізму Жілю Дельозу (1925–1995 рр.), предметом теоретичного аналізу, слід враховувати, що саме на французьких теренах виникла і фотографія (1839 р.), і кінематограф (1895 р.). Французом був і Анрі Бергсон (1859–1941 рр.), видатний філософ, система поглядів якого вважається потужним досягненням європейського інтелектуалізму минулого століття. Доцільно наголосити, що небайдужість Ж. Дельоза до теоретичної спадщини А. Бергсона не мала ситуативного характеру, а відбивала сталий інтерес. Підтвердженням цієї тези є його дослідження «Бергсонізм» (1966 р.).

Самобутність постаті А. Бергсона серед інших тогочасних французьких філософів визначається не лише аргументацією інтуїтивізму, а й наголосом на естетико-художньому потенціалі таких психолого-моральнісних чинників, стимульованих людською психікою, як пам’ять, спогади, фактор «минуле», трансформації часу (зворотній – незворотній). Така спрямованість його філософських роздумів виявилася близькою М. Прусту, Н. Саррот, Ж. Копо, А. Роб-Грійє, М. Бютору, К. Саурі та помітно відбилася в процесі становлення та розвитку літературно-мистецьких експериментів футуризму та сюрреалізму.

Важливість звернення до аналізу монографії «Кіно» актуалізує і той факт, що в середині 80-х років ХХ століття Ж. Дельоз вже був визнаним теоретиком постмодернізму і входив до тієї когорти науковців – Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, М.-П. Фуко – теоретичні розвідки котрих забезпечили офіційне прийняття в 1974 році постмодернізм у двох вимірах, а саме: як нову манеру філософування, так і підґрунтя нового літературно-мистецького руху.

© Холодинська С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Аналіз досліджень та публікацій. На нашу думку, джерелознавчу базу цієї статті слід розподілити на «прямі» та «опосередковані» публікації. До «прямих», передусім, відносимо дві монографії Т. Кохана: «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017 р.) та «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021 р.). У цих дослідженнях Т. Кохан використовує позицію Ж. Дельоза, розглядаючи процес формування традицій осмислення європейської теорії кіно й аргументації значущості «персоналізації» як чинника культурологічного аналізу.

«Прямими» є і проблемні статті О. Мусієнко та М. Собуцького, в яких аналізуються «за» і «проти» авторської моделі історії та теорії кіномистецтва, представленої на сторінках монографії «Кіно». Окрім цього, вкрай важливою є спроба М. Собуцького підкреслити здатність кінематографу долучитися до нової манери філософування, яку активно популяризував постмодернізм.

Оскільки Ж. Дельоз аргументує «чотири коментаря до Бергсону», то помітної теоретичної ваги має стаття О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020 р.), де, оцінюючи спадщину А. Бергсона в перспективі часу, зроблені важливі наголоси щодо «присутності» бергсонівського світорозуміння у найновіших «мистецько-видовишних формах».

До «опосередкованих» джерел відносимо дослідження та публікації, що торкаються широкого кола питань як постмодернізму (Л. Бабушка, Т. Гуменюк, В. Личковах, О. Соболь, Н. Хамітов, А. Чаус, Г. Чміль), так і пост+постмодернізму (Ю. Сабадаш). Доцільним вважаємо й урахування в процесі осмислення матеріалу статті позиції І. Зубавіної щодо впливу сюрреалізму на українській кінематограф, оскільки означений літературно-мистецький напрям дотичний до «бергсонізму».

Хав'єр Руїс Москардо в своїй статті «Скульптор часу: деякі ключі до «кінематографічної філософії» Жіля Дельоза» (2018 р.) аналізує кінематографічну філософію Ж. Дельоза з точки зору онтології часу та руху.

Мета статті: наголосити на наріжних позиціях авторської моделі історії та теорії кіно, аргументованої Ж. Дельозом у монографії «Кіно»: виокремити концептуальні ідеї, окресливши їх сприймання та оцінку в просторі українського культурологічного дискурсу.

Методологія дослідження. Матеріал статті базується на філософсько-аналітичній методології, що поєднує концептуальний аналіз і герменевтичне прочитання текстів Ж. Дельоза та А. Бергсона, а також використання елементів історико-теоретичного, культурологічного, компаративного та інтерпретаційного підходів у дослідженні кінематографа як філософського простору.

Наукова новизна. Здійснено концептуальну систематизацію делезіанської теорії кінематографа крізь призму інтуїтивізму А. Бергсона, зосереджену на аргументації «чотирьох коментарів до Бергсона», що дало змогу по-новому осмислити історію та теорію кіно, а також розширити український культурологічний дискурс за рахунок введення цілісної авторської моделі аналізу образів руху, часу та пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Розпочинаючи аналіз питань, що будуть підняті в цій статті, слід зауважити, що теоретична спадщина Ж. Дельоза складається як із низки одноосібних монографій, так і з тих, що написані у співавторстві з Феліксом Гваттарі (1930–1992 рр.) – французьким психоаналітиком, філософом, політичним активістом ліво-радикального спрямування. Завдяки творчій співдружності «Дельоз-Гваттарі» здійснювалось дослідження «Анти-Едип. Капіталізм та шизофренія» (1972 р.), яке свого часу мало широкий розголос. Теоретична співпраця двох прихильників постмодернізму збагатила його понятійно-категоріальний апарат, увівши до теоретичного ужитку низку нових понять, зокрема, різома (корневище), шизоаналіз, тіло без органів. Слід підкреслити, що, по-перше, стосовно «тіла без органів» окремі дослідники постмодернізму вживають означення «формально-логічна конструкція» або «формально-логічна структура», оскільки сполучення слів не типове для теоретичного дискурсу, а по-друге, дискусії щодо правомочності цього витвору відомого французького театрознавця, поета, актора Антонена Арто (1896–1948 рр.) – саме він є автором цієї конструкції – ведуться від 30–40-х років минулого століття до сьогодні.

Ґрунтовне двотомне дослідження «Кіно» є представленням теоретичних інтересів і професійних можливостей самого Ж. Дельоза, котрий продемонстрував власний дослідницький потенціал у просторі не лише європейського, а й світового кінематографу. Водночас, монографія «Кіно» демонструє і наслідки того досвіду, які були напрацьовані ним у співпраці з Гваттарі, а саме: вміння професійно здійснювати таку трансформацію: «слово – термін – поняття – категорія». Таке вміння є обов'язковою ознакою професійного філософа, і Ж. Дельоз виправдовує професію «філософ» в її класичній, а не постмодерністській інтерпретації.

Окрім цього, не будучи ні істориком, ані теоретиком кіно, він доволі вправно «рухається» історико-культурними етапами «сьомого мистецтва». Хоча ці «історико-культурні етапи» обмежені 9

десятиліттями – Ж. Дельоз оприлюднив монографію «Кіно» у 1985 році, – проте автор означеного дослідження знає їх (етапи – С. Х.) досконально та професійно ними оперує. У контексті означеного, особливо вражає «індекс режисерів», адже в тексті задіяні прізвища і – нехай подекуди стислі – творчі обриси 159 режисерів світу. На нашу думку, перш, аніж оцінювати авторські ідеї Ж. Дельоза, треба чітко уявляти структуру монографії «Кіно», яка, за дефініцією автора, складається з двох книг: «Кіно – 1. Образ – рух» та «Кіно – 2. Образ – час». Подібна побудова дослідження призводить до певного парадоксу, адже кожний з тих фахівців, хто намагається її аналізувати, виокремлює свій аспект, вважаючи його найголовнішим.

Серед тих наукових розвідок, спираючись на які, маємо підстави окреслити простір «українського культурологічного дискурсу», – в межах цієї статті – виокремимо позиції Т. Кохана, О. Мусієнко та М. Собуцького. Так, Т. Кохан у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» наголошує на необхідності звернути увагу «…на інтерес до досвіду «нової хвилі»», оскільки «Дельоз не тільки визнає теоретико-практичне значення надбань молодих французьких кіномитців кінця 50-х – початку 60-х років, але й обґрунтовує тезу щодо доцільності аналізу творчості Ж.-Л. Годара в контексті художньої платформи конструктивізму» [1; 250].

Обрання Т. Коханом «нової хвилі» у французькому кінематографі первісним поштовхом задля представлення концепції Ж. Дельоза можна зрозуміти, оскільки саме Ж.-Л. Годару приділено найбільший обсяг матеріалу серед інших 159 режисерів у тексті «Кіно». Однак, на наше глибоке переконання, Т. Кохан міг керуватися й іншою причиною, а саме: постулювання Ж. Дельозом значення «художньої платформи конструктивізму» в творчості Жака-Люка Годара (1930–2022 рр.) – режисера, сценариста, актора, кінокритика та провідного ідеолога «нової хвилі».

Слід враховувати, що стрічка «На останньому подиху» (1960 р.), в якій видатний французький актор Жан-Поль Бельмондо (1933–2021 рр.) зіграв одну з кращих своїх ролей, стала своєрідним маніфестом «нової хвилі». Саме в цьому фільмі відбулося апробування нових тематичних – герой-бунтар, що шукає іншу модель життя, в якій містився б бодай якийсь позитивний сенс, – та естетико-художніх можливостей кіномови – нетрадиційні ракурси зйомок, рухома камера, що активно «втручається» в сюжет конкретного епізоду, як правило, «затримуючись» на крупному плані конкретного персонажу, різноманітні експерименти з монтажем [2].

Формально-логічна конструкція «художня платформа конструктивізму» вжита Ж. Дельозом у процесі оцінки творчості Ж.-Л. Годара, є відгоміном постмодерністських уподобань автора монографії «Кіно», адже рух понять «конструктивізм – конструкція – деконструкція», запропонований Ж. Дерріда, належить до відкриттів постмодерністської манери філософування. Нормативи статті не дозволяють розгорнути аргументи, завдяки яким окреслення Т. Коханом «нової хвилі» як «первісного поштовху» щодо розкриття сутності концепції Ж. Дельоза, доцільно оцінити як правомочне.

Однак, відомий український кінознавець О. Мусієнко запропонувала інший шлях, а саме: зосередила увагу на проблемі образу, що інтерпретується Ж. Дельозом за допомогою традиційних понять класичної філософії «рух» і «час». Доволі чітко визначивши на початку статті власне розуміння характерних рис постмодернізму – «Філософський «ландшафт» доби постмодернізму характеризується різноплановістю та різнобарв'ям дискурсів. Це насамперед «децентралізація» наукового пошуку, всеосяжний плюралізм, який проявляється у відмові від традиційного європоцентризму, від ієрархічності…» [3; 62] – О. Мусієнко опрацьовує дельозівське трактування «образу – руху» та «образу – часу». Водночас, на цьому слід наголосити, авторка, подекуди, фіксує позицію Ж. Дельоза щодо неоднозначного розуміння «образу» в національних кінематографіях: «Французька школа і німецький експресіонізм відкрили суб'єктивний образ і в той же час вони донесли його до самих меж всесвіту» [4; 131]. Хоча думка Ж. Дельоза висловлена не за вимогами «строгої науки», а, скоріше, метафорично, вона для О. Мусієнко слугує приводом представити деякі важливі зрізи з історії європейського кінематографу.

Третій варіант щодо «первісного поштовху», завдяки якому доцільно представляти монографію «Кіно», запропонував М. Собуцький, назвавши свою наукову розвідку таким чином: «Кіно як спосіб філософування» (2005 р.). Термін «філософування», як відомо, вживається стосовно філософського знання на теренах постмодернізму, підкреслюючи специфічну манеру використання потенціалу філософії. Відтак, позицію М. Собуцького доречно розглядати в якості своєрідного «пластичного мосту» між традиційним і постмодерністським опертям – у даному випадку – не стільки на теорію, скільки на історію кіно.

Підтвердженням нашої тези є роздуми М. Собуцького щодо «платформи конструктивізму», яка виразно проглядається в творчості Ж.-Л. Годара. Автор статті «Кіно як спосіб філософування»

підкреслює: «Що ж до специфіки конструктивізму, то Ж. Дельоз помічає та визначає її тільки тоді, коли має справу з «образом – часом», відокремленим від руху» [5; 10]. Деталізуючи власну позицію, М. Собуцький наголошує: «Конструктивістом для нього (Ж. Дельоза – С. Х.) є головне Ж.-Л. Годар, що в нього враховується перш за все «щілина» між двома образами: прогалина, яка сприяє тому, щоб кожен образ прикріплювався до порожнечі й у неї падав» [5; 10].

Застосовуючи хронологічний підхід, підкреслимо, що монографія Т. Кохана вийшла друком після статті М. Собуцького. Це привело до того, що він поставив питання про необхідність творчих дискусій, оскільки позиція Ж. Дельоза не може бути прийнята беззастережно ані кінознавцями, ані культурологами. На думку Т. Кохана, слід визнати «…доцільність використання теоретичних дискусій як одного із засобів подальшого кінознавства. Адже її (дискусії – С. Х.) об'єктом може бути як широке коло загальних проблем (конструктивізм у кіно, кінообраз, кінематографічні модифікації феноменів часу та простору), так і такі, що дотичні до «нової хвилі» (творчість Ж.-Л. Годара, специфіка його «методу» та «авторський» характер засобів кіномови» [1; 259].

Віддаючи належне науковцям, котрі працюють над виявленням потенціалу авторської моделі історії та теорії кіно Ж. Дельоза, аргументуємо власну позицію, серцевиною якої є «коментарі до Бергсона» – ті засадничі принципи, які вже майже сорок років забезпечують монографії «Кіно» значний дослідницький успіх на європейських теренах. Наше переконання щодо необхідності саме «коментарі до Бергсону» розглядати як символічну «нитку Аріадни» аби безпомилково «подорожувати» 620-сторінковим дослідженням Ж. Дельоза, підтримують висновки зі статті О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів»: «…особливе навантаження в загальній системі поглядів А. Бергсона несе «інтуїтивізм», який в європейському культурному просторі був високо оцінений як філософською спільнотою, так і діячами мистецтва…такі чинники «інтуїтивізму», як інтелект, інстинкт, інтуїція, час, пам'ять, до сьогодні залишаються актуалізованими в дослідницькому полі» [6; 35]. На жаль, нормативі статті не дозволяють розгорнути сучасне дослідницьке поле, яке виразно підтверджує позицію О. Оніщенко.

Перший коментар до Бергсону. Доцільно підкреслити, що вже в розгорнутому «Змісті» монографії Ж. Дельоз надає три тези, які пояснюють «рух» як доволі специфічний феномен: 1. Рух і мить. 2. Привілейовані моменти та «які – завгодно – моменти» (запис Ж. Дельоза – С. Х.). 3. Рух і зміни. – Ціле, Відкрите або тривалість. – Три рівні: численність і його частини; рух; ціле і його зміни. Означене структурування «першого коментаря» трансформується Ж. Дельозом у простір кіно з акцентуванням таких – суто кінематографічних проявів – як «кадр», «план», «кадрування» та «розкадровка».

Розробляючи «перший коментар до Бергсона», Ж. Дельоз фокусує увагу на «монтажі», виокремлюючи конкретні традиції національних шкіл щодо шляхів виявлення його потенціалу. Так, в його оцінці американська школа, що асоціюється з постаттю Девіда Гриффіта (1875–1948 рр.) – режисера таких славетних стрічок, як «Народження нації» (1914 р.), «Нетерпимість» (1916 р.), «Авраам Лінкольн» (1930 р.) – віддає перевагу «органічній композиції, а передвоєнна французька – «сповідує» кількісну композицію, оскільки для діячів кінематографу Франції вкрай важливими виступають «обидва аспекти руху: відносний та абсолютний».

Пояснюючи власний інтерес до «руху» та «монтажу», Ж. Дельоз використовує «Творчу еволюцію» (1907 р.) – роботу А. Бергсона, що високо цінується в професійному середовищі як приклад концентрованого викладу засад авторської філософської системи.

Відштовхуючись від переконання А. Бергсона, що «рух не можна ототожнювати з подоланим простором», Ж. Дельоз зосереджується на доволі відомому твердженні класика французької філософії, котрий «висунув горезвісне формулювання: рух є кінематографічною ілюзією» [44; 40]. Вживши означення «горезвісна», Ж. Дельоз, на перший погляд, неначебто сформулював власне ставлення до бергсонівського визначення, яке, будучи вирваним із контексту, дійсно сприймається як парадокс. Однак, Ж. Дельоз мав на увазі дещо інше, а саме: складність «прочитання» окремих філософських ідей Бергсона, що передбачають уважне сприймання та врахування підтексту.

На нашу думку, Ж. Дельоз продемонстрував помилки тих, хто сприйняв висловлення філософа занадто безпосередньо. А. Бергсон мав на увазі специфіку роботи кінематографу з двома групами даних, які доповнюють одна одну: з миттєвими зрізами, що називають образами, і з рухом, або безособовим, єдино образним, абстрактним, невидимим або непомітним часом, який перебуває в глибині апарату і за допомогою якого нам прокручують плетеницю образів» [4; 40–41]. Ж. Дельоз, по суті, захоплюється позицією А. Бергсона, котрий трансформував у «кінематографічну ілюзію» руху лише те, що було відомо ще мислителям давнини (парадокси Зенона) [4; 41].

Бергсонівська інтерпретація «руху», яку Ж. Дельоз сприймає емоційно-піднесено, стимулює його

«подальше занурення» в роботи філософа, що призводить до реконструкції низки ідей з «Матерії і пам'яті» (1896 р.), в якій створене досить продуктивне «перехрестя»: «філософія – психологія – естетика». Ж. Дельоз вважає, що саме на сторінках цього дослідження відбулося «відкриття «образу – руху», який сприймається поза меж природної перцепції. Це виявилося чудовою знахідкою першої глави «Матерії і пам'яті» [4; 42]. Оцінка Ж. Дельоза, по суті, включає прізвище А. Бергсона до переліку імен тих, хто аргументував зображально-виражальні засоби кінематографу на етапі становлення «сьомого мистецтва».

Принагідно зауважимо, що «Глосарій», який додається до першого тому монографії «Кіно», містить 11 позицій і відкривається визначенням «образу-руху» – «ацентрирована множинність перемінних елементів, які діють один на одного та взаємодіють між собою» [4; 616].

Другий коментар до Бергсону. Шукаючи аргументи задля введення в теоретичний ужиток «другого коментаря до Бергсону», Ж. Дельоз, передусім, опрацьовує три різновиди «образу-руху»:

1. Тотожність образу і руху. – образ-рух і образ – світло. Цей – перший – різновид в авторській концепції Ж. Дельоза пов'язується з кризовим станом психологічної науки, яка на певному етапі свого розвитку вже не мала права «вміщувати образи в свідомість, а рух у простір». «До цього часу, – дещо скептично зазначає Ж. Дельоз, – у свідомості тільки і розташовували що образи, якісні і непростягнуті, а в просторі лише рух – простягнутий і якісний» [4; 106]. Однак, колись треба було подолати таку роз'єднаність і перед наукою постало запитання: «Як перейти від одного порядку до другого?. Зробивши строкатий екскурс у простір пошуків відповіді на висунуте запитання з боку відомих філософів – Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартр – автором монографії «Кіно» приймається бергсонівська позиція: «…Бергсон вважав необхідним показати як у випадково взятих точках можуть формуватися центри, які нав'язують миттєві й нерухомі знімки. А отже, мова йшла про те, аби «вивести» свідому перцепцію, природню або кінематографічну» [4; 109]. Оскільки Ж. Дельоз постійно «працює» з терміном «перцепція» слід пояснити, що він інтерпретує його, так би мовити, традиційним чином, а саме: «Перцепція – це безпосереднє відображення предметів і явищ реального світу органами чуттів конкретної людини, підкреслюючи при цьому психологічні витоки даного терміну [7].

2. Ще однією якісною ознакою «образу – руху» є його спрямування до «образу-перцепції», «образу-дії», «образу-емоції». Намагаючись донести до читача своєї монографії необхідність такої деталізації образу та підкреслити специфіку кожної з цих деталізованих форм, Ж. Дельоз, по-перше, персоналізує матеріал за рахунок фіксації творчості конкретних режисерів – П. Пазоліні, Е. Ромер, Ж. Віго, Ж. Гремійон, а по-друге, виокремлює найспецифічніші ознаки кіномови в окремих типах образів. Так, у процесі аналізу образу-переживання акцентується значення «крупного плану». Практика акцентів у процесі обґрунтування нового підходу до історії кіно, яку в дослідницькій роботі активно використовує Ж. Дельоз, поділяє і О. Мусієнко. Вона ж підтримує вагомість уваги саме до «крупного плану» серед інших чинників кіно мови: «Сам крупний план обличчя може мати «інтенсивний» характер, виявляти бажання, рухомість. Або бути суто рефлексивним, виявляючи певну чисту якість (нерухомість, почуття)» [3; 65].

Підтримуючи шукання Ж. Дельоза на теренах модифікацій «образу-руху», О. Мусієнко має рацію, коли підкреслює, що в кожного режисера є право «вибирати для себе певну домінанту – обличчя мисляче, або обличчя напружене, не втрачаючи при цьому можливості переходу до іншого полюсу» [3; 65]. Водночас, О. Мусієнко підтримує, запропоновану Ж. Дельозом, персоналізацію німецьких режисерів – експресіоністів, експерименти котрих із потенціалом крупного плану отримали високу оцінку як кінознавців, так і істориків кіно. Йдеться про Ф. Ланга та Дж. фон Штернберга, крупні плани у фільмах котрих порівнювали з «ліричною абстракцією», а кінокритики захоплювалися «взаємодією світла з непрозорістю, з темрявою». На думку Ж. Дельоза, «…суміш світла і темряви – щось подібне до сили, що сприяє падінню людей у чорну діру або вознесінню їх до світла» [4; 149]. Принагідно підкреслимо, що Ж. Дельоз посилається на наукову розвідку Дж. фон Штернберга, оприлюднену в «Cahiers du Cinema» (no. 63, octobre 1956) під гетевським гаслом «Більше світла!» (Plus de lumiere!) [4; 152].

Третій коментар до Бергсону. Процес розгляду «третього коментаря до Бергсону» Ж. Дельоз розпочинає з характеристики тези французького філософа щодо двох видів «впізнавання». Ж. Дельоз, коментуючи позицію А. Бергсона, зазначає таке: «Звичайне або автоматичне впізнавання (корова впізнає певний вид трави, я впізнаю свого друга П'єра…) працює за допомогою продовження: перцепція продовжується у звичних рухах, рух подовжує перцепцію, добуваючи з неї корисні результати» [4; 339].

Ж. Дельоз, продовжуючи деталізувати роздуми А. Бергсона, підкреслює, що завдяки руху відбувається «сенсомоторне впізнавання: формуються і накопичуються моторні механізми, які вже пробуджуються самим видом предмета» [4; 339]. Протягом аналізу «третього коментаря до Бергсону», Ж. Дельозом застосовується той же дослідницький прийом, а саме: він, передусім, віддає належне А. Бергсону, котрий на сторінках «Матерії і пам'яті» не тільки «створив психологію впізнавання, але й запропонував логіку дескрипцій…».

На наступному етапі Ж. Дельоз трансформує бергсонівські теоретичні новації в простір кінематографу, персоналізуючи тих діячів кіно, стрічки яких – тією чи іншою мірою – суголосні з настановами видатного філософа. У «третьому коментарі до Бергсону» в поле зору Ж. Дельоза потрапляють як Роберто Росселліні (1906–1977 рр.) – класик італійського кіно, один із ідеологів «неореалізму», автор фільму «Рим – відкрите місто» (1945 р.), так і Алан Роб-Грійє (1922–2008 рр.) – письменник, сценарист і кінорежисер, котрий зняв майже 10 фільмів.

На нашу думку, закономірний інтерес Ж. Дельоза до постаті А. Роб-Грійє викликаний його приналежністю до руху «новий роман» і сформованим ним поняттям «речовизм», що означало специфічну форму документальної обробки речей, які з'являлися у фільмах Роб-Грійє (режисера), але були «трансформовані» з романів Роб-Грійє (письменника). Проблема синтезу мистецтва не була байдужа Ж. Дельозу, а приклад роботи одного митця в двох видах мистецтва, вочевидь, відкривав певні дослідницькі перспективи.

Початкові підходи, з яких Ж. Дельоз розпочав розглядати «третій коментар до Бергсону», – він має назву «Від спогадів до марення» – і в подальших роздумах автора монографії «Кіно» наснажується II та III главами «Матерії і пам'яті» та III, IV і V «Духовної енергії», на сторінках яких А. Бергсон згадує про свій постійний інтерес не тільки до пам'яті, марення, амнезії, але також і до явищ «deja – vu», і до «панорамного бачення» (бачення помираючих, потопаючих і повішених). Підсумовуючи власні враження, А. Бергсон вважає, що всі ці стани нагадують щось аналогічне кінематографічній прискореній зйомці» [4; 352].

На думку Ж. Дельоза, до фільмів, які відповідають бергсонівським «спогадам – маренням» можна віднести такі стрічки як «Наркоз» А. Абеля, «Остання мить» П. Фейоша, «Атака» Е. Метцнера, а також прикладом «deja – vu» у монографії «Кіно» розглядається «8 ½» Ф. Фелліні.

Доволі прискіпливо Ж. Дельоз поставився до визначення різниці між образом-спогадом та образом – маренням: те, що А. Бергсон називає «чистим спогадом». Однак, Ж. Дельоз вважає, що подібний «чистий спогад» обов'язково виявиться «віртуальним образом», що буде тривалий час повторювати себе, трансформуючись від одного образу такого типу до іншого, дозволяючи – завдяки техніці кінозйомки – показати як повільно нашаровуються пелюстки у квітці, що розпускається.

На думку Ж. Дельоза, ще на початку, так би мовити, «історії кіно» таку «плетеницю віртуальних образів» започаткували і доволі вміло використали Рене Клер («Антракт») та Л. Бунюель («Андалузький пес»). Доцільно наголосити, що і при розгляді означеного типу образів, автор монографії «Кіно» саме в тезах А. Бергсона знаходить ті теоретичні витоки, які – пізніше, – несподіваним чином, в основному завдяки такій складній психічній структурі як «пам'ять», трансформувалися на специфічні ознаки кіномови. Зрозуміло, що процеси, які відтворює Ж. Дельоз, не можна ні спрощувати, ні вульгаризувати: кіномитці, котрі стояли біля витоків розвитку «сьомого мистецтва», аж ніяк не читали праці А. Бергсона з ранку до вечора та могли не здогадуватися про «кінематографічні секрети», які приховують його філософські роздуми. Однак – у проекції часу – Ж. Дельозу вдалося це побачити, що – вчергове – підтвердило доцільність теоретичного перехрестя «філософія – кінознавство».

Дотичним до процесу збагачення кіномови виявилася бергсонівська теза про існування «образу – марення», яку Ж. Дельоз не тільки підтримує, а й деталізує сфери її впливу на естетико-художню виразність зображеного: «…це і наплив, і накладання кадру на кадр, і декадрування, і пересування камери, і особливі ефекти, і лабораторні маніпуляції…» [4; 354]. Досягнути ефекту в створенні «образу – марення» можна й іншими засобами, а саме: наголос слід робити на монтажі, монтуючи відзнятий матеріал таким чином, аби він нагадував «збої у роботі механізму».

В означеному нами контексті, вкрай цікавим сприймається, проведений Ж. Дельозом, аналіз зображально-виражальних засобів «образу – марення» у відомій стрічці А. Хічкока «Зачарований»: «…справжнє марення з'являється не в послідовності у дусі картин Далі, але розташоване по відокремленим один від одного елементам: це зубці виделки на скатертині, що стають смугами на піжамі, а потім перетворюються у смуги білого покривала, яке трансформується у простір умивальнику, що розширюється, підхоплений (простір умивальника – С. Х.) склянкою молока, а та своєю чергою перетворюється на поле, вкрите снігом…» [4; 354].

Принагідно підкреслимо, що дослідницький шлях, який обрав Ж. Дельоз, пояснюючи як специфіку, так і нюанси взаємодії «образ – спогад» / «образ – марення», наголошує на «спогадах». Це цілком вірно, однак і в «Матерії і пам'яті», і в «Творчій еволюції» А. Бергсон значну увагу приділяє фактору «минуле», поза яким не виникають «спогади». В означеному контексті доцільно звернутися до позиції Л. Левчук, котра на теренах української гуманістики послідовно розкривала специфіку естетико-мистецтвознавчих спрямувань «бергсонізму».

Із приводу питання, що аналізуємо, доречним згадати її твердження: «Завдання «мозкового

механізму» Бергсон бачить у тому, щоб передати всі переживання та враження минулого сфері «позасвідомого». Але й після акту передання значення цих вражень не зменшується. Минуле не тільки впливає на нинішнє життя людини, а й породжує в ній бажання діяти. Таким чином, минуле є мобілізовуючим, спрямовуючим чинником людського життя» [7; 35]. Слід констатувати, що поза нашою увагою залишаються численні приклади, порівняння й аргументи на підтримку позиції А. Бергсона, котрі присутні в цьому масштабному дослідженні Ж. Дельоза. Керуючись нормативами статті, ми виокремлюємо певні фрагменти монографії, що підтверджують «коментарі до Бергсону» тим «первісним поштовхом», спираючись на який, на наше глибоке переконання, і слід «анатомувати» матеріал, опрацьований Ж. Дельозом

Четвертий коментар до Бергсону. Заключний – «четвертий коментар до Бергсону» – органічно пов'язаний з окремими тезами, що присутні в «третьому коментарі», а саме: йдеться про «вістря сучасного» і «полотнища минулого» [4; 400]. Можливі шляхи дослідження визначені вже у назві «четвертого коментаря», де сучасне символізоване «вістрям», а минуле «полотнищем». Це підтверджує його значення як у буденному житті людини, так і у відборі предметів, явищ, фактів у творчому процесі митця. Якщо зосередитися на творчості, то, згідно Ж. Дельозу, «полотнище» минулого, містить у собі стільки переживань або вражень, що навіть найвибагливішій процес творчості втамується спогадами, які зберігає «полотнище».

Означені символи Ж. Дельоз аналізує в контексті «образу – часу». Згідно його твердженню, «існує два типи образу-часу і один з них ґрунтується на минулому, а інший – на сучасному»: при цьому кожний з образів «враховує час як ціле» [4; 400]. Власні міркування – це властиво й іншим розділам монографії – Ж. Дельоз співвідносить з позицією А. Бергсона, котрий вважав, що «минуле» «не зливається з ментальним існуванням образів-спогадів, які актуалізують його (минуле – С. Х.) в нас», оскільки минуле зберігається саме в часі та його доцільно розглядати як віртуальний елемент, з яким контактуємо заради отримання «чистого спогаду», носієм якого є «образ – спогад».

На нашу думку, особливу увагу слід звернути на те, як бергсонівський «образ-спогад» реконструює Ж. Дельоз, який, з одного боку, висуває питання: «Так що відбувається, коли ми зайняті пошуками спогадів?», а з іншого – «необхідно здійснити стрибок в обраний регіон, навіть якщо згодом доведеться повернутися в сучасне, задля того, аби зробити новий стрибок, якщо спогад, що ми розшукуємо, не відгукується на наше гукання і не прийде аби втілитися в образі-спогаді» [4; 401]. Слід наголосити, що Ж. Дельоз, окрім «зворотнього» та «незворотнього» часу – типології, яка вважається принциповим надбанням А. Бергсона, – вводить в ужиток поняття «нехронологічного часу», пояснюючи його таким чином: «…передіснування «минулого взагалі», співіснування всіх полотнищ минулого, існування стиснутого ступеню минулого» [4; 401]. Означені висновки Ж. Дельоз, з одного боку, співвідносить із ІІІ розділом бергсонівської «Матерії і пам'яті», а з іншого, – фіксує фільм О. Уеллса «Громадянин Кейн» як «великий фільм кінематографу часу».

Принагідно акцентуємо, що, по-перше, Ж. Дельоз оперує дещо несподіваним поняттям «кінематограф часу», по-друге, вважає, що А. Бергсон трансформує «образ – час», у дві нові теоретичні позиції, а саме: «образ – мова» та «образ – думка», а по-третє, послідовно опрацьований у тексті монографії «Кіно» прийом співвіднесеності теоретичного матеріалу з прикладами конкретних фільмів, які формували протягом десятиліть «історію кіно» та актуалізував проблему досвіду, яка на початку ХХІ століття повинна систематизувати різні ланки багатоаспектного кінематографічного простору.

На нашу думку, чисельність типів образів, якими протягом тексту монографії оперує Ж. Дельоз, не дозволяє йому достатньо аргументовано їх представити, що створює ситуацію, коли читач змушений якісь пасажі приймати «на віру». Беззастережно можна стверджувати, що монографія «Кіно» містить значний потенціал задля подальшої дослідницької роботи не лише на теренах історії та теорії кіно, а й на філософському, естетико-психологічному та культурологічному дослідницькому полі.

Висновки. Аргументовано, що представлений у статті матеріал, спираючись на низку авторських засадничих положень монографії Ж. Дельоза «Кіно», дозволив йому поєднати власні погляди з філософськими настановами інтуїтивізму А. Бергсона – класика європейської філософії.

Доведено, що дослідження «Творча еволюція» та «Матерія і пам'ять», Ж. Дельоз використав як теоретичне підґрунтя задля аргументації нових ідей на теренах історії та теорії кіно. Йдеться про дельозівські тези «образу – руху» та «образу – часу», витоки яких суголосні філософській концепції «рух – час», що аргументована А. Бергсоном. Наголошено на положенні про «нехронологічний час», який існує в просторі «минуле – сучасне».

Позитивно оцінено дослідницький прийом Ж. Дельоза, щодо поєднання теоретичного аналізу з

практикою розвитку кінематографу. Цей прийом актуалізує як проблему досвіду, так і виявляє в авторській концепції Ж. Дельоза «білі плями», які потребують подальшого опрацювання.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів у навчальному процесі (культурологія, кінознавство, філософія культури, естетика), під час розробки спецкурсів і лекцій, присвячених філософії кінематографа, теорії образів руху й часу в концепції Ж. Дельоза, а також як методологічного підґрунтя для подальших культурологічних і міждисциплінарних досліджень кінематографа в українському гуманітарному дискурсі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом рецепції філософії інтуїтивізму А. Бергсона в теоріях кінематографу поза межами французького контексту. Важливим напрямом є застосування авторської моделі Ж. Дельоза до осмислення українського та східноєвропейського кіно з метою виявлення специфіки образу-руху й образу-часу в національних кінематографічних традиціях. Окремої уваги потребує подальша розробка й уточнення понятійно-категоріального апарату дельозівської теорії кіно в межах сучасного культурологічного дискурсу.

Список використаної літератури

1. Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору XX століття: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.

2. Мусієнко О. С. Теоретичні концепти кіно в естетиці Жіля Дельоза: образ – рух і образ – час. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. пр. Вип. 31. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2022. С. 61–72. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267521

3. Deleuze G. Cinéma 1 : L'image-mouvement; Cinéma 2 : L'image-temps. Paris : Éditions de Minuit, 1983, 1985. 622 p.

4. Собуцький М. А. Кіно як засіб філософування. *Кіно–Театр*. 2005. № 3. С. 8–10.

5. Оніщенко О. І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії* : зб. наук. пр. Вип. 1 (6). Київ : ВПЦ «Київський ун-т», 2020. С. 32–36.
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1(6).07

6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посіб. Київ : Либідь, 1997. 224 с.

7. Ruiz Moscardó J. The sculptor of time: some keys to Gilles Deleuze's «cinematographic philosophy». Estudios De Filosofía, 2018. (58). P. 119–142. https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a06

References

1. Kokhan T. H. Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX-h stolittia: monohrafiia. Kyiv : Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2017. 304 s.

2. Musiienko O. S. Teoretychni kontsepty kino v estetytsi Zhilia Deloza: obraz – rukh i obraz – chas. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. pr. Vyp. 31. Kyiv : KNUTKiT im. I. K. Karpenka-Karoho, 2022. S. 61–72. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267521

3. Deleuze G. Cinéma 1 : L'image-mouvement; Cinéma 2 : L'image-temps. Paris : Éditions de Minuit, 1983, 1985. 622 p.

4. Sobutskyi M. A. Kino yak zasib filosofuvannia. *Kino–Teatr*. 2005. № 3. S. 8–10.

5. Onishchenko O. I. Intuityvizm Anri Berhsona yak katalizator interpretatsiinykh protsesiv. *Ukrainski kulturolohichni studii* : zb. nauk. pr. Vyp. 1 (6). Kyiv : VPTs «Kyivskyi universytet», 2020. S. 32–36. DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2020.1 (6). 07

6. Levchuk L. T. Zakhidnoievropeiska estetyka KhKh stolittia: navch. posib. Kyiv : Lybid, 1997. 224 s.

7. Ruiz Moscardó J. The sculptor of time: some keys to Gilles Deleuze's «cinematographic philosophy». Estudios De Filosofía, 2018. (58). P. 119–142. https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a06

UDC 008:791.43:1(092)

CINEMA AS A PHILOSOPHICAL SPACE : GILES DELOUZE'S AUTHORIAL MODEL IN UKRAINIAN CULTURAL DISCOURSE

Svitlana KHOLODYNSKA – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Humanities, Professor, State Higher Educational Institution «Priazovsky State Technical University», Dnipro

It is emphasized that the material of the article is based on the monograph by G. Deleuze's monograph «Cinema» (1985), which consists of two books and offers the reader a view of cinema from the perspective of the humanities, specifically philosophy, while focusing on the theoretical generalizations of Henri Bergson. Since the influence of Bergson's ideas has been repeatedly discussed in French film studies, J. Deleuze conceptualizes the history and theory of cinema through the argument of «four comments on Bergson», which is clearly a factor of scientific novelty. It is noted that, limiting himself to relying on A. Bergson's intuitionism and related issues that are derivatives in the process of revealing the potential of intuition, J. Deleuze achieved the integrity of his own concept, which is not fragmented either by numerous names of philosophers or by random related ideas. Focusing on various works by

A. Bergson, which together formed the basis of his philosophical views, J. Deleuze reveals the creative work of those directors whose films have not yet been considered in the context of A. Bergson's intuitionism.

It is highlighted that among the reasons for the rather broad interpretative presence of the monograph «Cinema» in Ukrainian cultural discourse, one should mention the meticulousness with which G. Deleuze reconstructs the history of cinema and his interest in both systematization and the further development of the conceptual and categorical apparatus that forms the basis of film theory.

The purpose of this article is to analyze and highlight the cornerstones of the author's model of the history and theory of cinema, which was argued by J. Deleuze in his monograph Cinema: to identify conceptual ideas, outlining their perception and evaluation in the space of Ukrainian cultural discourse.

Research methodology. The article is based on a philosophical and analytical methodology that combines conceptual analysis and hermeneutic reading of texts by G. Deleuze and A. Bergson, as well as the use of elements of historical-theoretical, cultural, comparative, and interpretative approaches in the study of cinema as a philosophical space. *Conclusions.* It is argued that the material presented in the article, based on a number of the author's fundamental propositions from J. Deleuze's monograph Cinema, allowed him to combine his own views with the philosophical principles of A. Bergson's intuitionism, a classic of European philosophy.

It is proven that J. Deleuze used the studies «Creative Evolution» and «Matter and Memory» as a theoretical basis for arguing new ideas in the field of film history and theory. This refers to Deleuze's theses of «image-movement» and «image-time», the origins of which are consistent with the philosophical concept of «movement-time» argued by A. Bergson. Emphasis is placed on the notion of «non-chronological time», which exists in the space of «past-present».

J. Deleuze's research approach, which combines theoretical analysis with the practice of cinema development, is positively evaluated. This approach actualizes both the problem of experience and reveals «blind spots» in J. Deleuze's authorial concept that require further elaboration.

Novelty. The article provides a conceptual systematization of Deleuze's theory of cinema through the prism of A. Bergson's intuitionism, focusing on the argumentation of the «four comments on Bergson», which made it possible to rethink the history and theory of cinema in a new way, as well as to expand the Ukrainian cultural discourse by introducing a comprehensive author's model of analysis of images of movement, time, and memory.

The practical significance of the research lies in the possibility of using its results in the educational process (cultural studies, film studies, philosophy of culture, aesthetics), in the development of special courses and lectures devoted to the philosophy of cinema, the theory of images of movement and time in the concept of J. Deleuze, as well as a methodological basis for further cultural and interdisciplinary studies of cinema in Ukrainian humanities discourse.

Key words: authorial model, «director index», cinema, «comments on Bergson», memory, movement, time and its types, «non-chronological time», typology of images.

Стаття отримана 20.11.2025
Стаття прийнята 24.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 791.43-027.21:316.722]:323.1(477)

КІНОВИРОБНИЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Владислав МИЛЕНЬКИЙ – доктор економічних наук, доцент,
заслужений економіст України, старший викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва
та виробництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ
https://orcid.org/0009-0002-1248-2476
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1170
social@knutkt.edu.ua
Олександр ЛЮБИЧ – кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін, Пенітенціарна академія України, м. Чернігів,
https://orcid.org/0000-0001-5099-0821
Наталія БАРНА – доктор філософських наук, професор,
завідувачка кафедри педагогіки, журналістики та міжкультурних комунікацій,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля, м. Київ,
https://orcid.org/0000-0002-5176-0136
barna2005@ukr.net

Цитування:

Миленький В., Любич О., Барна Н. Кіновиробництво як інструмент соціокультурної репрезентації та конструювання національної ідентичності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 406–413. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1170

Розглянуто роль кіновиробництва як стратегічно важливого інструмента гуманітарної політики України та деколонізації свідомості. Виходячи з розуміння важливості «гуманітарної аури нації» (за Л. Костенко), наголошено, що екранні мистецтва функціонують як система соціокультурних «дзеркал» задля об'єктивної саморефлексії суспільства. Зосереджено увагу на динаміці вітчизняного кіно процесу від стагнації 2000-х рр. до формування національного кінонаративу після 2014 р. На прикладі таких знакових кінострічок як «Кіборги: Герої не вмирають», «Хайтарма», «Памфір» продемонстровано механізми культурації та соціалізації через кіномову. Виявлено, що використання у кіновиробництві автентичних мовних кодів та опертя на етнографічно-фольклорну спадщину мають вкрай позитивний вплив на формування й утвердження національної ідентичності та культурної емпатії. Акцентовано, що сучасна модель копродукції та державної підтримки дозволяє інтегрувати вітчизняні історико-культурні смисли у світовий гуманітарний контекст. Аргументовано, що якісний аудіовізуальний продукт є репозитарієм живої традиції, який забезпечує тяглість колективної пам'яті в умовах викликів Війни України за Незалежність.

Ключові слова: «Кіборги: Герої не вмирають», кінематограф, кіновиробництво, «Памфір», «Хайтарма».

Постановка проблеми. Національна ідентичність формується внаслідок взаємодії процесів культурації та соціалізації. Культурація передбачає участь індивіда у символічній культурі, включаючи традиції, вірування, мистецькі практики й історію, з метою передачі цінностей з покоління у покоління. Соціалізація ж пов'язана з освоєнням актуальних моделей поведінки, притаманних певному суспільству, які активно поширюються завдяки мас-медіа [17; 66]. Наприклад, продюсер таких кінострічок як «Я працюю на цвинтарі», «Щедрик», «Памфір» та «БожеВільні» Артем Колюбаєв наголошує, що український кінематограф має виняткове значення у процесі зміцнення національної ідентичності в умовах війни України за державну незалежність. У фільмі «Я працюю на цвинтарі» відображені складні емоційні переживання головного героя, суголосні для українців, які стикаються з реаліями війни. Фільм «Щедрик» переносить аудиторію в часи Другої світової війни, розповідаючи про боротьбу українців за виживання під подвійною окупацією двох тоталітарних режимів. У стрічці підкреслюється важливість збереження культури та національної ідентичності, які стають однією з форм опору. У кінострічці «Памфір» порушується тема протистояння корупційній системі на Буковині, одночасно відтворюючи глибокий колорит українських традицій і обрядовості. Стрічка стала значущою подією для європейського кінематографа, здобувши чимало міжнародних відзнак. «БожеВільні» є історичною драмою, що розкриває події радянських часів, зосереджуючись на практиках каральної психіатрії, яка використовувалася з метою придушення і знищення людей, що виступали проти існуючого тоталітарного режиму чи бодай хоч якось проявляли свою незгоду з радянською системою. Такі фільми – це не лише твори мистецтва чи продукт масової культури [26]. Вони є важливим інструментом інформаційної боротьби, за допомогою якого відбувається протистояння російській пропагандистській машині та зміцнення національної й культурної ідентичності українців.

© Миленький В., Любич О., Барна Н., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Аналіз останніх досліджень та публікацій. О. Кузьменко зосередилася на психоемоційних впливах ігрового кіно на глядачів крізь призму формування ідентичності в Україні після 1991 р. [17]. О. Безручко та Н. Степаненко у своїй статті спробували оцінити роль і значення кінематографа у формуванні та зміцненні модерної української ідентичності. Науковці зосередилися на тенденціях розвитку сучасного українського кіно, на його зв'язку з державотворчими та геополітичними процесами, на аналізі чинників, які негативно впливають на якість українського кіно продукту [3]. У статті С. Погасій авторка розглядає національні риси авторського кінематографа в контексті сучасної української культури. Дослідниця підкреслює важливість вивчення таких особливостей з огляду на популярність авторських фільмів та їх значення у формуванні національної ідентичності й підтримці сучасних націєтворчих процесів [22]. Янчук О. запропонував статтю, у якій виклав інтерпретацію репрезентації подій з історії України, спираючись на власний творчий доробок режисера. Йдеться про такі фільми, як «Голод-33», «Атентат – осіннє вбивство в Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей», «Таємний щоденник Симона Петлюри» [28]. У статті Єпик Л. і Єпик Д. розглянуто стан українського кінематографа на початку XXI ст. та його вплив на формування національної свідомості серед українців. Автори доходять висновку, що якісний український кіно продукт має високу конкурентоспроможність в ідеологічному аспекті, формує патріотичний світогляд, сприяє вихованню любові до батьківщини та підтримує розвиток національної свідомості [8]. Т. Конівіцька та І. Бабій розглядають український кінематограф як документальне свідчення використання мовного середовища на екрані для руйнування української ідентичності та сприяння русифікації. Науковці підкреслюють загроза використання суржику в українському кіно як спробу нав'язати його у якості «нової української мови». Автори зазначають у статті, що позитивні зміни у використанні української мови в кінематографі почали спостерігатися лише після Революції гідності, а також із прийняттям закону «Про забезпечення функціонування української мови як державної» [17].

На українське діаспорне кіновиробництво в Канаді звернув увагу у своїй розвідці А. Бодруг. Дослідник доводить, що усвідомлення важливої соціально-політичної ролі кіно, як синтетичного візуального мистецтва, стало визначальним чинником у збереженні української ідентичності в умовах еміграції. Завдяки кінематографу українці в Канаді не лише протистояли культурній асиміляції, а й змогли донести до світової спільноти багатство свого фольклору, літературної спадщини, драматургії, музики та історії. Цей процес також слугував наочним прикладом функціонування та успіху ідей мультикультуралізму [4].

У контексті проблематики нашої статті варто згадати й наукові праці, які мають узагальнюючий характер, охоплюючи широкі хронологічні та проблемні пласти розвитку кіновиробництва: «Нариси з історії кіномистецтва України» [19], «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х» [6], «Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи» [18].

Метою статті є аналіз механізмів формування національної ідентичності в сучасному українському кіновиробництві через деконструкцію колоніальних міфів та візуалізацію унікальних етнокультурних кодів.

Виклад основного матеріалу. У Законі України «Про кінематографію» в ст. 5 вказано: «Основними принципами кінематографії є: утвердження творами кінематографії ідей гуманізму, загальнолюдських, національно-культурних та духовних цінностей; сприяння розвиткові національної свідомості, патріотичних почуттів, естетичного та екологічного виховання громадян (…)» [8]. Як бачимо, на законодавчому рівні закріплено розуміння значення кіновиробництва для гуманітарної політики держави та формуванню того, що свого часу Ліна Костенко назвала «гуманітарною аурою нації». Коли американці запускали з мису Канаверал дослідну станцію з унікальним телескопом, оснащеним високоточними прецизійними дзеркалами, вони стикнулися з неочікуваною проблемою. У фінальній стадії підготовки до запуску було виявлено дефект головного дзеркала. Щоб уникнути помилок у виконанні наукових завдань, запуск було затримано, дефект усунуто, і тільки після того телескоп нарешті вирушив на орбіту. У ширшому сенсі такий телескоп, як зазначає Л. Костенко, можна розглядати як метафору, де система дзеркал символізує комплекс гуманітарних наук у будь-якому суспільстві. Література, освіта, мистецтво виступають своєрідними дзеркалами, крізь які суспільство може об'єктивно пізнати себе. Лише за умов злагодженої роботи цих дзеркал можна створити правдиву картину як внутрішнього життя суспільства, так і його образ для зовнішнього світу. При цьому якість і точність головного дзеркала, тобто засадничих гуманітарних цінностей та знань, мають визначальне значення [15; 12-13].

Одним із таких дзеркал, поза сумнівом, є кіновиробництво, від задумки ідеї фільму до його прокату та просування на міжнародному рівні. Кінематограф на початку XXI ст. продовжує залишатися одним із найпотужніших засобів виховання, формування суспільної думки та ідеологічного впливу. Він проникає у внутрішній світ глядача, викликаючи широкий спектр емоцій та сприяючи змінам у світогляді [8; 33]. Наприклад, фільм «Список Шиндлера» є інтерпретацією

історичної трансгенераційної травми Голокосту. Окрім того, за допомогою засобів кінематографії формується колективна пам'ять та порушується низка етичних питань [23].

Що стосується українського кіно, то виклики, які постали перед ним із відновленням державної незалежності України 24 серпня 1991 р., виявилися значно складнішими, ніж очікувалося. Солідарні з думкою Л. Єпик та Д. Єпик стосовно того, що суть стала по-справжньому зрозумілою лише після Революції гідності та початку російської агресії проти нашої держави. Брак якісної української кінопродукції та повсюдне засилля українських телеканалів російським контентом спричинили розмивання національної ідентичності. Це також вплинуло на формування проросійських політичних поглядів у частини населення, що, як наслідок, позначилося на згуртованості українського суспільства [8; 33]. Як зазначив кінокритик І. Кромф, із початку 2000-х рр. українська кінематографічна індустрія перебувала у стані значного занепаду та стагнації. Державне фінансування галузі фактично було припинене. При цьому механізмів залучення приватних інвестицій або функціонування внутрішнього ринку кінопродукції практично не існувало. У той самий час відчувався домінуючий вплив російського медіабізнесу. Його представники активно використовували українські потужності як майданчик для зйомок, зважаючи на фактичну паралізацію місцевого кіновиробництва. Показовим прикладом цього дисбалансу, на думку кінокритика, можна вважати вихід у прокат мелодрами «Водій для Віри», знятого російським режисером П. Чухраєм. Більшість ролей у стрічці виконували російські актори, а з українських митців лише Богдан Ступка взяв участь у зйомках. Фільм був повністю російськомовним. У основі сюжету лежали події радянської реальності 1960-х рр. Зйомки відбувалися на території України, а сама стрічка була висунута Україною на здобуття премії «Оскар» у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою», що стало предметом активних дискусій. Помітним поштовхом до розвитку авторського кіно в Україні стали кіноальманахи «Мудаки. Арабески» (2012 р.) та «Україно, goodbye!» (2013 р.). Ці проєкти продемонстрували значний творчий потенціал українських кінематографістів і наголосили на необхідності розробки концептуально нового кінематографічного підходу. Головною перешкодою для подальшого розвитку залишалася відсутність належного фінансування, що лежало в основі можливостей реалізації індивідуальних і колективних творчих задумів [16].

Сучасне розуміння поняття репрезентації тісно пов'язане з візуальним поворотом. Репрезентація включає використання слів і образів, а також процеси їх кодування, декодування та інтерпретації. Репрезентація виступає не просто відображенням. Вона є активним процесом селекції, структурування та формування, через який об'єкт або явище набуває сенсу [20; 61-62]. Саме кіновиробництво є переконливим прикладом важливості такої репрезентації у контексті його впливу на національну ідентичність. Поряд із трагічними втратами, війна України за державну незалежність, починаючи з лютого 2014 р., змусила багатьох українців кардинально переосмислити свої довоєнні уявлення про національну ідентичність та політичне майбутнє країни. Цей процес став стимулом для створення художніх творів і проведення досліджень, які торкаються питань політики, ідеології, культури, соціальних зв'язків і суб'єктивності в умовах війни. Кінематограф відіграє одну з засадничих ролей у відображенні цих рефлексій. Наприклад, кінострічка Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги: Герої не вмирають» (2017 р.) спричинила неабиякий суспільний резонанс. Стрічка отримала і глядацьке схвалення, і низку різноманітних престижних нагород. Однак нас більше цікавить її гуманітарний вплив. Фільм привернув увагу кінокритиків. У своїх рецензіях вони підкреслювали автентичність зображення героїв, збірного образу українських військовослужбовців та вдало переданий гумор на тлі військових реалій. Серед основних переваг стрічки фахівці виділили її сценарій, що майстерно передає світоглядне різноманіття українців та їхню полеміку з цього приводу. Також підкреслили демонстрацію образа противника без надмірної демонізації чи дегуманізації. Чималу критику викликала присутність у фільмі російської мови. Хоча російськомовні діалоги було субтитровано, деякі оглядачі вказали на недосконаліть українського перекладу. Режисер фільму зазначив, що двомовність персонажів є відображенням реальності на фронті: Україну захищають люди, які говорять різними мовами, але об'єднані спільною метою і готовністю віддати життя за свою країну [21; 113-114]. В умовах повномасштабної війни мова перетворюється на більше, ніж лише засіб спілкування. Вона стає засадничим компонентом у створенні національного наративу та збереженні бойового досвіду. Одним з яскравих проявів цього процесу є військовий сленг, який об'єднує у собі символічні, емоційні й ідентифікаційні функції. У фільмі «Кіборги: Герої не вмирають» мова персонажів влучно передає специфіку комунікації на фронті, формуючи нові мовні коди протистояння агресору [2; 40-41].

У сценарії до «Кіборгів», окрім бойових сцен, підняті більш складні для української аудиторії теми, ніж саме протистояння з росією. Мова йде про розлогі діалоги, які для воєнної драми виглядають доволі незвичними. Але вони стали прикрасою стрічки та значно поглибили її

філософсько-світоглядний контекст. А виконання пісні «Гуцулка Ксеня» напередодні смертельної атаки, коли герої усвідомлюють свою неминучу загибель, має значно сильніший емоційний вплив, ніж тривалі суперечки щодо причин сучасного становища України та її майбутнього [12]. Також вважаємо за необхідне зупинитися більш предметно на ще одному фільмі режисера А. Сеїтаблаєва, у якому показана трагічна сторінка історії кримськотатарського народу. Це кінострічка «Хайтарма». Історія кримськотатарського народу має потужний символічний зміст. Народ киримли, який зазнав репресій від радянської влади, зумів відродитися і продовжити свій шлях. Національною спілкою кінематографістів України стрічка «Хайтарма» визнана найкращим фільмом 2013 р. Режисер зіграв у цьому фільмі ще й головну роль льотчика Амет Хана-Султана. У своїй «Лекції свободи в пам'ять про Олександра Кривенка», прочитаній у Львові, митець розповів, що ідея створення національного кіно для кримських татар не є новою. Таке бажання безпосередньо пов'язане з трагедією депортації, яка залишила глибокі рани в колективній пам'яті народу. Кінематограф у даному випадку слід розглядати як потужний інструмент комунікації. Він здатний донести до широкої аудиторії біль і страждання, які продовжують залишатися частиною внутрішнього світу кожного представника кримськотатарської спільноти. Фільм хоч і художній, але багато в чому спирається на документальні джерела: спогади очевидців, історичні хроніки, документи НКВС. Вражаючим підсиленням до візуального ряду фільму стала музика. Автори стрічки використовували автентичну кримськотатарську музику, а також музику, написану спеціально для фільму композитором Д. Кариковим. Окрім того, була й музика композитора С. Круценка, у якій поєднані елементи кримськотатарської музики з симфонічним звучанням [24].

Символічною є й назва фільму, адже хайтарма – це кримськотатарський танець, назва якого перекладається українською мовою як «повернення». Увесь фільм вражає концентрацією символів, емоцій, образів і смислів, що сплітаються в єдину захопливу історію. У ньому відчувається і сила, і біль усіх, хто долучився до його створення. До роботи над масовими сценами залучено понад тисячу людей з усього Криму. Деякі з них особисто пережили депортацію в дитинстві й повернулися на батьківщину вже дорослими. Інші народилися далеко від рідного краю, але з малих років чули про батьківщину Крим. Фільм наповнений неймовірно потужними сценами. Польоти над величними кримськими горами й безкрайнім степом; радісна хайтарма на честь повернення сина додому; маленький хлопчик, який з розгубленим поглядом прощається зі своїм маленьким всесвітом; літня жінка, що бере з собою у потрясіннях дороги кілька зерен, жменю землі та книжку; солдати, змушені заповнювати вагони людьми, які колись ділилися з ними останньою водою у спекотному Криму; колискова для наляканої дитини. Або народна кримськотатарська пісня, яку починають співати молоді дівчата, чиї очі сповнені надії на краще майбутнє. Мелодія пісні шириться площею, на якій зібрано зляканих людей перед відправкою у депортацію. Пісня звучить як символ національної ідентичності та спротив режиму [1].

І ще багато таких моментів, кожен із яких торкає до глибини душі. Надзвичайно потужним прийомом у емоційному впливі на глядача є й титри фільму. На екрані з'являються імена та прізвища тисяч людей, які брали участь у створенні фільму як масовка. І привертає увагу, що багато з них мають однакові прізвища. Можливо, це цілі родини. У цей момент особливо відчувається все те, що прагнули передати режисери, сценаристи та актори. Це історія про справжній біль цілого народу й водночас розповідь про силу і ніжність хайтарми [11].

Фільм, який, за словами кінорежисера і сценариста Дмитра Сухолиткого-Собчука, всебічно зрозуміє тільки український глядач, це «Памфір» [25]. Зйомки, що тривали протягом року, хоча задумка фільму нараховує чимало років, завершилися у 2021 р. У «Памфірі» показана історія, що досліджує життєвий шлях добропорядного сім'янина на ім'я Памфір. Доля підкидає йому серйозні випробування. У прагненні захистити свою родину, він вимушено відступає від принципів чесності. Події розгортаються на тлі підготовки та святкування традиційної Маланки. У картині постає унікальний контекст, де біблійний мотив історії про Авраама переплітається з українським національним карнавалом. До реалізації проєкту долучилися не лише Україна, а й Франція, Польща та Чилі. Дебютну повнометражну картину режисера Д. Сухолиткого-Собчука обрано до програми резиденції Cinefondation на Каннському кінофестивалі. Вона отримала фінансову підтримку від кінофондів фестивалів у Локарно та Роттердамі. Фільм також було профінансовано Держкіно, яке виділило понад 21 мільйон грн. Крім того, проєкт отримав підтримку Українського культурного фонду на стадії препродакшну. Картину презентували на кіноринку Venice Production Bridge під час 78 Венеційського кінофестивалю. Додатково з бюджету Чернівецької області виділено майже півтора мільйона гривень на промоцію фільму «Памфір» [7]. Після прем'єрного показу фільма «Памфір» у Каннах 21.05.2022 р. глядачі аплодували майже 6 хв. Це стало своєрідним рекордом овацій для Канн [5].

На знімальному майданчику з акторами працював фахівець із гуцульського діалекту В. Зеленчук. Він допомагав акторському складу кінострічки опанувати особливості місцевої мови. Для глибшого занурення в атмосферу актори ознайомлювалися з романом Петра Шекерика-Дониківа «Дідо Иванчік», повністю написаним гуцульською говіркою. Окрім цього, В. Зеленчук надсилав їм аудіоповідомлення, у яких відтворював правильну вимову та наголоси для текстів діалогів. Більша частина акторського складу, обраного режисером, була родом із західних регіонів України. Найскладніше опанувати гуцульську говірку довелося акторці Олені Хохлаткінній, яка походить із Херсонщини. Створення костюмів для фільму «Памфір» стало значним випробуванням для команди художників із костюмів. Одним із найбільших викликів було зробити вбрання легшим для акторів. Адже традиційна Маланка триває одну добу. Тоді як знімальний процес фільму, що відображає зимовий обряд, розтягнувся на кілька місяців. Костюми виявилися надзвичайно важкими, інколи їхня вага сягала 70-100 кг. Фольклористка та художниця з костюмів Марія Квітка пояснила, що команда активно шукала сучасні технологічні й дизайнерські рішення для полегшення костюмів. Мисткиня зазначила, що створення костюмованого світу для драматичної історії, яка розгортається на тлі святкування Маланки, стало для неї захопливим процесом. Адже унікальна традиція маланкування у деяких місцевостях уже перебуває на межі зникнення. А у 2023 р. через воєнний стан була скасована в більшості сіл Буковини та Прикарпаття. Окрім того, до цього часу демонстрація обряду не знаходила свого відображення на великих екранах. Знімальна команда проїхала з експедиціями селами Івано-Франківської та Чернівецької областей, щоб максимально наближено передати дух Маланки на екрані [10].

Загалом, кіновиробництво є складною та багаторівневою й різновекторною системою. Як соціокультурна практика, воно зосереджене на репрезентацію, комунікацію та інтерпретацію соціальної дійсності. За допомогою кіно можна створювати наративи, які формують розуміння національної історії, культури, пам’яті, цінностей. Через сюжетну лінію, персонажів, візуальний ряд, символи, музичний супровід, вербальне наповнення кінематограф транслює певні моделі ідентичності. Вони можуть як закріплюватися, цементуючи спільноту, так і переосмислювати усталені стереотипи та норми. У кіно репрезентація національної ідентичності відбувається через: історичний дискурс, культурні коди, соціально-культурні типажі та антропологічні типажі, просторові ландшафти [27]. Окрім того, не меншої ваги набувають політичні та індустріально-технологічні фактори, пов'язані із кіновиробництвом. Підтримка з боку держави, ринкові умови, цензура, міжнародна кооперація та промоція дуже часто визначають тематику та характер кінопродукту. Під таким кутом кіновиробництво можна розглядати як інструмент культурної дипломатії та «м’якої сили» [13]. Вітчизняне кіновиробництво, попри труднощі, викликані війною та попередніми складними для себе десятиліттями, постає не просто як такий собі репозитарій попередніх надбань, наприклад, фільмів часів поетичного кіно. Воно перетворюється на простір формування нових сенсів. коли автентичність мови, музики, візуального ряду утверджує суб’єктність української нації та народів України.

Висновки. На разі можемо обережно стверджувати, що кіновиробництво в Україні виконує функцію «головного дзеркала» (за Л. Костенко) гуманітарної сфери, забезпечуючи репрезентацію національної історії, культури, цінностей, що вкрай важливо для держави й суспільства в умовах війни. Завдячуючи використанню специфічних мовних кодів (сленг військових, регіональні діалекти, мови корінних народів), візуальних автентичних ландшафтів, фольклорної музики та пісень тощо кінематограф формує нові моделі суспільного самосприйняття й прийняття. Це сприяє цементуванню спільноти та подоланню низки усталених десятиліттями й століттями стереотипів і комплексів меншовартості та колоніальної спадщини. Окрім того, кінематограф є платформою для міжкультурного діалогу, міжетнічної солідарності та емпатії.

Поєднання державної, бізнесової та міжнародної підтримки кіновиробництва на різних етапах дозволяє формувати якісний з мистецької та комерційної точки зору кіно продукт. Який, у свою чергу, є дієвим інструментом культурної дипломатії та «м’якої сили» для репрезентації України на міжнародній арені та популяризації української культури всередині та за межами країни. Окрім того, вітчизняна кіноіндустрія є важливим важелем у протистоянні російським пропагандистським наративам та ІПСО.

Перспективи подальших наукових розвідок передбачають більш детальне вивчення можливостей інтеграції ШІ у кіновиробництво при збереженні авторського обличчя кінофільму.

Список використаної літератури

1. Бабенко О. Фільм «Хайтарма» як болісне дзеркало історії. *ArtArea*. 31 січня 2015. URL: https://art-area.com.ua/2015/01/film-haytarma-yak-bolisne-dzerkalo-istoriyi/

2. Баторик С. Аналіз військових сленгізмів у фільмі «Кіборги». *Мовний простір сучасного світу : тези доповідей IX Всеукр. наук. конф. студ., аспірантів і молодих учених (м. Київ, 30 трав. 2025 р.).* Київ : НаУКМА, 2025. С. 40 - 42. https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/57401738-333d-4340-9583-e8810289cbaa/content

3. Безручко О., Степаненко Н. Кіно як основа формування / творення модерної національної ідентичності. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво.* 2024. Т. 7. № 1. С. 20-30. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756

4. Бодруг А. Феномен українського діаспорного кіномистецтва в контексті канадської політики мультикультуралізму. *Наук. вісник Ужгород. ун-ту. Серія «Історія».* 2022. Вип. 1 (46). С. 140-145. DOI: https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(46).2022.257132

5. Бойко У Каннах українському фільму «Памфір» аплодували рекордні 6 хвилин (відео). *УНІАН.* 22 травня 2022. https://www.unian.ua/lite/kino/u-kannah-ukrajinskomu-filmu-pamfir-aploduvali-rekordni-6-hvilin-video-11836818.html

6. Брюховецька Л. *Приховані фільми. Українське кіно 1990-х*. Київ : АртЕк, 2003. 384 с.

7. Горлач П. У Каннах відбудеться світова прем'єра фільму «Памфір» Дмитра Сухолиткого-Собчука. *Суспільне. Культура.* 20 квіт. 2022. URL: https://suspilne.media/culture/230455-u-kannah-vidbudetsa-svitova-premera-filmu-pamfir-dmitra-suholitkogo-sobcuka/

8. Єпик Л., Єпик Д. Сучасне українське кіно як фактор формування національної свідомості. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 3 (31). Volume. 2. С. 32–36. DOI: https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.6

9. Закон України «Про кінематографію». Документ 9/98-ВР. Редакція від 15.11.2024. *Верховна Рада України. Законодавство України.* URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text

10. Кабацій М. Міф про богоборця на фоні Маланки. Фільм «Памфір» нарешті вийшов у кінопрокат. *Українська правда. Культура*. 24 березня 2023. URL: https://life. pravda.com.ua/culture/2023/03/24/253501/

11. Карапінка М. Хайтарма – поетична розповідь про трагедію одного народу. *RISU. Релігійно-інформаційна служба України*. 30 жовт. 2013. URL: https://risu.ua/haytarma-poetichna-rozpovid-pro-tragediyu-odnogo-narodu_n106793

12. Кокотюха А. Воєнна драма «Кіборги»: три розмови про головне. *Аргумент* 13 грудня 2017. URL: https://argumentua.com/stati/kiborgi-film

13. Комар Р., Солових Є. Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах. *Сучасне суспільство: політичні науки, соціологічні науки, культурологічні науки*. 2020. Т. 1. № 20. С. 117-129. DOI: https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11

14. Конівіцька Т., Бабій І. Мова кінематографа України як інструмент формування національної ідентичности. *Вчені зап. ТНУ ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2023. Т. 34 (73). № 3. С. 306-312. DOI: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/52

15. Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала. *Лекція, прочитана в Національному університеті «Києво-Могилянська академія»* 1 верес. 1999 р. Київ : Вид. дім «КМ Academia», 1999. 32 с.

16. Кромф І. «Українська нова хвиля». Як кіно стало відображати суспільні запити українців після 2014. *Ліpум.* 27 листоп. 2023. URL: https:// liroom.com.ua/films/new-ukrainian-film-wave/

17. Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza I Dialog*, 2018. № 2. С. 66 – 75. DOI: https://doi.org/10.14746/kw.2012.2.8

18. Мирославський В. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків : Вид-во «Дім Реклами», 2018. 680 с.

19. Нариси з історії кіномистецтва України. Редкол.: В. Сидоренко (гол.) та ін.; Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.

20. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології.* 2023. № 42. С. 57–65. DOI: https://doi.org/10.31866/24101311.42.2023.293704

21. Підкуймуха Л. Мовностилістичні особливості фільму «Кіборги» А. Сеітаблаєва. *Українська мова. Наук.-теоретичний журн.* 2019. № 3 (71). С. 108-123. DOI: https://doi.org/10.15407/ukrmova2019.03.108

22. Погасій С. Національна специфіка українського авторського кіно. *Культурологічний альм.* 2024. № 1. С. 355–365. DOI: https://doi.org/ 10.31392/cult.alm.2024.1.46

23. Ребро Д. 10 фактів про історію та фільм «Список Шиндлера». *Християни для України.* 20 трав. 2024. URL: https://c4u.org.ua/media/articles/1301

24. Сеїтаблаєв А. Хайтарма: вічна мрія. *Zbruč,* 18 трав. 2014. URL: https://zbruc.eu/node/22435

25. Сушко Є. Дмитро Сухолиткий-Собчук: «Памфір» - картина, яку на сто відсотків зрозуміє тільки український глядач. *Тиктор медіа.* 16 лют. 2023. URL: https://tyktor.media/portret/dmytro-sukholytkyj-sobchuk-pamfir/

26. Українське кіно як ключовий елемент національної ідентичності під час війни: Артем Колюбаєв про значення кіноіндустрії. *Mind.* 6 верес. 2024. URL: https://mind.ua/news/20278542-ukrayinske-kino-yak-klyuchovij-element-nacionalnoyi-identichnosti-pid-chas-vijni-artem-kolyubaev-pro-znach

27. Черкасова Н. Прокат фільму як чинник реалізації художнього потенціалу національного кінематографа: дис….канд. миств. (д-ра філософії) за спец. 17.00.04 – кіномистецтво, телебачення / Харк. держ. акад. культури, Харків, 2019. 246 с.

28. Янчук О. Репрезентація історичних подій України через кінематографічні засоби: художня та режисерська концепції. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2025.

№ 36. С. 100-116. DOI: https://doi.org/ 10.34026/1997-4264.36.2025.332768

References

1. Babenko O. The film «Haytarma» as a painful mirror of history. *ArtArea. January* 31, 2015. URL: https://art-area.com.ua/2015/01/film-haytarma-yak-bolisne-dzerkalo-istoriyi/

2. Batoryk S. Analysis of military slang in the film «Cyborgs». The linguistic space of the modern world: abstracts of the reports of the IX All-Ukrainian scientific conference of students, postgraduates and young scientists (Kyiv, May 30, 2025). Kyiv : NaUKMA, 2025. P. 40-42. URL: https:// ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/57401738-333d-4340-9583-e8810289cbaa/content

3. Bezruchko O., Stepanenko N. Cinema as a basis for the formation / creation of modern national identity. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*. 2024. Volume 7. No. 1. P. 20 - 30. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756

4. Bodrug A. The Phenomenon of Ukrainian Diaspora Cinema in the Context of Canadian Policy of Multiculturalism. *Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series «History»*. 2022. Issue 1 (46). P. 140-145. DOI: https:// doi.org/10.24144/2523-4498.1(46).2022.257132

5. Boyko In Cannes, the Ukrainian film «Pamfir» was applauded for a record 6 minutes (video). UNIAN. May 22, 2022. URL: https://www.unian.ua/lite/kino/u-kannah-ukrajinskomu-filmu-pamfir-aploduvali-rekordni-6-hvilin-video-11836818.html

6. Bryukhovetska L. Hidden films. Ukrainian cinema of the 1990s. Kyiv : ArtEk, 2003. 384 p.

7. Gorlach P. The world premiere of the film «Pamfir» by Dmitry Sukholitko-Sobcuka will take place in Cannes. Suspilne. *Culture*. April 20, 2022. URL: https://suspilne.media/culture/230455-u-kannah-vidbudetsa-svitova-premera-filmu-pamfir-dmitra-suholitkogo-sobcuka/

8. Yepyk L., Yepyk D. Modern Ukrainian cinema as a factor in the formation of national consciousness. Knowledge, Education, Law, Management. 2020. No. 3 (31). Volume. 2. P. 32–36. DOI: https://doi.org/ 10.51647/kelm.2020.3.2.6

9. Law of Ukraine «On Cinematography». Document 9/98-VR. Edition dated 15.11.2024. Verkhovna Rada of Ukraine. Legislation of Ukraine. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text

10. Kabatsii M. The Myth of the God-Fighter Against the Background of Malanka. The Film «Pamfir» Has Finally Been Released. Ukrainska Pravda. Culture. March 24, 2023. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/24/253501/

11. Karapinka M. Khaytarma – A Poetic Tale of the Tragedy of One People. RISU. Religious Information Service of Ukraine. October 30, 2013.https://risu.ua/haytarma-poetichna-rozpovid-pro-tragediyu-odnogo-narodu_n106793

12. Kokotyukha A. The war drama «Cyborgs»: three conversations about the main thing. Argument December 13, 2017. URL: https://argumentua.com/stati/kiborgi-film

13. Komar R., Solovyh E. Film festival as an instrument of «soft power» of cultural diplomacy in international relations. *Modern society: political sciences, sociological sciences, cultural sciences*. 2020. Volume 1. No. 20. P. 117-129. DOI: https://doi.org/10.34142/24130060.2020.20.1.11

14. Konivitska T., Babiy I. The language of Ukrainian cinema as an instrument of forming national identity. Scholarly notes of V. I. Vernadsky TNU. Series: *Philology. Journalism*. 2023. Volume 34 (73). No. 3. P. 306-312. DOI: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/52

15. Kostenko L. The Humanitarian Aura of the Nation or the Defect of the Main Mirror. Lecture delivered at the National University «Kyiv-Mohyla Academy» on September 1, 1999. Kyiv : Publishing House «KM Academia», 1999. 32 p.

16. Kromf I. «Ukrainian New Wave». How Cinema Began to Reflect the Social Demands of Ukrainians after 2014. Liroom. November 27, 2023. URL: https://liroom.com.ua/films/new-ukrainian-film-wave/

17. Kuzmenko O. Cinema as a Tool for Forming National Identity. Ukrainian Context. *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza I Dialog*, 2018. No. 2. P. 66 – 75. DOI: https://doi.org/10.14746/kw.2012.2.8

18. Myslavskyi V. History of Ukrainian Cinema 1896–1930: Facts and Documents. Vol. 1. Kharkiv : Publishing House «Dim Reklamy», 2018. 680 p.

19. Essays on the History of Ukrainian Cinema. Editorial: V. Sydorenko (chairman) and others; Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : Intertekhnologiya, 2006. 864 p.

20. Pavlichenko E. Modern Visual Culture as a Means of Representing National Identity. *Issues of Culturology*. 2023. No. 42. P. 57–65. DOI: https:// doi.org/10.31866/24101311.42.2023.293704

21. Pidkuymukha L. Linguistic-stylistic features of the film «Cyborgs» by A. Seitablaev. Ukrainian language. *Scientific and theoretical journal*. 2019. No. 3 (71). P. 108-123. DOI: https://doi.org/ 10.15407/ukrmova2019.03.108

22. Pogasiy S. National specificity of Ukrainian auteur cinema. *Culturological almanac.* 2024. No. 1. P. 355–365. DOI: https://doi.org/ 10.31392/cult.alm.2024.1.46

23. Rebro D. 10 facts about the history and film «Schindler's List». Christians for Ukraine. May 20, 2024. URL: https://c4u.org.ua/media/articles/1301

24. Seitablaev A. Khaytarma: an eternal dream. Zbruč, May 18, 2014. URL: https://zbruc.eu/node/22435

25. Sushko E. Dmytro Sukholytky-Sobchuk: «Pamfir» - a picture that only a Ukrainian viewer will understand one hundred percent. Tyktor Media. February 16, 2023. URL: https://tyktor.media/portret/dmytro-sukholytkyj-sobchuk-pamfir/

26. Ukrainian cinema as a key element of national identity during the war: Artem Kolyubayev on the importance of the film industry. Mind. September 6, 2024. URL: https://mind.ua/news/20278542-ukrayinske-kino-yak-klyuchovij-element-nacionalnoyi-identichnosti-pid-chas-vijni-artem-kolyubaev-pro-znach

27. Cherkasova N. Film distribution as a factor in realizing the artistic potential of national cinema. Dissertation for the degree of candidate of arts (doctor of philosophy) in the specialty 17.00.04 – cinema, television. 28. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2019. 246 p.

28. Yanchuk O. Representation of historical events of Ukraine through cinematographic means: artistic and directorial concepts. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater of Cinema and Television. 2025. No. 36. P. 100-116. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332768

UDC791.43-027.21:316.722]:323.1(477)

FILM PRODUCTION AS A TOOL FOR SOCIOCULTURAL REPRESENTATION AND THE CONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITY

Vladyslav MYLENSKY – Doctor of Economics, Associate Professor, Honored Economist of Ukraine, Senior Lecturer, Department of Audiovisual Art Production and Production, Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary, Kyiv
Oleksandr LYUBYCH – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor, Department of Humanities, Penitentiary Academy of Ukraine, Chernihiv,
Nataliya BARNA – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Pedagogy, Journalism and Intercultural Communications, Eastern Ukrainian National University named after V. Dalya, Kyiv

The aim of the article is a theoretical justification and art historical analysis of modern Ukrainian film production as a specific socio-cultural practice that provides representation, transmission and strengthening of national identity in the face of existential challenges. The article is aimed at revealing the mechanisms of cinematography's influence on the «humanitarian aura of the nation» (according to Lina Kostenko). That is, where film production acts as a system of ideological and aesthetic «mirrors» for objective self-knowledge of society and deconstruction of imperial narratives. *The research methodology* is based on a combination of general scientific and special methods. Art historical analysis of cases of modern films («Cyborgs: Heroes Never Die», «Haytarma», «Pamfir») allowed us to trace the evolution of representative strategies from the period of stagnation of the 2000s to the formation of a subjective national cinema space. A cultural approach was used to decipher the semiotics of visual images, language codes and musical accompaniment as markers of identity.

Results. It is proven that Ukrainian film production has transformed from an entertainment industry into a strategic tool for cognitive protection and decolonization of consciousness. It is revealed that the processes of acculturation and socialization in cinema are implemented through the introduction of authentic language models and ethnographically accurate fixation of rituals. It is established that the integration of the tragic historical experience of the Crimean Tatar people («Haytarma»), reflection of modern combat experience and philosophical polemics about the future of the country («Cyborgs: Heroes Do Not Die»), as well as the visualization of unique local traditions and dialects («Pamfir») contribute to interethnic solidarity and the formation of a holistic collective memory. It is found that the combination of artistic empathy with documentary authenticity and international co-production ensures the emergence of the Ukrainian narrative at the global level. Thus. we are talking about the transformation of cinema into an effective means of «soft power» and a tool of cultural diplomacy in wartime.

Novelty. The work first draws a parallel between the technological aspects of film production (working with dialectologists, creating authentic costumes, involving real witnesses of historical events in filming) and the depth of socio-cultural representation of national anthropological types. The scientific understanding of the role of cinema as a repository of living tradition (in particular, the rite of Malankva), which in conditions of martial law becomes an act of cultural resistance and preservation of national subjectivity, is expanded.

Practical significance. The results of the study are valuable for specialists in public administration in the field of culture, producers and screenwriters in the development of nationally oriented content. The materials of the article can be integrated into the curricula of higher educational institutions of artistic and humanitarian profiles, in particular for courses on the history of Ukrainian cinema, media communications and cultural diplomacy. The conclusions regarding the influence of language codes in cinema on public consciousness can be used in the development of information security strategies of Ukraine.

Key words: «Cyborgs: Heroes Do Not Die», cinema, film production, «Pamfir», «Haytarma».

Стаття отримана 4.12.2025
Стаття прийнята 27.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 130.2:7.01:159.9

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ В КУЛЬТУРІ :ТРАНСТІЛЕСНИЙ І ТРАНСПЕРСОНАЛЬНИЙ ВИМІР

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
https://orcid.org//0000-0002-3251-516X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1171
i.i.masllikova@knu.ua

Цитування:

Пригода Т. Перформативність в культурі : транс тілесний і транс персональний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 414–419. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1171

Стаття присвячена розширеному концептуальному осмисленню перформативності як епістемологічного та онтологічного принципу сучасної культури. Перформативний поворот інтерпретується не лише як зсув від репрезентації до дії, але як радикальне включення трансперсональних практик, транстілесного досвіду та змінених станів свідомості у поле культурологічного пізнання. Досвід сучасної війни розглядається як граничний прояв перформативності, що радикалізує транстілесні прояви, як аналітична категорія і праткичний ресурс для визнання і трансформації травматичного досвіду. Людина презентується як відкрита, динамічна структура, включена у складні мережі взаємодій, де перформативність виступає способом актуалізації її потенціалу.

Ключові слова: перформативність, перформативний поворот, трансперсональний досвід, транстілесність, ритуал, тілесне знання, війна як перформанс, культурна аналітика.

Постановка проблеми. У сучасній гуманітаристиці відбувається фундаментальний зсув від репрезентативної моделі культури до перформативної. Якщо класична епістемологія виходила з припущення про стабільність об’єкта і можливість його адекватного опису, то перформативний підхід наголошує на тому, що реальність не лише відображається: вона здійснюється у дії. Цей концептуальний зсув має принципове значення для розуміння сутності культурного виробництва смислу загалом. Перформативний поворот у сфері гуманітраного знання означає перехід від розуміння реальності як стабільної структури до її осмислення як події, що здійснюється через тілесні, афективні та символічні практики. У цьому контексті знання перестає бути виключно раціональним і набуває екстатичного, досвідового виміру, відкриваючи варіативність форм буття та трансфігуративний потенціал людини як живої структури макрокосмосу. Перформативні аспекти сучасної війни є важливими моментами не лише соціокультурної аналітики і культурологічної експертизи, а й цінним практичним ресурсом в осмисленні і мінімізації посттравматичних ситуацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перформативні студії були започатковані Дж. Остіном [8]. Згодом перформативний підхід представлений у працях Е. Фішер-Ліхте [17], яка розмежовує «перформативне» і «репрезентативне» мистецтво та обґрунтовує категорію «перетворення» (Verwandlung) як основу перформативної події. Феномен присутності-у-світі (chair du monde) розглядається у філософії сприйняття М. Мерло-Понті [21], схожі ідеї представлені у понятті потоку (flow) у психології М. Чіскентмігайї [13], концептів становлення і сингулярного буття у творчості Ж. Дельоза [14]. У сучасній українській гуманітаристиці тема перформативності представлена здебільшого вивченням особливостей видовищних мистецтв (театр, хореографія, власне, перформанс). Наприклад, І Яцик аналізує перформативні практики «у контексті української культутри на прикладах мистецьких проєктів сучасних митців» [6; 67]. Н. Корнієнко [4] розвиває концепцію театру як простору трансформації свідомості, де театральна подія є не ілюзією, а реальністю інтенсивного досвіду. Р. Безугла [1] справедливо зауважує, що поширення перформативності потребує її термінологічних визначень та уточнень, особливо в українському дослідницькому просторі. Перформативна теорія культури, обґрунтування її подієвого характеру, розуміння культури як поля дій і практик, що постійно трансформуються, а не стабільної системи знаків, розвивається у працях М. Карповця [2], Т. Шлемко [3]. Тематика ж нашого дослідження присвячена транстілесним, трансперсональним аспектам перформативності в культурі.

Мета статті – розглянути феномен перформативності в культурі у контексті транстілесного досвіду і трансперсональних праткик. До її *завдань*: з’ясувати статус перформативності як способу присутності-у-світі, що охоплює тілесні, афективні, екстатичні виміри, у тому числі досвіду війни як граничної форми перформансу; окреслити методологічні принципи культурної аналітики через призму теорії перформативності.

Виклад матеріалу дослідження. Відправною точкою аналізу є класичне визначення перформативного

© Пригода Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

акту, сформульоване Дж. Остіном: «Сказати щось – це зробити щось» [8; 12]. Це твердження, що виникло у контексті аналітичної філософії мови, має, проте, набагато ширші наслідки: воно відкриває перспективу розуміння будь-якої дії як події, що продукує реальність, а не лише описує її. Однак, не менш цікавими і недостатньо вивченими залишаються проблеми тілесних та трансперсональних режимів перформативності, що і визначає горизонт нашого дослідження. «Культурологічний потенціал теорії Остіна закладено в її виході за межі суто лінгвістичної теорії на інший – концептуальний ґрунт, де перформативами є окремі культурні практики, а перформативність – загальна характеристика зміни культури й ідентичності», – зазначає М. Карповець [2; 140].

Класична наука привілейовує раціональне знання як єдино легітимну форму пізнання. Перформативний підхід, навпаки, відкриває можливість мислити знання як множинне, гетерогенне і тілесно опосередковане. М. Фуко в «Археології знання» [18] показав, що знання завжди є ефектом дискурсивних практик, тобто воно не відкривається, а виробляється. Ця думка лежить в основі розуміння перформативності як епістемологічної категорії. Ж. Дельоз [15] запропонував альтернативну онтологію, де центральною є не стабільна сутність, а становлення (devenir). На його думку, повторення не є копіюванням ідеального зразка, а завжди продукує відмінність, тобто є формою творення. Ця інтуїція дозволяє осмислити перформативний акт не як відтворення попереднього стану, а як генеративну подію, що відкриває нові можливості досвіду. У цьому контексті перформативність у розширеному значенні передбачає режими знання, які виходять за межі раціоцентричної парадигми: тілесне знання – знання-через-практику, закріплене у тілесній пам'яті; афективне знання – пізнання через інтенсивність переживання, яке передує мовній артикуляції і не зводиться до неї, досвідове знання – знання, що виникає у безпосередньому контакті із подією і не може бути повністю передане через абстрактну репрезентацію. Ключовим концептуальним кроком у подоланні раціоцентризму є радикальне переосмислення тіла. М. Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття» [21] обґрунтував тезу про тіло як універсального посередника у світі. Тобто тіло є не об'єктом, а структурою, що конституює саму можливість будь-якого досвіду. Суб'єкт не «має» тіло у сенсі власності, він є тілесним буттям-у-світі, і саме ця тілесна інтенціональність уможливлює будь-яке пізнання.

Розвиваючи феноменологічну традицію у напрямку постгуманістичної теорії, С. Алаймо [7] запропонувала поняття транстілесності (trans-corporeality), що фіксує стан, у якому межі між тілом і середовищем стають проникними. На відміну від класичного феноменологічного поняття «живого тіла» (Leib), транстілесність акцентує не лише на суб'єктивно переживаній тілесності, але й на матеріальних обмінах між організмом і навколишнім середовищем: хімічним, соціальним, технічним, символічним. У цій перспективі суб'єкт постає як вузол взаємодій, що не можуть бути зведені до індивідуального тіла або автономного «Я». Важливо підкреслити, що транстілесний досвід не є патологічним або виключним станом, він є структурною можливістю людського буття, яка актуалізується у певних практиках і контекстах: ритуалі, медитації, колективній тілесній дії, стані потоку, а також у граничних ситуаціях зіткнення із загрозою існуванню. Прикладами таких екстатичних станів є східні духовні практики. Зв'язок між транстілесністю та перформативністю полягає у тому, що перформанс є привілейованим простором, у якому ця проникність тілесних меж стає явною і культурно трансльованою. Постгуманістичні ідеї С. Алеймо знайшли свої подальші інтерпретації. Р. де Вос [14] розвиває транстілесність як взаємопо'язаність «субстанції себе» з ширшим середовищем на глибинному матеріальному рівні, що, по суті, заперечує уявлення про закритий, обмежений людський суб'єкт. Е. Конрад [16] розглядає транстілесний вимір як відчуття «пористості» між людьми, нелюдськими і надлюдськими тілами, що слугує ресурсною оптикою для етичного ставлення до екологічних катастроф. «Плоть» М. Мерло-Понті розширюється до усього світу, включаючи усі потенційні тіла, форми та образи, що може стати платформою для «екологічного одужання» людства.

Трансперсональні практики – ритуал, медитація, шаманський транс, екстатичний танець, холотропне дихання – можуть бути осмислені як перформативні системи, що цілеспрямовано індукують змінені стани свідомості. З перформативної точки зору ці практики є не «містичними аномаліями», а технологіями досвіду – структурованими, повторюваними, тілесно опосередкованими процесами, що системно трансформують стан суб'єкта. В. Тернер [23] обґрунтував концепцію ритуалу як лімінального простору – стану «поміж» (betwixt and between), у якому звичні структури ідентичності та соціальних ролей тимчасово призупиняються. Лімінальність є простором максимальної відкритості до трансформації: у ньому «антиструктура» відкриває нові конфігурації смислу і досвіду. Перформанс успадковує від ритуалу саме цей трансформаційний потенціал – здатність виводити суб'єкта з буденного режиму досвіду у стан інтенсивної присутності. Р. Шехнер [22] описав перформанс як «відновлену поведінку» (restored behavior), тобто дію, що може бути відділена від свого першого виконавця, відрепетирована і модифікована. Однак ця відновленість не означає простого повторення: кожне виконання є подією, що породжує нові виміри смислу. Саме тому перформанс є одночасно структурованим і живим, передбачуваним і непередбачуваним – у цьому і полягає його трансформаційна сила. Антропологія релігійного досвіду показала, що шаманські, магічні, містичні

практики у різних культурах демонструють феноменологічно схожі структури: відчуття розчинення «Я», переживання єдності з цілим, зникнення суб'єкт-об'єктної дистанції, посилення тілесної чутливості. Перформативний підхід інтегрується з концепціями трансперсонального досвіду, що характерний для більшості духовних практик, особливо Сходу, і котрий у XX-XXI століттях став предметом активного вивчення різними науковими (та інонауковими) платформами. Одним із важливих концептів цього давнього і, водночас, нового для дослідницького інтересу явища стали змінені стани свідомості, дискусія довкола яких продовжується, доповнюючись новими дослідженнями, аргументами і заперченнями. Центральна теза трансперсональної психології, котра, варто зазначити, теж не є абсолютно визнаною у багатьох академічних і тому консервативних наукових колах, полягає у тому, що змінені стани свідомості є не патологічними відхиленнями від норми, а альтернативними режимами пізнання, що відкривають доступ до вимірів досвіду, недосяжних у звичайному стані. В. Джеймс у [20] вважав, що звичайна раціональна свідомість є лише «одним спеціальним типом свідомості», відділеним від інших її форм «найтоншими екранами». С. Гроф [19] у результаті систематичного вивчення холотропних станів свідомості запропонував розширену картографію психіки, що включає не лише біографічний, а й перинатальний і трансперсональний рівень (досвід єдності, архетипні переживання, трансцендентні стани). З культурологічної точки зору ці ідеї важливі у розширеному розумінні суб'єктивності: «Я» є не замкненою, а відкритою системою, здатною включати виміри, що виходять за межі індивідуальної біографії. У контексті перформативності це означає, що перформанс може функціонувати як епістемологічна технологія – практика, що не лише «виконує» певний смисл, але й відкриває суб'єкту нові рівні власного досвіду. У цьому сенсі і театральний перформанс, і медитативна практика використовують тілесно організований повторюваний акт для стимулювання станів інтенсивної присутності і потенційного перетворення суб'єкта. Ця теза кореспондує з концепцією «потоку» (flow) М. Чиксентмігайї [13], схожого до дзену чи саторі у буддизмі, яка описує стан повного злиття суб'єкта з дією і ситуацією як оптимальний режим досвіду. У стані потоку «Я» не зникає, але його межі стають проникними: суб'єкт і дія зливаються у єдиний процес, що переживається як глибока внутрішня узгодженість. Це є точкою перетину між психологією оптимального досвіду і феноменологією перформативності.

Нетривіальну інтерпретацію перформативних практик крізь призму квантової фізики пропонує українська дослідниця Н. Корнієнко у праці «Театр і квантовий світ» [5]. Йдеться не про безпосереднє застосування фізичних законів до культурних явищ, а використання квантових концептів як епістемологічних метафор: пізнавальних моделей, що дозволяють описати реальності, що вислизають від класичного детерміністичного опису. Квантова метафорика в аналізі перформансу дозволяє описати три ключові онтологічні характеристики: принцип суперпозиції (смисл перформансу не є фіксованим, він існує у стані множинності потенційних значень, що «колапсують» у конкретне значення лише у момент взаємодії між актором і глядачем); залежність від спостерігача (перформанс відбувається в акті сприйняття, що є активною спів-творчістю); нелокальність (ефекти перформансу не обмежені просторово-часовими межами події, вони можуть резонувати у досвіді учасників після її завершення, змінюючи структуру їхнього сприйняття і самосприйняття). К. Барад [9], розвиваючи «агентний реалізм», пропонує поняття «intra-action» на противагу «interaction»: якщо взаємодія передбачає попереднє існування окремих сутностей, то «intra-дія» означає, що самі сутності виникають у процесі їхньої взаємодії. Це є принципово важливим для теорії перформативності: актор і глядач, тіло і простір, текст і виконання не передують перформансу – вони конституюються у ньому.

В умовах сучасної збройної агресії проти України досвід війни набуває особливого аналітичного значення. У контексті теми перформативності можна припустити, що війна є граничною формою перформативності, тобто такою ситуацією, у якій перформативна структура людського досвіду оголюється у найбільш радикальній формі. Це не є спробою естетизації чи «театралізації» трагічного досвіду, навпаки, аналітична рефлексія над перформативними механізмами війни є інструментом розуміння, осмислення, терапії, а не дистанціювання від нього. Війна як масштабний перформативний простір має онтологічне значення. Йдеться про те, що війна не лише репрезентує конфлікт, вона створює нову реальність через дії. Кожен акт захисту, опору, колективної солідарності не описує нову Україну, він її здійснює. У цьому сенсі перформативна теорія набуває прямого етичного виміру: суб'єктивність творить себе через дію, і тому якість дії (її спрямованість, самовідданість, тілесна укоріненість) є конститутивним чинником. Ще одна важлива ознака – перебування у змінених станів свідомості. Досвід смертельної загрози, бойового контакту, колективної жертовності – це стани, у яких звичайна ego-центрована свідомість дестабілізується. Межа між «Я» і «Ми» стає проникною, відчуття часу трансформується (феномен «бойового часу»), тілесна чутливість різко загострюється або, навпаки, редукується. Ці стани мають феноменологічну схожість із трансперсональними переживаннями, описаними Грофом [17], хоча їхнє безпосереднє соціокультурне виявлення принципово інше. Врешті, під час воєнних дій відбувається дестабілізація і реконституція

ідентичності. Дж. Батлер [11] показала, що ідентичність є ефектом перформативних актів. У ситуації граничного випробування цей механізм виявляється в особливо інтенсивній формі: людина стає «іншою», ніж вона була «до», і ця «інакшість» є не простою психологічною зміною, а онтологічною трансформацією, зумовленою сукупністю граничних перформативних актів. Діагностика постравматичних станів у ветеранів часто описує саме цей феномен: «я більше не той, ким був», що є не лише клінічним симптомом, але й феноменологічним описом перформативної реконституції суб'єкта.

Війна формує особливий статус транстілесності і переживання колективного досвіду. «Воєнний театр» пов'язаний із радикалізацією транстілесного стосовно середовища і колективу. Передусім можна говорити про технічне розширення тіла в умовах сучасної війни: тіло бійця вбудовується у системи озброєння, засобів зв'язку, захисного спорядження, технічних способів переміщення, інноваційні технології, штучний інтелект на різних рівнях ведення військових дій, «ортопедичні» гаджети після поранень тощо. Ці «програми» не є зовнішніми додатками до незмінного тіла, вони реструктурують схему тіла у феноменологічному сенсі. Квазітілесна реальність безпосередньо пов'язана з тілом людини, разом із тим «змішуючи» її з «культурною», «штучною» природою, створюючи специфічну «феноменологічний» світ, де людина тілесно невіддільна від своїх технічних засобів, що забезпечують її існування. Ще один модус транстілесності – розчинення індивідуальності у колективі, формування колективного тіла війни. Це і досвід бойового побратимства, переживання, у якому межі між «Я» і «Ми» стають функціонально нерелевантними, і колективна тілесна узгодженість (синхронізація дій, спільне дихання, спільний ритм), що виробляє тимчасову колективну суб'єктність. Цей феномен добре знайомий за описами ритуальних практик і масових перформансів. Ця колективна суб'єктність є не ілюзією, а перформативним ефектом, вона виникає у дії і підтримується нею. Ще один вимір - нестабільність меж «Я» і середовища. Стан постійної небезпеки, невизначеності і сенсорного перевантаження підриває звичні перцептивні межі між суб'єктом і середовищем. Тіло стає гіперчутливим радаром, що постійно сканує простір на предмет загрози. Це є специфічним режимом транстілесності, не містичним злиттям, а напруженою, афективно насиченою співучастю, співпричетністю з небезпечним середовищем, органічно ритмічним доєднанням до ризиковного простору. Описати цей стан через традиційну ego-психологію неможливо, потрібна транстілесна і трансперсональна оптика. Усі ці модуси транстілесності у воєнному досвіді мають важливий наслідок для теорії перформативності: вони показують, що перформативний акт ніколи не є суто «мовним» або «символічним», він завжди здійснюється тілом, що вписане у матеріальні, технічні і соціальні мережі відносин. Тому адекватна теорія перформативності має бути одночасно матеріалістичною, тілесною, афективною і трансперсональною.

Р. Безугла звертає увагу на зростання ролі перформативних практик у сучасній культурі та мистецтві, що «зумовлює їх тематизацію в різних дискурсах» [1; 78]. Очевидно, йдеться про своєрідну «перформатизацію» культурологічного знання та методологічних підходів, про формування певної перформативної оптики в культурній аналітиці. Отож, ідеї, артикульовані у нашому дослідженні, умовно можна звести до наступних приниців. 1) Принцип тілесної залученості (вкоріненості). Будь-який перформативний акт – мовний, жестовий, ритуальний, художній, політичний – здійснюється тілом і через тіло. Тому культурологічний аналіз повинен включати соматично-естетичний вимір: аналіз тілесних практик, схем тіла, тілесних диспозицій і габітусних структур, через які перформативність реалізується. 2) Принцип афективної щільності. Перформативні акти відрізняються різним ступенем афективної інтенсивності, і ця інтенсивність є визначальною для їхньої трансформаційної сили. Від органічного потенціалу людини, тілесної насиченості перформативних практик залежить рівень трансформації суб'єкта у перформативному акті. 3) Принцип транстілесного контексту. Перформанс не здійснюється «чистим» суб'єктом у нейтральному середовищі, він завжди вже вписаний у матеріальні, технічні, соціальні і символічні мережі відносин. Аналіз цих «нелюдських» чинників перформативності (матеріал, простір, технологія, атмосфера) є необхідним компонентом культурологічного дослідження. 4) Принцип онтологічної продуктивності. Перформативні акти не описують реальність: вони її виробляють. Це означає, що культурологічний аналіз перформансу зосереджений не лише на «змісті» або «формі» перформативного акту, але й на онтологічних ефектах тих трансформаціях реальності, ідентичності і досвіду, які виробляє перформанс.

Висновки. Перформативний поворот у гуманітаристиці може бути «радикалізований» через включення трансперсональних практик і транстілесного досвіду у концептуальний апарат performance studies. Обмеження перформативності виключно сферою мовних актів або соціальної ідентичності є недостатнім для опису всього спектру перформативних явищ сучасної культури. У цьому сенсі змінені стани свідомості набувають легітимного епістемологічного статусу у контексті розширеної теорії перформативності. Вони є не «аномаліями», а специфічними режимами доступу до вимірів досвіду, які є конститутивними для трансформативного потенціалу перформансу.

Досвід сучасної війни виявляє граничні форми перформативності, в яких онтологічна продуктивність дії, трансперсональне розчинення меж «Я» і транстілесна включеність у технічні та соціальні системи виявляються у своєму найбільш радикальному вираженні. Аналіз цього досвіду через перформативну оптику є не лише теоретично продуктивним, але й має практичне значення для опрацювання травматичного досвіду і реконституції суб'єктивності.

Людина постає не стабільною сутністю, а живою структурою, що постійно трансформується. Життя інтерпретується як процес, сингулярна серія перформативних актів присутності і самоперевизначення. Людина не відокремлена від світу, вона – вузол великої кількості процесів (біологічних, соціальних, екологічних, космічних). Таким чином, перформативність – це спосіб, із допомогою якого макрокосмос «грає», проявляється, виражається через людину. Такий підхід може проєктуватися на новітню екологічну свідомість, процесуальну філософію, актуалізувати тілесно-духовні елементи східних традицій як терапевтичні і пізнавальні практики.

Крім того, *перспективи подальших дослідженя* пов'язані з аналізом специфіки «воєнного перформансу» як окремого культурологічного явища, подальшою концептуалізацією методологічних інструментів для соматичного та трансперсонального аналізу культурних практик.

Список використаної літератури

1. Безугла Р. Перформативні практики: Теоретичні засади інтерпретації в соціогуманітарних науках. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. Вип. 19. Ч. 1. С. 74–79 DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.19 (1). 2023.2 83126.

2. Карповець М. Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта. *Вісник нац. акад. керіівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 138-145. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153009

3. Карповець М., Шелепко Т. Перформативний вимір сучасної соціокультурної та освітньої діяльності. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія», серія «Філософія»*. 2024. № 26. С. 32-38. DOI: 10.25264/2312-7112-2024-26-32-38

4. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу: театр і синергетика. Київ : Факт, 1998. 239 с.

5. Корнієнко Н. Театр і квантовий світ: зб. ст. Київ : Факт, 2007. 344 с.

6. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець XX – початок XXI століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17, ч. 2. С. 66-72. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.17 (2).2021.247966

7. Alaimo S. Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self. Bloomington : Indiana University Press, 2010. 208 p.

8. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford : Oxford University Press, 1962. 168 p.

9. Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham : Duke University Press, 2007. 544 p.

10. Bell C. Ritual Theory, Ritual Practice. Oxford : Oxford University Press, 1992. 270 p.

11. Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex. New York : Routledge, 1993. 288 p.

12. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 272 p.

13. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York : Harper & Row, 1990. 303 p.

14. De Vos R. Protection and reflection: The ambiguities of trans-corporeality in Thilde Jensen's The Canaries. ISLE: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment,* 2023. 30 (3). P. 596–615. https://doi.org/10.1093/isle/isab034

15. Deleuze G. Difference and Repetition. New York : Columbia University Press, 1994. 350 p.

16. Eppert C., & Conrad D. Transcorporeal witnessing: Re-figuring toxic entanglements through the arts. Qualitative Inquiry, 2024. 30 (2). P. 178–191. https:// doi.org/10.1177/10778004231176764

17. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London : Routledge, 2008. 232 p.

18. Foucault M. The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. New York : Pantheon, 1972. 245 p.

19. Grof S. The Holotropic Mind: The Three Levels of Human Consciousness and How They Shape Our Lives. New York : HarperCollins, 1993. 240 p.

20. James W. The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. London : Longmans, Green, and Co, 1902. 534 p.

21. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. London : Routledge, 2002. 608 p.

22. Schechner R. Performance Theory. New York : Routledge, 1988. 291 p.

23. Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York : PAJ Publications, 1982. 127 p.

References

1. Bezugla R. Performatyvni praktyky: Teoretychni zasady interpretatsii v sotsiohumanitarnykh naukakh (*Performative practices: Theoretical foundations of interpretation in socio-humanitarian sciences*). *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* (*Artistic Culture. Topical Issues*), 2023. 19 (1). P. 74–79. https:// doi.org/10.31500/1992-5514.19 (1). 2023.283126 (In Ukrainian)

2. Karpovets M. Performatyvna teoriia kultury: povernennia do subiekta (*Performative theory of culture: Return to the subject*). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* (*Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*), 2018. (4). P. 138–145. https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153009 (In Ukrainian).

3. Karpovets M., & Shelepko T. Performatyvnyi vymir suchasnoi sotsiokulturnoi ta osvitnoi diialnosti (*Performative dimension of contemporary socio-cultural and educational activity*). *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», seriia «Filosofiia»* (*Scientific Notes of the National University «Ostroh Academy», Philosophy Series*), 2024 (26). P. 32–38. https://doi.org/10.25264/2312-7112-2024-26-32-38 (In Ukrainian).

4. Korniienko N. *Zaproshennia do khaosu: teatr i synerhetyka* (*Invitation to chaos: Theatre and synergetics*). Kyiv : Fakt, 1998 (In Ukrainian).

5. Korniienko N. *Teatr i kvantovyi svit: zbirnyk statei* (*Theatre and the quantum world: Collected articles*). Kyiv : Fakt, 2007 (In Ukrainian).

6. Yatsyk I. Performatyvni praktyky u tvorchosti ukrainskykh myttsiv (kinets XX – pochatok XXI stolittia) (*Performative practices in the works of Ukrainian artists (late 20th – early 21 st century)*). *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* (*Artistic Culture. Topical Issues*), 2021. 17 (2). P. 66–72. https://doi.org/ 10.31500/1992-5514.17 (2). 2021.247966 (In Ukrainian).

7. Alaimo S. Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self. Bloomington : Indiana University Press, 2010. 208 p.

8. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford : Oxford University Press, 1962. 168 p.

9. Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham : Duke University Press, 2007. 544 p.

10. Bell C. Ritual Theory, Ritual Practice. Oxford : Oxford University Press, 1992. 270 p.

11. Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex. New York : Routledge, 1993. 288 p.

12. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 272 p.

13. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York : Harper & Row, 1990. 303 p.

14. De Vos R. Protection and reflection: The ambiguities of trans-corporeality in Thilde Jensen's The Canaries (2013). ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, 2023. 30 (3). P. 596–615. https:// doi.org/10.1093/isle/isab034

15. Deleuze G. Difference and Repetition. New York : Columbia University Press, 1994. 350 p.

16. Eppert C., & Conrad D. Transcorporeal witnessing: Re-figuring toxic entanglements through the arts. Qualitative Inquiry, 2024. 30 (2). P. 178–191. https://doi.org/10.1177/10778004231176764

17. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London : Routledge, 2008. 232 p.

18. Foucault M. (1972). The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. New York : Pantheon. 245 p.

19. Grof S. (1993). The Holotropic Mind: The Three Levels of Human Consciousness and How They Shape Our Lives. New York: HarperCollins. 240 p.

20. James W. (1902). The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. London : Longmans, Green, and Co. 534 p.

21. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. London : Routledge, 2002. 608 p.

22. Schechner R. Performance Theory. New York: Routledge, 1988. 291 p.

23. Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York : PAJ Publications, 1982. 127 p.

UDC 130.2:7.01:159.9

PERFORMATIVITY IN CULTURE : TRANSCORPOREAL AND TRANSPERSONAL DIMENSIONS

Tamila PRYHODA-DONETS – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The aim of the study is to examine the phenomenon of performativity in culture within the context of transcorporeal experience and transpersonal practices, encompassing bodily, affective, and ecstatic dimensions, including the experience of war as an extreme form of performance; as well as to outline the methodological principles of cultural analysis through the lens of performativity theory. *Methodology.* The research is based on an interdisciplinary approach that combines the phenomenology of the body, performativity theory, post-structuralist ontology, and transpersonal psychology. The engagement with posthumanist ideas of transcorporeality makes it possible to consider the subject as an open, interconnected system. *Result*s. The performative turn in the humanities opens up the possibility of a radical rethinking of culture as a processual and event-based reality, enacted through multiple practices of embodied and experiential presence. Transpersonal and transcorporeal dimensions emerge as integral components of this process. The experience of contemporary war demonstrates extreme manifestations of performativity, revealing it not only as an analytical category but also as a practical resource for comprehending and transforming traumatic experience. The human being appears as an open, dynamic structure embedded in complex networks of interaction, where performativity functions as a mode of actualizing its transfigurative potential. *Novelty.* The study proposes an expanded understanding of performativity as an ontological and epistemological principle of culture, encompassing not only linguistic or social practices but also bodily, affective, and transpersonal modes of experience. A systematic integration of the concept of transcorporeality with performativity theory is carried out. War is conceptualized as an extreme form of performativity in which the radicalization of transcorporeal experience becomes evident. *Practical significance.* The incorporation of transcorporeal and transpersonal practices into the analysis of performativity makes it possible to move beyond an exclusively rational-centered paradigm. The analysis of war experience through a performative lens facilitates the identification and transformation of traumatic experience.

Key words: performativity, performative turn, transpersonal experience, transcorporeality, ritual, embodied knowledge, war as performance, cultural analytics.

Стаття отримана 17.12.2025
Стаття прийнята 26.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.075:304.44(477.82)

ПОНЯТТЯ КРЕАТИВНОГО РЕСУРСУ : СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ В НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ ВОЛИНСЬКОГО ЕТНОРЕГІОНУ

Віктор ШОСТАК – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
https://orcid.org/0000-0002-4837-9633
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1172
victor.shostak@ukr.net

Цитування:

Шостак В. Поняття креативного ресурсу : специфіка використання в нових соціокультурних умовах волинського етнорегіону. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 420–424. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1172

Досліджено теоретико-методологічні засади поняття «креативний ресурс» та особливості його імплементації в культурний простір Волині в умовах сучасних викликів. Аналізується трансформація традиційних культурних надбань регіону у дієвий інструмент соціально-економічного роз-витку крізь призму креативних індустрій. Визначено креативний ресурс не ли-ше як сукупність інтелектуальних здібностей, а як стратегічний актив, що базується на локальній ідентичності. *Мета статті* полягає у теоретичному обґрунтуванні поняття «креативний ресурс» та визначенні практичних шляхів його ефективного використання для розвитку соціокультурного простору Волині в умовах сучасних трансформаційних викликів. *Серед завдань* – аналіз специфіки залучення твор-чого та інтелектуального потенціалу Волині як стратегічного ресурсу, що здатний забезпечити сталий розвиток громад та оновлення культурної інфраструктури регіону в нових соціокультурних реаліях. *Наукова новизна дослідження полягає* у здійсненні аналізу механізмів трансформації традиційної культурної спадщини Волинського краю у креативний ресурс та розробці рекомендації щодо його імплементації в сучасні соціокультурні практики. Акцентовано увагу на поєднанні історико-культурної спадщини Волині з цифровими технологіями та проєктним менеджментом на прикладі інноваційної проєктної діяльності найбільш відомих музеїв Луцька. Проаналізовано ключові переваги міських громад Волині в контексті показників креативного потенціалу і перспектив використання креативного ресурсу як фактору регіональної стійкості та ідентичності.

Ключові слова: креативний ресурс, креативні індустрії, соціокультурний простір, Волинський регіон, локальна ідентичність, культурна спадщина, інноваційний розвиток.

Актуальність теми. У сучасних гуманітарних дослідженнях поняття креативного ресурсу формується на перетині культурології, економіки культури, соціології та урбаністики. Волинський регіональний креативний ресурс є втіленням багатьох факторів: історико-культурної спадщини; етно-культурних традицій; географічного розташування; рівня розвитку культурної інфраструктури; активності творчих спільнот. Вивчення особливостей еволюції і використання цих факторів є актуальним в сучасних умовах розвитку світу і України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика креативного потенціалу культури була і є предметом вивчення багатьох науковців. Т. Зуєва (2022 р.) аналізує креативні ресурси як ключовий інструмент зміни культурного ландшафту України. Автор розглядає креативність не лише як економічний чинник, а й засіб трансформації суспільних цінностей, формування нової культурної ідентичності та модернізації культурного простору в умовах сучасних викликів. Проблеми управління і використання творчого потенціалу в культурній сфері досліджує Н. Плотнік (2025 р.), яка описує механізми підвищення якості надання послуг у закладах культури і дозвілля в умовах децентралізації. Про нову мультимедійну виставку у Волинському краєзнавчому музеї, що поєднує етнографічні експонати з технологією інтер'єрного 3D мапінгу можна дізнатись на сайті музею [1]. Це – наочний приклад створення інноваційного простору, де минуле і сучасне переплітаються в одному художньому вимірі у світлі, звуці та русі. О. Антонюк (2023 р.), досліджуючи креативну сферу західних областей України, виокремлює її роль як каталізатора соціокультурних змін. У роботі обґрунтовано перспективність зростання креативного потенціалу громад у сучасних умовах [1]. С. Галюк (2024 р.) наголошує, що сучасний соціокультурний простір неможливо уявити без креативних індустрій, які адаптують традиційні цінності до вимог нової економіки. У своєму дослідженні автор доводить, що саме ці сектори стають рушієм інновацій та культурної еволюції суспільства [3].

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні сутності поняття «креативний ресурс» та визначенні специфіки його практичного використання для розвитку соціокультурного простору Волинського регіону в умовах сучасних трансформаційних процесів.

Ставиться також завдання виявити потенціал креативного ресурсу як фактора соціокультурної

© Шостак В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

стійкості територіальних громад Волині та обґрунтувати стратегічні напрями його імплементації в діяльність культурних інституцій (зокрема музеїв) у нових суспільних реаліях як приклад успішного використання креативного потенціалу.

Виклад матеріалу дослідження. У широкому розумінні креативний ресурс – це сукупність культурних, інтелектуальних, соціальних і символічних можливостей суспільства, здатних генерувати нові культурні продукти, практики та смисли. У культурології ця категорія розглядається як потенціал творчості, закладений у культурній спадщині, людському капіталі, культурних практиках та інституціях. Креативний ресурс проявляється у здатності суспільства трансформувати традиційні культурні форми у нові культурні індустрії, мистецькі проєкти, туристичні продукти та соціокультурні ініціативи [1; 46]. Концепція креативного ресурсу тісно пов'язана з ідеями розвитку креативних індустрій та теорією креативного класу, оj підкреслює роль творчих професій і культурного потенціалу у соціально-економічному розвитку сучасних регіонів. Теорія креативного класу стала однією з найвпливовіших і найбільш обговорюваних концепцій в урбаністиці та економіці початку XXI століття [4], [5], [6].

Головним ідеологом цієї концепції є американський економіст і соціолог Р. Флорида, який ознайомив громадськість з основними положеннями своєї теорії в праці «Хода креативного класу. Як новий клас завойовує світ», надруковану в 2002 році. Р. Флорида вважав, що рушійною силою економічного розвитку є не корпорації чи інфраструктура самі по собі, а люди. Креативний клас – це соціально-економічний прошарок суспільства, чия робота полягає у створенні нових ідей, технологій та змістів.

В основі креативного класу лежить суперкреативне ядро, до якого належать науковці, інженери, архітектори, дизайнери, освітяни, письменники, митці. Їхня робота є повністю творчою за своєю суттю. Важливу роль виконують також креативні фахівці в бізнесі, фінансах, праві, охороні здоров'я, які використовують складні знання для вирішення специфічних проблем. Р. Флорида вважав, що креативність – це фундаментальне джерело конкурентної переваги в сучасній економіці [13; 10-11]. Р. Флорида також стверджує, що для успіху регіон повинен мати технології, де сконцентровані інновації та наукові розробки. Крім цього, в успішному регіоні повинна бути висока частка людей з вищою освітою та творчих професій, які толерантно ставляться до різних форм різноманітності і відкриті до співпраці та комунікації з іншими талановитими людьми, незалежно від їхньої етнічної, сексуальної чи культурно-релігійної орієнтації. Особливу увагу Р. Флорида приділяв Індексу геїв та Індексу богеми, стверджуючи, що низький поріг входу для меншин є індикатором відкритого середовища, де комфортно інноваторам і креативним особистостям.

У своїй пізнішій книзі «The New Urban Crisis» сам Р. Флорида визнав, що успіх «креативних міст» призвів до шаленого зростання цін на нерухомість та витіснення робочого класу. «Ми бачимо глибоке розділення міст на зони багатства та інновацій і зони бідності та відчаю» [15; 4].

Теорія Р. Флориди – це перехід від економіки товарів до економіки вражень і знань. Вона довела, що культурне середовище міста є критичним економічним фактором, хоча й створює ризики соціальної сегрегації. Для того, щоб перевести теорію Р. Флориди у площину практичних вимірювань, використовуються спеціальні індекси. Серед показників оцінки креативного потенціалу міста чи території сучасні міжнародні організації використовують три головні складові: 1) культурну вібрацію, індикаторами якої є кількість музеїв, концертних майданчиків, кінотеатрів; відвідуваність культурних заходів; 2) креативну економіку, індикаторами якої вважається кількість робочих місць в IT, медіа, дизайні; кількість патентів на 1 млн жителів; стартап-активність; 3) сприятливе середовище, ознаками якого є рівень вищої освіти (людський капітал), толерантність , рівень довіри, якість управління [12; 12].

Для прикладу, окреслимо один з індикаторів креативного потенціалу – музеї Волині та їхні окремі креативні проєкти. Музейна мережа Волині сьогодні налічує понад 280 закладів різних форм власності: державні, комунальні, приватні, відомчі та шкільні. У самому Луцьку зосереджені ключові інституції, що задають тренди цифровізації та інклюзивності для всього західного регіону України. У місті розташований Волинський краєзнавчий музей і його філії, як-от Художній музей та Музей волинської ікони. У 2024–2025 роках Волинський краєзнавчий музей за підтримки УКФ здійснив інноваційний проєкт «Коло часу», де використовується технологія інтер'єрного мапінгу, що дозволяє етнографічним колекціям «оживати» у світлі та звуці. Проєкт «Коло часу: мультимедійна подорож спадщиною» став однією з найгучніших музейних подій Волині 2025 року. Це перший у регіоні приклад масштабного поєднання класичної етнографії та технології інтер'єрного 3D-мапінгу. Проєкт побудований не навколо масиву предметів, а навколо одного «артефакту-детонатора». Центральний експонат: глиняна писанка XII століття, знайдена у 2023 році ветераном війни Олександром Міщуком

у с. Древині. Виставка не лише показує предмети, а розповідає історію через сценарій, розроблений режисеркою театру «ГаРмИдЕр» Русланою Порицькою. Це подорож від давнини до сучасної боротьби за ідентичність. Під час реалізації проєкту використані проекції, які адаптуються до архітектурних форм зали та поверхні самих експонатів. Експонати «оживають»: ткацький верстат починає «працювати» у світлових променях, а візерунки вишиванок трансформуються в динамічні цифрові коди. Крім того, спеціально розроблений аудіосупровід, що поєднує автентичний фольклор із сучасним електронним музичним супроводом. Ключовим експонатом стала глиняна писанка XII століття, знайдена ветераном війни у 2023 році, що підкреслює тяглість поколінь [2].

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК) – найбільший приватний музей України, що став центром арт-інновацій світового рівня. Широко відомим став проєкт «Космогонія». У вересні 2024 року в музеї офіційно зареєстрували рекорд – найбільшу у світі картину на полотні (площа понад 2000 м²), над якою працював художник П. Антип. Це не лише арт-об'єкт, а філософське дослідження генези всесвіту.

Мультипростірний проєкт «Інший поруч» (2025–2026 рр.) об'єднує понад 200 митців на 6 різних локаціях Луцька. Проєкт спрямований на зміну оптики взаємин людини та довкілля. Впроваджені аудіодескрипції, тактильні моделі та спеціальні маршрути для людей з інвалідністю, що засвідчує про перехід музеїв Луцька від формату «тихого сховища» до інноваційних форм активної взаємодії. Серед таких форм найбільш знаковими є створення онлайн-експозицій та 3D-реконструкцій історичних подій у ВКМ, майстер-класи з давніх ремесел та чайна медитація в межах виставок у МСУМК, перетворення музеїв на майданчики для презентацій книг, концертів та наукових дискусій, використання звукових ландшафтів та змінного освітлення для посилення емоційного сприйняття [8].

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК) трансформується з класичної галереї у мультифункціональний арт-хаб. Використання таких форм як майстер-класи з давніх ремесел та чайна медитація, є частиною стратегії «живого музею», де відвідувач стає співтворцем сенсів. МСУМК активно впроваджує програму ревіталізації традиційних технік у межах своїх виставкових проєктів. Це не лише копіювання народних зразків, а їхня інтерпретація через призму сучасного мистецтва. У межах великих експозицій (наприклад, під час виставок, присвячених корінним культурам або екологічній тематиці) створюються зони «Open Studio». Відвідувачі працюють на верстатах, паралельно споглядаючи сучасний живопис [10].

Майстер-класи часто інтегровані у проєкт «Арт-батальйон», що діє з 2022 року. Це дозволяє ветеранам та ВПО через роботу з глиною чи ниткою інтегруватися в культурний простір. Для дітей Музей проводить регулярні заняття, де вони вивчають витинанку, розпис та валяння шерсті, пов'язуючи ці техніки з композиційними прийомами модернізму.

МСУМК активно впроваджує програму ревіталізації традиційних технік у межах своїх виставкових проєктів. Це не тільки копіювання народних зразків, а їхня інтерпретація через призму сучасного мистецтва. У межах великих експозицій (наприклад, під час виставок, присвячених корінним культурам або екологічній тематиці) створюються зони «Open Studio». Відвідувачі працюють на верстатах, паралельно споглядаючи сучасний живопис [7].

Чайна медитація в МСУМК – це інноваційна форма музейного досвіду, що, зазвичай, проводиться безпосередньо в експозиційних залах, зокрема в оточенні масштабних полотен (наприклад, у просторі проєкту «Космогонія»). Її мета: навчити відвідувача не «пробігати» повз картини, а занурюватися в них. Чайна церемонія слугує інструментом фокусування уваги. Це не лише чаювання, а кураторська екскурсія, де дегустація певних сортів чаю підбирається під кольорову гаму або настрій виставки. МСУМК вдалося подолати «музейний холод», зробивши простір тактильним і емоційно доступним. Куратори МСУМК наголошують, що чайна медитація є частиною ширшої програми ментального здоров'я через мистецтво [9].

Висновки. Креативний ресурс у сучасній культурології виступає важливою категорією, що відображає потенціал суспільства до культурного творення та інновацій. Він формується на основі культурної спадщини, людського творчого потенціалу, культурних інституцій та соціокультурних практик.

Волинський етнорегіон володіє значним креативним потенціалом, який ґрунтується на багатій історико-культурній спадщині, етнокультурних традиціях та активності культурних спільнот. Ефективне використання цього ресурсу може сприяти розвитку креативних індустрій, культурного туризму та формуванню сучасного культурного середовища регіону.

У перспективі інтеграція креативного ресурсу Волині у національні та міжнародні культурні процеси здатна посилити культурну ідентичність регіону та сприяти його сталому соціокультурному

розвитку. В музейному просторі Волині реалізуються вдалі соціокультурні проєкти, які використовують найновіші креативні форми і творчі інноваційні рішення.

Список використаної літератури

1. Антонюк О. В. Креативні індустрії в соціокультурному просторі Західного регіону України: стан та перспективи розвитку. *Культура і сучасність.* 2023. № 1. С. 45–51.

2. Виставка з елементами 3D мапінгу у Волинському краєзнавчому музеї [Електронний ресурс] / Волинський краєзнавчий музей. Офіційний сайт. URL: https://volynmuseum.com/news:vistavka_z_elementami_3d_mapin-gu_u_volinskomu_kraeznavchomu_muze .

3. Галюк С. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 119–125. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302043

4. Зуєва Т. В. Креативний ресурс як чинник трансформації культурного простору України. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 12–18.

5. Плотнік Н. А. Культурний ресурс як активний інструмент соціально-економічного розвитку територіальних громад. *Державне будівництво*. 2025. Т. 1, № 37. С. 450–468. DOI: https://doi.org/10.26565/1992-2337-2025-1-32

6. Креативні індустрії: вплив на соціально-економічний розвиток регіонів України : монографія / за ред. В. С. Білецького. Київ : Наукова думка, 2023. 240 с.

7. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків : офіц. сайт. Луцьк, 2024. URL: https://msumk.com/

8. Корсак В. І. Музей як інструмент формування нації : зб. тез виступів. Луцьк : Фундація родини Корсаків, 2023. 45 с.

9. Відеоогляд про чаювання в музеї: Ютуб-канал «MSUMK Art Museum» (пошук за запитом: «МСУМК чайна церемонія серед мистецтва»).

10. Стаття про освітні хаби Луцька: Район.Культура: Як працює Музей Корсаків. Article about educational hubs in Lutsk [in Ukrainian].

11. Музейний простір «Окольний замок» як центр креативної активності Луцька [Електронний ресурс] / Культура.Район. 2025. URL: https://kultura.rayon.in.ua/news/855405-u-lutsku-vidkrivayut-multiprostirniy-mistetskiy-proekt-inshiy-poruch

12. Шкандала О. М. Креативний потенціал територіальних громад: методологія та практика використання. *Економіка та соціум*. 2021. Вип. 25. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-25-44.

13. Florida R. The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books, 2002. 434 p.

14. Florida R. The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books, 2019. 416 p.

15. Florida R. The New Urban Crisis. New York : Basic Books, 2017. 336 p.

References

1. Antoniuk, O. V. (2023). Creative industries in the socio-cultural space of the western region of Ukraine: state and development prospects. *Culture and Modernity*, 2023. 1. P. 45–51 [in Ukrainian].

2. Volyn Regional Museum. (n. d.). Exhibition with elements of 3D mapping in the Volyn Regional Museum. Retrieved April 1, 2026, from https://volynmuseum.com/news:vistavka_z_elementami_3d_mapin-gu_u_volinskomu_kraeznavchomu_muze [in Ukrainian].

3. Haliuk S. Creative industries as a component of modern culture. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2024. 1. P. 119–125. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302043 [in Ukrainian].

4. Zuieva T. V. Creative resource as a factor of transformation of the cultural space of Ukraine. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2022. 3. P. 12–18 [in Ukrainian].

5. Plotnik N. Cultural resource as an active tool for socio-economic development of territorial communities. *State Building*, 2025. 1 (37). P. 450–468. https://doi.org/10.26565/1992-2337-2025-1-32 [in Ukrainian].

6. Biletskyi V. S. (Ed.). *Creative industries: impact on socio-economic development of regions of Ukraine*. Kyiv : Naukova Dumka, 2023 [in Ukrainian].

7. Museum of Modern Ukrainian Art of the Korsaks. (2024). Official website. Lutsk. Retrieved April 4, 2026, from https://msumk.com/ [in Ukrainian].

8. Korsak V. I. (2023). *Museum as a tool for nation-building: collection of abstracts*. Lutsk : Korsaks Foundation, 2023 [in Ukrainian].

9. MSUMK Art Museum (n. d.). Video review about tea ceremony in the museum [YouTube channel] (Search query: «MSUMK tea ceremony among art») [in Ukrainian].

10. Raion.Kultura (n.d.). How the Korsak Museum works: article about educational hubs in Lutsk [in Ukrainian].

11. Kultura.Raion. Museum space «Okolnyi Castle» as a center of creative activity in Lutsk, 2025. Retrieved April 1, 2026, from https://kultura.rayon.in.ua/news/855405-u-lutsku-vidkrivayut-multiprostirniy-mistetskiy-proekt-inshiy-poruch [in Ukrainian].

12. Shkandala O. M. Creative potential of territorial communities: methodology and practice of use. *Economy and Society*, 2021. 25. https:// doi.org/10.32782/2524-0072/2021-25-44 [in Ukrainian].

13. Florida R. (2002). The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books, 2002 [in English].

14. Florida R. The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books, 2019 [in English].

15. Florida R. The New Urban Crisis. New York : Basic Books. 2017 [in English].

UDC 7.075:304.44(477.82)

THE CONCEPT OF CREATIVE RESOURCE : SPECIFICS OF USE IN THE NEW SOCIO-CULTURAL CONDITIONS OF THE VOLYN REGION

Viktor SHOSTAK – PhD in History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University

The article explores the theoretical and methodological foundations of the «creative resource» concept and the peculiarities of its implementation within the cultural space of Volyn under modern challenges. The author analyzes the transformation of the region's traditional cultural heritage into an effective tool for socio-economic development through the prism of creative industries. A creative resource is defined not merely as a set of intellectual abilities but as a strategic asset based on local identity. *The aim* of the article is to provide a theoretical substantiation of the «creative resource» concept and to determine practical ways of its effective use for the development of the socio-cultural space of the Volyn region amidst contemporary transformational challenges. The *objectives* include analyzing the specifics of involving the creative and intellectual potential of Volyn as a strategic resource capable of ensuring sustainable community development and updating the region's cultural infrastructure in the new socio-cultural realities. The *scientific novelty* of the research lies in the analysis of mechanisms for transforming the traditional cultural heritage of the Volyn region into a creative resource and the development of recommendations for its implementation in modern socio-cultural practices. Attention is focused on the combination of Volyn's historical and cultural heritage with digital technologies and project management, using the example of innovative project activities of the most famous museums in Lutsk. The key advantages of Volyn's urban communities are analyzed in the context of creative potential indicators and prospects for using creative resources as a factor of regional resilience and identity.

Key words: creative resource, creative industries, socio-cultural space, Volyn region, local identity, cultural heritage, innovative development.

Стаття отримана 17.12.2025
Стаття прийнята 26.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:316.7:004.738.5

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ У ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ : СТЕНДАП-КОМЕДІЯ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ

Анастасія ТОРМАХОВА – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-7178-850X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1173
anastasiia_tormakhova@knu.uamailto:siversval@ukr.net
Дмитро ТОВМАШ – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ

Цитування:

Тормахова А., Товмаш Д. Візуалізація гендерних ролей у цифровій культурі : стендап-комедія як форма культур філософського дискурсу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 425–429. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1173

Розглядається візуалізація гендерних ролей у сучасній цифровій культурі крізь призму стендап-комедії як форми культурфілософського дискурсу. Стверджується, що стендап функціонує не лише як розвага, а перформативний простір, у якому гумор функціонує як інструмент для інтерпретації та проблематизації соціальних норм і подій. Особлива увага приділяється способам конструювання, відтворення та дестабілізації гендерних стереотипів за допомогою вербальних, візуальних та перформативних стратегій. У дослідженні також розглядається вплив цифрових медіа, де фрагментарне поширення стендап-контенту посилює його культурний вплив та змінює сприйняття аудиторії. Висловлюється припущення, що стендап-комік постає як рефлексивна фігура, що опосередковує повсякденний досвід, тоді як гендерні ролі постають як динамічні та контекстно-залежні конструкти.

Ключові слова: образ, візуальна культура, цифрова культура, гендер, гендерна роль, стендап-комедія, гумор, комічне, герой, стереотипи.

Постановка проблеми. Специфіка сучасної культури та її основні наративи можуть бути висвітлені крізь призму різних форм, які виступають репрезентантами тем, що є актуальними в умовах сьогодення. Безперечно, візуальні формати, характерні для постмодерного глобалізованого цифрового простору, мають особливу впливовість, адже дозволяють не лише унаочнити ключові стереотипи, модні тенденції, але й зробити їх максимально зрозумілими та поширеними серед широкої глядацької аудиторії. Причому їх розповсюдження може здійснюватися як у прихованій завуальованій формі, так і у відверто та чітко артикульованій. Якщо у «серйозних» за змістом візуальних повідомленнях наявне намагання «прикрасити» специфіку культури повсякдення, то у «розважальних», «легковажних» – вектор декларування є абсолютно іншим, що підкреслює всі недоліки суспільства, його приховані вади чи «хвороби». Саме тому, на наше переконання, більш продуктивним полем для дослідження питань репрезентації сучасного образу героя та гендерних ролей є відео формати, що мають комічний характер. В умовах неспроможності охопити всі виміри комічного, представлені в сучасній культурі, нами обрано в якості матеріалу для дослідження стендап-комедію, що є вкрай популярною в умовах сьогодення, а особливо – в цифрових форматах соціальних мереж.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика стендап-комедії, як культурного явища, дедалі активніше досліджується в сучасній науці, однак наявні праці переважно зосереджені на окремих аспектах цього феномена. Зокрема, у дослідженні О. Коваль [1] простежено становлення стендапу як жанру сценічного мистецтва та окреслено роль медіа у його розвитку. У працях О. Лобової та Є. Найдіної [2], а також Х. Ольшанецької [3] стендап-комедія розглядається як різновид комічного інституційного дискурсу. Теоретичні підходи до осмислення гумору як культурного явища представлені у працях В. Самохіної [6] та О. Підгрушної [4], де підкреслюється його зв'язок із соціальними нормами, цінностями та культурною специфікою. Робота Ю. Савіної [5], присвячена «чорному» гумору, в якій аналізується інконгруентність як засіб створення комічного ефекту. Важливим є також підхід Л. Мінца [8], який розглядає стендап-комедію як форму соціального і культурного посередництва, де комік виступає інтерпретатором суспільних процесів. У монографії К. Станіславської аналізуються історичні модифікації видовищних форм [7]. Таким чином, попри наявність значного корпусу досліджень, недостатньо розкритим залишається питання стендап-комедії як простору візуалізації гендерних ролей у цифровій культурі, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – виявити особливості візуалізації та трансформації гендерних ролей у цифровій культурі через стендап-комедію як форму культурфілософського дискурсу.

© Тормахова А., Товмаш Д., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Виклад основного матеріалу. Комічне начало посідало і продовжує посідати чільне місце в культурі людства. Форми сміхової культури завжди виконували своєрідну терапевтичну функцію, відкриваючи очі на приховані проблеми соціуму – жорстокість, агресію, жадібність, надмірність у бажаннях чи, навпаки, боягузтво, лінощі тощо. Лоуренс Е. Мінц зазначає, що гумор є «життєво важливим соціальним і культурним явищем, що дослідник культури та суспільства не може знайти більш показового показника його цінностей, ставлень, схильностей та проблем» [8; 71]. Актуалізація тематики та пошук відповідних форм їх втілення були частиною перманентного процесу розвитку комічного начала. Якщо у часи античності найбільш візуалізованими формами були комедії, що виникли в умовах міст-полісів, як ранні видовищні дійства, то згодом формуються інші, де зникає сакральність і нема «місця індивідуальному, особистість ставала частиною натовпу» [7; 10]. Різноманітні форми розважальних розмовних жанрів набули особливого поширення за доби середньовіччя в умовах карнавальної культури, де фактично відсутня рампа, а сміхові форми мали «підкреслено неофіційний, поза церковний і поза державний аспект світу, людини і людських відносин» [7; 11]. Тут мали поширення й «проповіді» блазнів, й викривлені форми звичайних ритуалізованих та церемоніальних дій. Саме в той період зростає зацікавленість до діалогічних та монологічних розмовних виступів, що матимуть і стихійний, і структурно-оформлений характер (комедія, згодом комічні опери, оперети тощо).

Наступний виток розвитку комічного начала припадає на ХХ століття, коли в умовах наростання напруги в суспільстві, зростанні вимог до людини, актуалізується процес пошуку відповідних форм емоційного релаксу. Саме за таких обставин актуалізується пошук форм комунікації, яка має експресивну, комічну спрямованість. Одним із них й постає стендап або стендап-комедія. Сучасні дослідники визначають його як комічний інституційний дискурс (надалі – КІД). У дослідженні О. Лобової та Є. Найдіної КІД відноситься до «театрального дискурсу, а за характером комунікації – до комічного, який може мати також гумористичну, сатиричну та іронічну тональності, що детерміновані характером комунікації» [2; 117]. Для означення специфіки характеристик стендап-комедії, як видовищної форми, доречно долучити міркування щодо належності до дискурсу, що виникає в умовах візуалізаці сучасної культури. Орієнтація стендап-комедії на аудиторію передбачає не лише сприйняття мовлення коміка як розважального контенту, але й здатність глядача інтерпретувати підтексти, алюзії та соціокультурні коди, закладені у виступі. У цьому сенсі стендап постає як складна форма комунікації, що вимагає від публіки певного рівня культурної та когнітивної підготовки. За визначенням О. Лобової та Є. Найдіної: «стендап-комедія – це сольний, рідше парний, запланований заздалегідь інтерактивний виступ стендап-коміка перед аудиторією з певною метою, а саме принести естетичну насолоду; текст виступу включає жарти, анекдоти, гумористичні монологи, інвективи» [2; 118].

Важливо підкреслити, що стендап-комедія функціонує не лише як форма естетичного дозвілля, а спосіб осмислення соціальної реальності через гумор. Різноманітність мовленнєвих форм, які використовує комік, відкриває широкий спектр можливостей для репрезентації актуальних проблем сучасності. У цьому контексті слушною є думка Х. Ольшанецької, яка підкреслює, що «крізь призму жартів у жанрі стенд-ап комік розкриває протиріччя в суспільстві, окреслює цінності, зображує людину в соціумі. Це дає можливість проаналізувати порушення соціальних норм та стереотипів у суспільстві» [3; 36]. Таким чином, стендап-комедія постає як специфічна форма культурного дискурсу, у межах якої гумор виконує функцію не лише розважального, але й аналітичного інструменту. Саме через поєднання мовленнєвої експресії та активності аудиторії відбувається візуалізація й переосмислення соціальних, зокрема гендерних, ролей. З огляду на це невипадковим є той факт, що стендап-коміки найчастіше звертаються до соціально значущих тем – політики, повсякденних практик, міжособистісних відносин, – подаючи їх у формі аргументованого, хоча й іронічно забарвленого висловлювання. У цьому тематичному полі гендер посідає особливе місце, адже він одночасно є і найбільш регламентованою, і найбільш суперечливою сферою соціального досвіду, що робить його особливо придатним для гумористичного осмислення.

Показово, що така тематична спрямованість стендапу пов’язана не лише з внутрішньою логікою жанру, але й з умовами його медіаіснування та історичної еволюції. Зокрема, розширення платформ для поширення стендап-комедії сприяло актуалізації більш чутливих і соціально значущих тем. На переконання О. Коваль: «У 1990-х роках стендап отримав новий імпульс для розвитку завдяки розширенню телевізійного простору, зокрема завдяки появі тематичних програм на кабельних каналах, таких як HBO та Comedy Central. Ці платформи запропонували комікам принципово нові умови для реалізації творчих ідей, знявши обмеження, характерні для традиційного телемовлення. Можливість виступати без жорсткої цензури сприяла появі відвертіших, провокативних і формально експериментальних форм гумору» [1; 15]. Отже, послаблення інституційних обмежень і розширення медійного простору створили умови, за яких стендап-комедія змогла вийти за межі нейтрального або суто розважального контенту, звернувшись до проблем, що раніше залишалися маргіналізованими або табуйованими. Саме в цьому контексті гендерна тематика

отримує особливу виразність, яка рідко подається у формі прямого висловлювання – вона радше проявляється через саму структуру жарту, спосіб подачі матеріалу та сценічну присутність коміка. Те, як вибудовується жарт, які акценти розставляються в мовленні, як працює пауза або інтонація, – усе це формує поле, в якому гендерні ролі не лише відтворюються, а стають предметом гри та осмислення. Часто комік починає з добре впізнаваних уявлень – тих, що вже закріплені в повсякденному досвіді аудиторії. Йдеться про стереотипні моделі поведінки, які не потребують пояснення, бо вони «зрозумілі за замовчуванням». Така впізнаваність не є випадковою, оскільки гумор загалом спирається на спільний культурний досвід, що дозволяє швидко встановити контакт із глядачем. Як зазначає дослідниця О. Підгрушна, «гумор має двоїсту природу: з одного боку притаманний усьому людству, з іншого він має особливості властиві лише окремим країнам, націям або навіть соціальним групам» [4; 572]. Це положення дозволяє зрозуміти, чому саме гендерні стереотипи так легко інтегруються в структуру стендап-виступу: вони одночасно універсальні та культурно специфічні, а отже добре зчитуються аудиторією. Однак ключовим є не саме їхнє відтворення, а те, що відбувається далі: жарт розгортається у спосіб, який порушує звичну логіку, зміщує акценти або доводить ситуацію до абсурду, неможливого. Комік не лише описує ситуації, а часто включає себе в них, демонструючи власний досвід – іноді як типовий, іноді як винятковий. Тобто він постає героєм власних оповідань, ілюструючи не лише «особисте» начало, а й певне дистанціювання від нього, що реалізується через самоіронію, перебільшення або навмисну невідповідність між словами й інтонацією.

Типовою відправною точкою того як будуються виступи в стендапі, є включення стереотипів, що дозволяють публіці впізнати в герої на сцені себе, власного товариша чи сусіда. Наприклад, у виступах британського коміка Рікі Джервейса використовується модель «чоловічої прямолінійності» або «жіночої емоційності», але жарт ніколи не зупиняється на їх простому відтворенні, адже частіше він доводиться до логічного колапсу, де сама структура стереотипу починає втрачати власну сутність і причиною сміху постає те, що дещо знайоме втратило власну очевидність.

Інша стратегія, яка також опрацьовується майстрами стендап-комедії – це переосмислення гендеру через особистий досвід, яке наявне у виступах австралійської актриси та комікеси Ханни Гедсбі, що прагне перетворити гумор на інструмент напруги, а не розрядки. В своїх стендапах вона ілюструє нехтування традиційною структурою жарту (зав'язка – напруга – розрядка), адже вона змальовує власний травматичний досвід, пов'язаний із гендером і сексуальністю. У своїх перформансах Ханна Гедсбі проговорює власну сексуальну орієнтацію, ідентифікуючи себе як лесбійку, причому ця відвертість стає не лише темою жартів, а й способом критичного осмислення соціального досвіду. У цьому випадку це не деконструювання стереотипів, а ставлення під сумнів самої потреби в їхньому комічному «пом'якшенні». Такий підхід дозволяє вийти за межі традиційного уявлення про комічне як засіб емоційного полегшення і наблизитися до форм, які умовно можна окреслити як «чорний» гумор. У цьому контексті слушною є думка, що «"чорний" гумор – частина сміхової культури, що виражає духовний та моральний опір деконструктивному початку, що сприяє формуванню позитивних моделей світосприйняття сучасної людини. Основними формами виявлення "чорного" гумору є: епатаж, алогізм, абстракція, трагіфарс, колаж, перфоменс, карнавалізація, "театралізація", гра, комікс, пастиш, глузування» [6; 250].

Попри те, що стендап-комедія традиційно пов'язана зі сценічним простором і безпосередньою взаємодією з аудиторією, сьогодні її реальне функціонування дедалі більше визначається цифровим середовищем. У практиці споживання гумору глядач значно частіше стикається не з повноцінним виступом, а з окремими його фрагментами, які поширюються через платформи на кшталт YouTube чи Instagram. «В епоху цифрових технологій стендап виходить за межі сцени, охоплюючи аудиторію через соціальні мережі, відеоплатформи та онлайн-трансляції, що розширює його вплив і значення» [1; 16]. Це, на перший погляд, суто технічне зміщення насправді має глибші наслідки: змінюється не лише форма подачі матеріалу, а й сама логіка комічного висловлювання. У такому форматі виступ перестає бути цілісною драматургічною структурою. Окремий жарт або короткий епізод починає існувати автономно, поза контекстом усієї програми. Відповідно, змінюються вимоги до самого гумору: він має бути максимально згорнутим, сконцентрованим, здатним «спрацювати» одразу, без тривалого підведення. Це спричиняє своєрідну інтенсифікацію смислу: один короткий фрагмент часто містить у собі одразу кілька рівнів – іронію та соціальний коментар. Особливо виразно це проявляється у жартуванні на тему гендеру, де достатньо мінімального натяку, щоб активізувати цілий комплекс усталених уявлень. «Створення комічного в тексті ґрунтується на різних типах інконгруентності – нонсенсі, контрасті, відхиленні, суміжному використанні протилежних чи недоречних значень та оцінок тощо» [5; 114].

Не менш показовою є зміна ролі візуального компоненту. Якщо в межах сценічного виступу тілесна експресія коміка є частиною загального перформансу, то в цифровому форматі вона фактично виходить на перший план. Короткі відеофрагменти фіксують інтонаційні зсуви, жести, міміку, що часто стають носіями основного смислового навантаження. У випадку гендерних ролей це означає,

що вони не лише проговорюються, а й буквально «ілюструються»: через інтонацію голосу, манеру рухатися, характерні пози. Візуалізація тут працює як спосіб оголення самої конструкції, роблячи її більш очевидною, ніж у звичайному мовленні. Цифрове поширення суттєво змінює масштаб і характер впливу. На відміну від сценічного виступу, який передбачає обмежену й локалізовану аудиторію, мережевий формат дозволяє жартам циркулювати практично без обмежень – повторюватися, вириватися з контексту, набувати нових інтерпретацій. У результаті окремі фрагменти стендапу можуть функціонувати як самостійні культурні одиниці, впливаючи на формування уявлень значно ширшої аудиторії, ніж це було можливим у традиційному форматі.

У цьому контексті образ коміка набуває специфічного статусу. Він уже не є лише виконавцем тексту – швидше, це фігура, яка одночасно перебуває всередині описуваної реальності й здатна її коментувати. Комік ніби відкриває аудиторії певні «очевидності», які до цього залишалися неусвідомленими, але робить це не через безпосереднє повчання, а через гумор, що змушує впізнати себе в цих ситуаціях. Саме тому його можна розглядати як своєрідного посередника між буденністю та її рефлексією. У підсумку стендап-комедія постає як простір, де гендерні ролі не закріплюються остаточно, а перебувають у постійному русі – між відтворенням і переосмисленням. Гумор у цьому процесі виконує не лише розважальну функцію, а стає способом побачити знайоме під іншим кутом і, відповідно, поставити під сумнів те, що зазвичай сприймається як очевидне.

Образ коміка не є нейтральним: він завжди включений у систему соціальних уявлень про «чоловіче» і «жіноче», а отже стає одним із ключових елементів їх репрезентації. Його позиція відрізняється від традиційних уявлень про героя, що ґрунтуються на нормативності та завершеності. Його образ можна розглядати як специфічну форму культурного героя, для якого визначальною є здатність до рефлексії повсякденного досвіду, здатного поєднувати універсальне (глобальне) та одиничне (локальне).

Висновки. Проведений аналіз дозволяє констатувати, що стендап-комедія в умовах сучасної цифрової культури набуває значно ширшого значення, ніж форма розважального контенту. Вона функціонує як специфічний тип культурного дискурсу, у межах якого гумор виступає інструментом осмислення динаміки соціальної реальності. Через поєднання мовленнєвих, візуальних і перформативних засобів стендап створює умови для актуалізації тих аспектів повсякденного досвіду, які зазвичай залишаються неусвідомленими або сприймаються як очевидні. Важливо, що гендерні ролі в цьому контексті не подаються як сталі або наперед задані. Навпаки, у процесі комічного висловлювання вони виявляють власну суперечливість і залежність від конкретних ситуацій взаємодії. Використання стереотипів, їх перебільшення або логічне порушення дозволяє не лише впізнати знайомі моделі поведінки, але й побачити їхню умовність. У цьому полягає одна з ключових функцій гумору – не стільки закріплювати соціальні уявлення, скільки виявляти їхню невідповідність.

Цифрове середовище суттєво впливає на способи функціонування стендап-комедії. Фрагментація виступів, їх активне поширення в соціальних мережах і орієнтація на короткі формати змінюють характер комічного висловлювання, посилюючи його концентрацію та візуальну виразність. Окремого значення набуває образ самого коміка, який не обмежується роллю виконавця, а постає як інтерпретатор соціального досвіду на різних рівнях людського життя. Його сценічна присутність поєднує включеність у повсякденні ситуації з можливістю їхнього переосмислення. Саме через цю подвійність комік бере участь у формуванні уявлень про гендер, не нав'язуючи готових моделей, а відкриваючи простір для їхнього перегляду та співставлення дійсно актуальних та проблемних викликів сьогодення.

Список використаної літератури

1. Коваль О. Походження та розвиток стендапу як жанру сценічного мистецтва. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2025. 8 (1). С. 6-19.

2. Лобова О. К., Найдіна Є. С. Жанрова система комічного інституційного дискурсу. *Наук. вісник ДДПУ ім. І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство,* 2018. № 9. С. 117–119.

3. Ольшанецька Х. Стендап-комедія як жанр комічного інституційного дискурсу. *Студентський наук. альм. ф-ту іноземних мов ТНПУ ім. В. Гнатюка.* Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2020. № 1 (17). С. 33-36.

4. Підгрушна О. Г. Переклад гумору: відтворення культурно-специфічної лексики. *Мова і культура*, 2013. Вип. 16, т. 4. С. 572-577.

5. Савіна Ю. Відтворення під час перекладу інконгруентності як засобу створення «чорного гумору» у жанрі стендап-комедії (на прикладі монологів Джорджа Карліна). *Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І Франка. Серія «Філологія»,* 2021. 46. P. 111–118. https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.46.14

6. Самохіна В. О. Комічне у постмодерністських художніх текстах XX–XXI ст. *Наук. зап. Бердянськ. держ. пед. ун-ту. Сер. : Філологічні науки*. 2015. Вип. 7. С. 248-255.

7. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАККіМ, 2016. 352 с.

8. Mintz Lawrence E. Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly,* 2008. Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor. P. 71–80. https://doi.org/10.2307/2712763.

References

1. Koval O. Pokhodzhennia ta rozvytok stendapu yak zhanru stsenichnoho mystetstva. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo, 2025. 8 (1). S. 6–19.

2. Lobova O. K., Naidina Ye. S. Zhanrova systema komichnoho instytutsiinoho dyskursu. Naukovyi visnyk DDPU imeni I. Franka. Seriia "Filolohichni nauky". Movoznavstvo, 2018. № 9. S. 117–119.

3. Olshanetska Kh. Stendap-komediia yak zhanr komichnoho instytutsiinoho dyskursu. *Studentskyi naukovyi almanakh fakultetu inozemnykh mov TNPU im. V. Hnatiuka.* Ternopil : TNPU im. V. Hnatiuka, 2020. № 1 (17). S. 33–36.

4. Pidhrushna O. H. Pereklad humoru: vidtvorennia kulturno-spetsyfichnoi leksyky. *Mova i kultura*, 2013. Vyp. 16, t. 4. S. 572–577.

5. Savina Yu. Vidtvorennia pid chas perekladu inkonhruentnosti yak zasobu stvorennia «chornoho humoru» u zhanri stendap-komedii (na prykladi monolohiv Dzhordzha Karlina). *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriia «Filolohiia»,* 2021. 46. S. 111–118. https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.46.14

6. Samokhina V. O. Komichne u postmodernistskykh khudozhnikh tekstakh XX–XXI st. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Seriia: Filolohichni nauky*, 2015. Vyp. 7. S. 248–255.

7. Stanislavska K. I. Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia. Kyiv : NAKKiM, 2016. 352 s.

8. Mintz Lawrence E. Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. American Quarterly, 2008. Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor. P. 71–80. https://doi.org/10.2307/2712763

UDC: 008:316.7:004.738.5

VISUALIZATION OF GENDER ROLES IN DIGITAL CULTURE : STAND-UP COMEDY AS A FORM OF CULTURAL-PHILOSOPHICAL DISCOURSE

Anastasiia TORMAKHOVA – Ph.D, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
Dmytro TOVMASH – PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of the article is to identify the features of the visualization and rethinking of gender roles in digital culture, considering stand-up comedy as a form of cultural and philosophical discourse.

Research methodology. The study reviewed eight key publications on the subject, including scientific articles, a monograph, and theoretical works on humor and cultural discourse. The materials were analysed using cultural, discursive, and comparative approaches, with particular attention to the interrelation between stand-up comedy, social communication, and the transformation of gender representations in digital culture. *Results.* The study demonstrates that stand-up comedy in contemporary digital culture functions beyond entertainment, acquiring the features of a specific cultural discourse in which humor operates as a tool for interpreting social reality. It is established that gender roles within stand-up are not presented as fixed constructs but emerge as situational and dynamic formations shaped through comedic performance. The analysis reveals that humor, particularly through the use of stereotypes, exaggeration, and incongruity, exposes the instability of socially accepted norms. Furthermore, it is shown that digital media significantly transforms the structure of stand-up by fragmenting performances and enhancing their visual and expressive intensity. Special attention is given to the figure of the comedian, who acts as an interpreter of everyday experience and participates in shaping contemporary understandings of gender. *Novelty* of the research lies in the integrated cultural-philosophical interpretation of stand-up comedy as a space for the visualization and reinterpretation of gender roles in digital culture. Unlike previous studies focused primarily on linguistic or genre aspects, this research highlights the interplay between verbal, visual, and performative elements in constructing gender meanings. It also introduces the perspective of the comedian as a specific type of cultural agent whose role extends beyond performance to the reflexive mediation of social norms. The study further emphasizes the impact of digital environments on the transformation of comedic discourse and its influence on gender representations.

The practical significance. The results of the study can be applied in cultural studies, media studies, gender studies, and communication research. They may be useful for analysing contemporary forms of popular culture, particularly those related to digital media and performative practices. The findings can also be employed in educational contexts, including courses on visual culture, cultural theory, and modern media discourse. In addition, the study contributes to a better understanding of how humor functions as a tool for critical reflection, which may be relevant for both academic research and creative industries.

Key words: image, visual culture, digital culture, gender, gender role, stand-up comedy, humor, comic, hero, stereotypes.

Стаття отримана 27.12.2025
Стаття прийнята 24.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.01:008:316.7

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ТА ПРАКТИЧНІ ВИМІРИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Микита СТЕПАНЕНКО – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0009-0007-9249-6021
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1174
262811nik@gmail.com

Цитування:

Степаненко М. Концептуальні підходи та практичні виміри синтезу мистецтв у сучасному соціокультурному середовищі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 430–435.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1174

Здійснено комплексний аналіз концептуальних підходів і практичних аспектів синтезу мистецтв у сучасному соціокультурному середовищі. Доведено, що інтеграція різних художніх форм виступає важливим чинником розвитку культурного простору в умовах цифровізації, глобалізаційних процесів і посилення міжкультурної взаємодії. Узагальнено теоретичні підходи до трактування синтезу мистецтв як міждисциплінарного феномену, що поєднує естетичні, комунікативні та соціальні функції. Встановлено, що сучасні мистецькі практики характеризуються зростанням ролі мультимедійності, інтерактивності та залученням аудиторії до творчого процесу. Виокремлено основні напрями практичної реалізації синтезу мистецтв, зокрема у сфері цифрового мистецтва, перформансу та креативних індустрій. Обґрунтовано, що синтез мистецтв сприяє формуванню нових форматів культурної комунікації, підвищенню інноваційного потенціалу суспільства та зміцненню культурної ідентичності.

Ключові слова: синтез мистецтв, соціокультурний простір, культурні трансформації, цифрове мистецтво, інтеграція мистецтв, креативні індустрії.

Постановка проблеми. У сучасних умовах трансформації соціокультурного простору, зумовленої цифровізацією, глобалізаційними процесами та інтенсифікацією міжкультурної комунікації, відбувається переосмислення ролі мистецтва в суспільстві. Традиційні межі між окремими видами мистецтва поступово стираються, що сприяє формуванню інтегративних форм культурної діяльності. Синтез мистецтв постає як відповідь на потребу створення комплексних культурних продуктів, здатних поєднувати різні медіаформати та художні практики. Водночас зростає значення інтерактивності, цифрових технологій та участі аудиторії, що трансформує моделі культурного сприйняття. У цьому контексті актуалізується необхідність дослідження синтезу мистецтв як міждисциплінарного явища, що інтегрує художні, соціальні та технологічні компоненти. Незважаючи на наявність значного масиву наукових досліджень, недостатньо вивченими залишаються питання практичної реалізації синтезу мистецтв у сучасних культурних індустріях. Особливої уваги потребує вплив цифрових платформ і креативної економіки на розвиток інтегрованих мистецьких форм. Таким чином, існує потреба у системному аналізі синтезу мистецтв як чинника формування нових моделей культурної комунікації та розвитку соціокультурного середовища, що набуває особливої актуальності в умовах глобальних трансформацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика синтезу мистецтв у сучасному соціокультурному середовищі активно розробляється в межах міждисциплінарних досліджень, що поєднують культурологічний, філософський та медіадискурси. Класичні теоретичні підходи до осмислення мистецтва, як відкритої системи взаємодії, представлені у працях Т. Адорно та У. Еко, де акцентується на динамічності художніх форм і їх здатності до інтеграції [1], [2]. Подальший розвиток ідеї взаємодії мистецтв простежується у концепціях реляційної естетики Н. Бурріо та політики естетики Ж. Рансьєра, які розглядають мистецтво як простір соціальної взаємодії та комунікації [3], [4].

Сучасний етап досліджень пов’язаний із впливом цифрових технологій на трансформацію мистецьких практик. У роботах Л. Мановича [5], Дж. Мюррей [6], К. Пол [7] та О. Грау [8] обґрунтовується роль цифрового середовища у формуванні нових форм художньої інтеграції, зокрема мультимедійних та інтерактивних форматів. Значний внесок у розуміння процесів конвергенції медіа зробив Г. Дженкінс, який підкреслює взаємопроникнення різних культурних і технологічних платформ [9]. Водночас Р. Флорида акцентує увагу на ролі креативних індустрій як середовища практичної реалізації синтезу мистецтв [10].

У доповідях міжнародних організацій, зокрема UNCTAD, UNESCO, OECD та Європейської Комісії, синтез мистецтв розглядається як складова розвитку креативної економіки та цифрової культури [11].

Окремі дослідження підкреслюють значення глобальних цифрових трансформацій для формування

© Степаненко М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

нових моделей культурної комунікації та інтеграції мистецьких практик [15]. Водночас, попри значну кількість наукових праць, недостатньо дослідженими залишаються питання системної інтеграції мистецтв у соціокультурні процеси, зокрема в аспекті поєднання теоретичних підходів і практичних механізмів їх реалізації. Обмежено висвітленими є також проблеми впливу цифрових технологій на глибину міжмистецької взаємодії, а також роль синтезу мистецтв у формуванні культурної ідентичності в умовах глобалізації. Саме ці аспекти визначають наукову новизну та спрямованість даного дослідження.

Метою статті є комплексне дослідження концептуальних підходів та практичних вимірів синтезу мистецтв у сучасному соціокультурному середовищі.

Досягнення поставленої мети передбачає узагальнення теоретичних підходів до розуміння синтезу мистецтв як міждисциплінарного феномену, що поєднує естетичні, комунікативні та соціальні функції, а також аналіз впливу цифрових технологій і медіаконвергенції на формування нових форм мистецької взаємодії. Важливим завданням є виявлення сучасних практик інтеграції мистецтв у креативних індустріях та оцінка їх значення для розвитку культурної економіки. Крім того, дослідження спрямоване на визначення ключових тенденцій трансформації соціокультурного середовища під впливом глобальних процесів і цифрових платформ, а також обґрунтування ролі синтезу мистецтв у формуванні нових моделей культурної комунікації та ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні соціокультурні процеси характеризуються високим рівнем динамічності та інтеграції різних сфер діяльності, що зумовлює зростання ролі синтезу мистецтв як інструменту формування нових культурних практик. У контексті цифровізації та глобалізації мистецтво перестає існувати в межах окремих дисциплін і трансформується у комплексну систему взаємодії різних форм творчості [9].

Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний аналіз, системний підхід, порівняльний аналіз та елементи емпіричного узагальнення сучасних мистецьких практик.

Застосування цих методів дозволило дослідити синтез мистецтв як цілісне явище, що функціонує на перетині культури, технологій та соціальної взаємодії.

Теоретичні засади синтезу мистецтв. Аналіз сучасних наукових підходів показує, що синтез мистецтв розглядається як форма інтеграції художніх практик, яка базується на поєднанні різних медіа, технологій і способів вираження. Відповідно до концепцій постмодернізму та медіаконвергенції, мистецтво функціонує як відкрита система, що постійно трансформується під впливом соціальних змін [4].

Сутність синтезу мистецтв полягає у створенні нової якості культурного продукту, який не є простою сумою елементів, а формує нову форму сприйняття реальності. Основні підходи до розуміння синтезу мистецтв наведені в таблиці 1 із зазначенням представників цих теоретичних підходів.

Таблиця 1

Основні підходи до розуміння синтезу мистецтв

Підхід	**Сутність**	**Представники / джерела**
Естетичний	Поєднання художніх форм	Адорно, Рансьєр
Медіа-конвергентний	Інтеграція різних медіа	Дженкінс, Манович
Цифровий	Використання технологій	Пол, Грау
Соціокультурний	Взаємодія з аудиторією	Бурріо, Флорида

Примітка. Узагальнено автором

Представлена класифікація підходів до розуміння синтезу мистецтв відображає еволюцію наукових уявлень про інтеграцію художніх практик у сучасному соціокультурному середовищі. Кожен із виокремлених підходів акцентує увагу на різних аспектах цього феномену, що свідчить про його багатовимірний характер.

Естетичний підхід розглядає синтез мистецтв як поєднання різних художніх форм із метою створення нової естетичної якості. У межах цього підходу мистецтво інтерпретується як відкрита система, здатна до взаємодії та взаємопроникнення різних стилів і жанрів, що знаходить відображення у працях Т. Адорно [1] та Ж. Рансьєра [4]. Такий підхід закладає теоретичну основу для розуміння синтезу мистецтв як процесу формування нових художніх смислів.

Медіа-конвергентний підхід акцентує увагу на інтеграції різних медіа як ключовому чиннику розвитку сучасного мистецтва. Відповідно до концепцій Г. Дженкінса [5] та Л. Мановича [9], сучасний культурний простір характеризується злиттям традиційних і цифрових каналів комунікації, що сприяє появі гібридних форм мистецтва. У цьому контексті синтез мистецтв розглядається як результат взаємодії технологічних і культурних процесів.

Цифровий підхід підкреслює визначальну роль сучасних технологій у трансформації мистецьких практик. Використання цифрових інструментів, таких як штучний інтелект, віртуальна реальність та мультимедійні платформи, сприяє створенню нових форм художнього вираження, що

виходять за межі традиційного мистецтва [7], [8]. Це дозволяє розглядати синтез мистецтв як технологічно опосередкований процес, що розширює можливості творчості.

Соціокультурний підхід фокусується на взаємодії мистецтва та суспільства, підкреслюючи значення аудиторії як активного учасника культурного процесу. У працях Н. Бурріо [3] та Р. Флориди [10] мистецтво розглядається як форма соціальної комунікації, що сприяє формуванню спільного культурного досвіду та розвитку креативного потенціалу суспільства. Такий підхід відображає сучасну тенденцію до інтерактивності та співтворчості.

Узагальнюючи, можна зазначити, що наведені підходи не є взаємовиключними, а взаємодоповнюють один одного, формуючи комплексне уявлення про синтез мистецтв. Їх поєднання дозволяє розглядати цей феномен як інтеграцію естетичних, технологічних і соціальних компонентів, що забезпечує його адаптацію до умов сучасного соціокультурного розвитку [5], [11].

Із практичної точки зору у сучасному культурному просторі синтез мистецтв реалізується через:

цифрове мистецтво (digital art);
мультимедійні інсталяції;
перформативні практики;
VR/AR-технології;
інтерактивні культурні платформи.

Зазначені форми забезпечують новий рівень взаємодії між автором і аудиторією, що трансформує традиційну модель культурної комунікації [6], [7]. Форми практичної реалізації синтезу мистецтв наведені в таблиці 2.

Таблиця 2

Форми практичної реалізації синтезу мистецтв

Форма	Характеристика	Приклад
Digital art	Використання цифрових технологій	NFT, генеративне мистецтво
Перформанс	Інтерактивна дія	Сучасні арт-фестивалі
VR/AR	Віртуальна реальність	Музеї нового типу
Мультимедіа	Поєднання звуку, відео, графіки	Інтерактивні інсталяції

Примітка. Узагальнено автором

Представлені у таблиці форми практичної реалізації синтезу мистецтв демонструють різноманітність сучасних художніх практик, які формуються під впливом цифровізації та міждисциплінарної інтеграції. Насамперед, digital art виступає однією з найбільш динамічних сфер розвитку мистецтва, де використання цифрових технологій, зокрема генеративних алгоритмів і блокчейн-рішень, відкриває нові можливості для створення, розповсюдження та монетизації мистецького контенту [7], [16]. Це свідчить про зміну не лише інструментів творчості, але й економічних моделей функціонування мистецтва.

Перформанс, як форма синтезу мистецтв, відображає тенденцію до інтерактивності та безпосередньої взаємодії з аудиторією. Сучасні перформативні практики інтегрують елементи театру, музики, візуального мистецтва та цифрових технологій, створюючи комплексний художній досвід, що базується на участі та емоційному залученні глядача [3], [6]. Це підтверджує зміщення акценту з об'єкта мистецтва на процес його сприйняття та співтворення.

Технології віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) забезпечують формування імерсивного культурного середовища, у якому поєднуються просторові, візуальні та аудіальні елементи. Використання таких технологій у музейній та виставковій діяльності дозволяє створювати нові формати взаємодії з культурною спадщиною та сучасним мистецтвом, розширюючи межі традиційного сприйняття. У цьому контексті VR/AR виступають інструментом глибшого занурення у мистецький простір [18].

Мультимедійні форми, що поєднують звук, відео та графіку, є прикладом комплексної інтеграції різних медіа у межах єдиного художнього продукту. Такі практики сприяють створенню синергетичного ефекту, коли взаємодія різних каналів сприйняття підсилює загальний вплив мистецького твору [5], [9]. Це відповідає концепції медіаконвергенції, яка визначає сучасний розвиток культурних індустрій.

Узагальнюючи, можна зазначити, що наведені форми реалізації синтезу мистецтв відображають перехід від традиційних до гібридних, технологічно інтегрованих моделей мистецької діяльності. Вони демонструють зростання ролі цифрових технологій, інтерактивності та мультимедійності як ключових факторів розвитку сучасного мистецтва. Таким чином, синтез мистецтв постає як динамічний процес, що поєднує творчість, технології та соціальну взаємодію, формуючи нові формати культурного досвіду [18].

Результати дослідження та їх обґрунтування. У ході дослідження встановлено такі закономірності:

1. Зростання ролі технологій у процесі синтезу мистецтв.
2. Посилення інтерактивності та участі аудиторії

3. Інституціоналізація креативних індустрій як середовища інтеграції мистецтв.
4. Глобалізація культурного простору, що сприяє міжкультурному обміну.

Ключові тенденції розвитку синтезу мистецтв узагальнені в таблиці 3.

Таблиця 3

Ключові тенденції розвитку синтезу мистецтв

Тенденція	Характеристика	Наслідки
Цифровізація	Використання AI, VR	Нові форми мистецтва
Інтерактивність	Участь аудиторії	Співтворчість
Глобалізація	Міжкультурні проєкти	Культурна інтеграція
Економізація	Розвиток креативної економіки	Комерціалізація мистецтва

Примітка. Узагальнено автором.

Представлені в таблиці ключові тенденції розвитку синтезу мистецтв відображають комплексний характер трансформацій сучасного соціокультурного середовища. Насамперед, цифровізація виступає базовим чинником, що визначає нові можливості для інтеграції мистецьких форм. Використання технологій штучного інтелекту, віртуальної та доповненої реальності сприяє створенню принципово нових форматів художнього вираження, які поєднують різні сенсорні рівні сприйняття та забезпечують імерсивний досвід [7], [19]. Це свідчить про перехід мистецтва до технологічно опосередкованої моделі розвитку. Не менш важливою є тенденція інтерактивності, яка змінює традиційну парадигму культурної комунікації. Активне залучення аудиторії до процесу створення мистецького продукту трансформує її роль із пасивного споживача у співтворця, що відповідає сучасним концепціям соціально орієнтованого мистецтва та реляційної естетики [6]. У результаті формується новий тип взаємодії, заснований на діалозі та участі.

Тенденція глобалізації відображає розширення культурного простору та інтенсифікацію міжкультурних зв'язків. Реалізація міжнародних мистецьких проєктів сприяє обміну культурними практиками, формуванню гібридних художніх форм і посиленню інтеграційних процесів у культурі [20]. Водночас це створює умови для поєднання глобальних і локальних елементів, що впливає на формування нових культурних ідентичностей.

Окрему увагу заслуговує тенденція економізації мистецтва, що проявляється у розвитку креативних індустрій та комерціалізації культурної діяльності. Синтез мистецтв у цьому контексті виступає ресурсом створення інноваційних продуктів і послуг, що мають економічну цінність і сприяють розвитку культурної економіки [15]. Це підтверджує зростання ролі мистецтва як чинника економічного розвитку та конкурентоспроможності.

Таким чином, узагальнення представлених тенденцій дозволяє зробити висновок, що синтез мистецтв розвивається під впливом взаємопов'язаних процесів цифровізації, інтерактивності, глобалізації та економізації. Їх комплексна дія формує нову модель культурного розвитку, у якій мистецтво виступає інтеграційною платформою для поєднання технологій, соціальних практик і економічних механізмів [18].

Аналіз результатів та виявлені закономірності. Результати проведеного дослідження свідчать про те, що синтез мистецтв у сучасному соціокультурному середовищі набуває статусу не лише художнього явища, а комплексного механізму трансформації культури. Умови цифровізації, глобалізації та інтенсифікації комунікацій зумовлюють переорієнтацію мистецтва на інтегративні моделі розвитку, де поєднання різних видів творчості стає визначальним фактором культурної еволюції [18].

Проведений аналіз дозволив встановити, що синтез мистецтв сприяє формуванню нової моделі культурного виробництва, що базується на взаємодії естетичних, технологічних і соціальних компонентів. Це узгоджується з теоретичними положеннями відкритості художніх систем та їх здатності до постійної трансформації, а також із сучасними підходами до медіаконвергенції та цифрового мистецтва. У результаті відбувається перехід від традиційних форм мистецтва до гібридних, мультимедійних та інтерактивних форматів, що забезпечують більш складні і багаторівневі форми культурної комунікації [6], [8].

Важливим результатом дослідження є виявлення зміни функціональної ролі аудиторії. Сучасні мистецькі практики передбачають активне залучення реципієнта до процесу творення, що відповідає концепціям реляційної естетики та соціально орієнтованого мистецтва. Таким чином, глядач трансформується у співтворця, що суттєво змінює традиційну модель взаємодії «автор – твір – аудиторія».

На основі узагальнення отриманих результатів виявлено низку ключових закономірностей розвитку синтезу мистецтв, а саме:

1. Закономірність технологічної детермінації – розвиток синтезу мистецтв безпосередньо залежить від рівня технологічного прогресу, зокрема впровадження цифрових інструментів, штучного інтелекту та віртуальних середовищ.

2. Закономірність інтерактивності – сучасні мистецькі форми орієнтовані на активну участь аудиторії, що підвищує рівень залученості та ефективність культурної комунікації.

3. Закономірність медіаконвергенції – відбувається злиття різних каналів і форм передачі інформації, що сприяє створенню комплексних культурних продуктів.

4. Закономірність економізації мистецтва – синтез мистецтв стає основою розвитку креативних індустрій і нових бізнес-моделей у культурній сфері.

5. Закономірність глобалізації культурного простору – інтеграція мистецтв сприяє міжкультурному обміну та формуванню глобальних культурних трендів.

6. Закономірність гібридизації культурних форм – сучасне мистецтво поєднує різні стилі, жанри та технології, створюючи нові типи культурного досвіду.

7. Закономірність зміни культурної ідентичності – синтез мистецтв впливає на формування нових ідентичностей, які поєднують локальні та глобальні елементи.

Отримані результати також підтверджують, що синтез мистецтв є важливим чинником розвитку креативної економіки. Інтеграція мистецьких практик створює нові можливості для виробництва культурних продуктів, розширює ринки та сприяє комерціалізації творчої діяльності. Водночас це підсилює роль культури як економічного ресурсу у глобальному середовищі.

Окремо варто підкреслити, що цифрові технології виступають ключовим драйвером змін, забезпечуючи не лише нові інструменти для творчості, але й трансформацію самої логіки культурної комунікації. Вони сприяють переходу до мережевих форм взаємодії, де культурні продукти поширюються швидше та мають ширший вплив [19].

Таким чином, результати дослідження дозволяють зробити висновок, що синтез мистецтв є багатовимірним процесом, який визначає напрям розвитку сучасної культури. Він поєднує художні, соціальні та технологічні аспекти, формуючи нові моделі культурної взаємодії та виступаючи ключовим інструментом адаптації соціокультурного середовища до умов глобальних трансформацій [16].

Практичне значення та авторський внесок. Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання для вдосконалення сучасних підходів до організації культурної діяльності, розвитку креативних індустрій та формування ефективних моделей культурної комунікації. Доведено, що синтез мистецтв виступає дієвим інструментом інтеграції різних художніх практик, що дозволяє створювати нові формати культурного продукту, адаптовані до умов цифрового середовища та глобалізованого культурного простору.

Отримані результати можуть бути застосовані у діяльності культурних установ, освітніх закладів, творчих індустрій та цифрових платформ. Зокрема, запропоновані підходи до синтезу мистецтв доцільно використовувати при розробленні інтерактивних культурних проєктів, мультимедійних виставок, цифрових арт-просторів та міждисциплінарних творчих ініціатив. Практична реалізація таких підходів сприяє підвищенню рівня залученості аудиторії, формуванню нових форматів взаємодії між митцями та реципієнтами, а також розвитку інноваційного потенціалу культурного сектору [3], [6].

Важливим аспектом практичного значення є використання результатів дослідження у сфері культурної політики та стратегічного планування. З огляду на зростання ролі креативної економіки, інтеграція мистецтв розглядається як фактор підвищення конкурентоспроможності культурних індустрій та розвитку культурного брендингу територій. Запропоновані в роботі положення можуть бути використані при формуванні державних і регіональних програм розвитку культури, зокрема в контексті цифровізації та міжнародної культурної співпраці.

Окремо слід підкреслити значення результатів дослідження для освітньої сфери. Вони можуть бути впроваджені у навчальні програми з культурології, мистецтвознавства, медіадосліджень та креативних індустрій. Застосування міждисциплінарного підходу до аналізу синтезу мистецтв сприяє формуванню у здобувачів вищої освіти системного бачення сучасних культурних процесів та розвитку креативного мислення [1], [2].

Практичне значення також проявляється у можливості використання результатів дослідження для розроблення цифрових культурних платформ, інтерактивних середовищ та новітніх форм мистецької діяльності. Зокрема, врахування виявлених закономірностей синтезу мистецтв дозволяє підвищити ефективність використання цифрових технологій у культурній сфері, включаючи штучний інтелект, віртуальну та доповнену реальність [16], [19].

Щодо авторського внеску, слід зазначити, що він полягає у системному узагальненні теоретичних підходів до синтезу мистецтв та їх адаптації до умов сучасного соціокультурного середовища. Автором здійснено комплексний аналіз взаємодії мистецтва, технологій і суспільства, що дозволило сформувати цілісне бачення синтезу мистецтв як багатовимірного явища [4], [8].

У межах дослідження автором:

узагальнено та систематизовано наукові підходи до розуміння синтезу мистецтв;

визначено ключові тенденції його розвитку в умовах цифровізації;

обґрунтовано роль синтезу мистецтв у формуванні нових моделей культурної комунікації;

виокремлено закономірності інтеграції мистецьких практик у сучасному соціокультурному середовищі;

запропоновано підхід до аналізу синтезу мистецтв як інструменту розвитку креативної економіки.

Особистий внесок автора також полягає у поєднанні теоретичного та практичного аспектів дослідження, що дозволило перейти від абстрактного розуміння синтезу мистецтв до визначення конкретних напрямів його застосування. Такий підхід забезпечує наукову новизну дослідження та його прикладну цінність для подальших наукових розвідок і практичної діяльності у сфері культури.

Отже, практичне значення отриманих результатів та авторський внесок полягають у формуванні науково обґрунтованої бази для розвитку сучасних культурних практик, що відповідають викликам цифрової епохи та глобальних соціокультурних трансформацій.

Список використаної літератури

1. Adorno T. W. Aesthetic Theory. London : Continuum, 2004.
2. Eco U. The Open Work. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989.
3. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon : Les presses du réel, 2002.
4. Rancière J. The Politics of Aesthetics. London : Bloomsbury, 2004.
5. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2001.
6. Murray J. H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. Cambridge, MA : MIT Press, 2017.
7. Paul C. Digital Art. 3rd ed. London : Thames & Hudson, 2023.
8. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, MA : MIT Press, 2003.
9. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : NYU Press, 2006.
10. Florida R. The Rise of the Creative Class. New York : Basic Books, 2019.
11. UNCTAD. Creative Economy Outlook 2022. Geneva : United Nations, 2022.
12. UNESCO. Re|Shaping Policies for Creativity. Paris : UNESCO Publishing, 2022.
13. European Commission. Creative Europe Programme 2021–2027. Brussels : EU Publications, 2021.
14. OECD. Culture and Creative Sectors in Times of COVID-19. Paris : OECD Publishing, 2020.
15. World Economic Forum. Creative Economy 2030 Outlook. Geneva : WEF, 2023.
16. UNESCO. Cultural and Creative Industries in the Digital Environment. Paris : UNESCO, 2021.
17. UNDP. Human Development Report 2023/2024. New York : UNDP, 2024.
18. World Bank. World Development Report 2024: Digitalization for Development. Washington, DC : World Bank, 2024.
19. UNCTAD. Digital Economy Report 2024. Geneva : United Nations, 2024.
20. European Commission. Digital Europe Programme 2021–2027. Brussels : EU Publications, 2021.

UDC 7.01:008:316.7

CONCEPTUAL APPROACHES AND PRACTICAL DIMENSIONS OF ART SYNTHESIS IN THE CONTEMPORARY SOCIO-CULTURAL ENVIRONMENT

Mykyta STEPANENKO – PhD Student Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The purpose of the study is to develop and substantiate conceptual approaches to the synthesis of arts in the contemporary socio-cultural environment, with a focus on identifying key forms, mechanisms, and drivers of integration between artistic practices. Particular attention is paid to the role of digital technologies, media convergence, and audience interaction in shaping new hybrid formats of artistic expression. The study also aims to assess how the synthesis of arts contributes to cultural innovation, social communication, and the transformation of creative industries in the context of globalization.

Research methodology. The research is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines general scientific and specialized methods. Systemic analysis is applied to examine the interconnections between artistic, technological, and social components of cultural development. Comparative analysis is used to identify differences between traditional and contemporary forms of artistic integration. Methods of classification and generalization are employed to structure the main approaches to understanding the synthesis of arts, while analytical methods are used to interpret current trends in digital culture, media convergence, and creative industries.

Scientific novelty. The study offers a systematic conceptualization of the synthesis of arts as a multidimensional phenomenon that integrates aesthetic, technological, and socio-cultural dimensions. It substantiates the transformation of artistic practices under the influence of digitalization and highlights the growing importance of interactive and hybrid art forms. The paper also identifies key patterns in the development of art synthesis, emphasizing its role as a mechanism for cultural adaptation to contemporary global challenges.

Conclusions. The synthesis of arts acts as a significant driver of transformation in the modern cultural space, facilitating the emergence of new artistic forms, enhancing audience engagement, and promoting interdisciplinary collaboration. Digital technologies and media convergence play a crucial role in this process, enabling the integration of diverse artistic elements into unified cultural products. As a result, the synthesis of arts contributes to the development of creative industries, strengthens cultural communication, and supports the adaptability of culture in a rapidly changing global environment.

Key words: art synthesis, socio-cultural space, cultural transformations, digital art, integration of arts, creative industries.

Стаття отримана 27.01.2026
Стаття прийнята 4.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 130.2:004.8

ВІДЧУДЖЕННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ : ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОЇ ТА ДОСЛІДНИЦЬКОЇ АВТОНОМІЇ В ЕПОХУ ГЕНЕРАТИВНОГО ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Микола ПАВЛОВ – старший викладач кафедри музичного мистецтва,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, Україна
https://orcid.org/0009-0007-0209-1523
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1175
mpavlov@dakkkim.edu.ua

Цитування:

Павлов М. Відчуження суб'єктності : трансформація творчої та дослідницької автономії в епоху генеративного штучного інтелекту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 436–443. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1175

Досліджується трансформація творчої та дослідницької суб'єктності під впливом експансії генеративного штучного інтелекту. Обґрунтовано, що легітимне інструментальне делегування має обмежуватися підготовчою, технічною та комбінаторною працею, тоді як передача алгоритму права на естетичну оцінку, постановку проблеми та фінальну інтерпретацію призводить до когнітивного відчуження й ерозії авторської автономії. Проаналізовано межі продуктивного симбіозу в режимі ко-креації та показано, що взаємодія людини і генеративної системи залишається легітимною лише доти, доки суб'єкт утримує монополію на смисловий відбір, інтерпретативне судження і відповідальність за фінальний результат. Доведено, що антропоморфний дизайн генеративних систем виступає механізмом нормалізації делегування, послідовно підвищуючи довіру до алгоритму, його сприйману компетентність та готовність користувача передавати йому дедалі складніші рішення. Наукова новизна статті полягає у формулюванні культурологічного критерію, який дає змогу розмежувати технологічне підсилення і самовідчуження суб'єкта в умовах алгоритмізованого смислотворення.

Ключові слова: творча суб'єктність, генеративний штучний інтелект, когнітивне делегування, кокреація, антропоморфний дизайн, втілена когніція, епістемічна агентність.

Постановка проблеми. Експансія генеративного штучного інтелекту перебудувала звичний розподіл когнітивних функцій у творчій і дослідницькій праці, змістивши фокус із прискорення окремих операцій на структурну зміну взаємодії між людиною та машиною. Технічна можливість безперешкодно делегувати системі пошук, агрегацію, комбінування й генерацію матеріалу актуалізує проблему визначення тієї межі, за якою інструментальне розвантаження перетворюється на ерозію суб'єктності. У культурологічному вимірі йдеться не лише про автоматизацію окремих функцій, а про фундаментальну зміну самої структури людської участі у творенні та пізнанні. Саме тому принциповим стає розрізнення між легітимним технологічним підсиленням і передачею алгоритму права на інтерпретативне судження, смисловий відбір та оцінку значущості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика взаємодії людини і генеративного штучного інтелекту активно розробляється в сучасній закордонній міждисциплінарній літературі, однак українська культурологія цих тем практично не торкається. С. Краковський обґрунтовує перехід до моделі доповнення людини (human-complementary), у якій технологія розширює людську здатність до інновації, а не підміняє її [12]. Юридично-філософський вимір межі між технічним виконанням і творчим контролем аналізує Л. Осборн, який пов'язує авторство з ментальними актами та збереженням meaningful creative control [18]. Парадокс втрати автономії в креативних індустріях та умови збереження агентності в human–AI co-creation фіксують Ч. Тан і Дж. Рафнер [23; 19]. Межі продуктивного симбіозу досліджують А. Гаджіолі та Н. Бартолотта [7], а специфіку адаптивних стратегій, зокрема прогресивного уточнення, селективного привласнення й контрінспірації, розкрито в роботах, присвячених agency-preserving co-creation [21; 22]. У працях, присвячених антропоморфному дизайну генеративних систем, показано, що мовні та голосові інтерфейси підвищують довіру до алгоритмів, знижують сприйняття ризику та стимулюють делегування дедалі складніших рішень [4–6]. Питання втілено-афективної природи творчості та інтенційності розкривають Л. Малінін і С. Біндеман [17; 3], тоді як ризики когнітивного делегування в науці окреслюють Д. Беррі, А. Рай та інші дослідники академічного письма і знаннєвої праці [2; 20; 10; 16; 13–15; 14]. Попри значну кількість праць, що аналізують окремі аспекти human–AI interaction, бракує комплексного культурологічного критерію, який дозволив би чітко розмежувати продуктивне технологічне підсилення та патологічне самовідчуження суб'єкта в умовах алгоритмізації смислотворення. Недостатньо осмисленою також залишається єдність когнітивного, афективного та епістемічного вимірів цієї проблеми, особливо на перетині творчої і дослідницької практики.

© Павлов М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Мета статті – обґрунтувати культурологічну межу між інструментальним підсиленням і самовідчуженням творчої та дослідницької суб'єктності в добу генеративного штучного інтелекту через аналіз когнітивного делегування, антропоморфного дизайну та втілено-афективної специфіки людської інтенційності.

Виклад основного матеріалу. Експансія генеративного штучного інтелекту перебудувала звичний розподіл когнітивних функцій у творчій і дослідницькій праці, змістивши фокус із прискорення окремих операцій на структурний перерозподіл функцій між людиною та машиною. Технічна можливість безперешкодно делегувати системі пошук, агрегацію чи варіативну генерацію матеріалу автоматично актуалізує іншу проблему: визначення точки, за якою інструментальне розвантаження перетворюється на ерозію суб'єктності. Домінантна оптика, зосереджена виключно на метриках ефективності, виявляється тут концептуально сліпою. Як зазначає С. Краковський, продуктивнішим є перехід до моделі доповнення людини, де технологія не заміщує когнітивний акт, а функціонує як інфраструктура розширення людської здатності до інновацій [12]. Відповідно, сам факт залучення алгоритмів не є індикатором втрати авторства; критичним параметром стає специфіка відчужених на користь машини завдань.

Юридично-філософський вимір цієї межі найточніше фіксує Л. Осборн, аналізуючи понятєву структуру авторського права. За його логікою, критерій творчості ігнорує технічну складність матеріалізації об'єкта, натомість жорстко прив'язуючи оригінальність до виключно ментальних актів: конструювання сенсу завжди превалює над механікою його фіксації [18]. У контексті ШІ-асистованих практик це означає, що делегування рутини не знищує статус творця за однієї умови – збереження змістовного творчого контролю. Цей контроль реалізується через архітектуру запиту, безперервну калібровку результату та утримання фінальної інтерпретативної рамки [18]. Відтак межа проходить не між ручною та автоматизованою працею. Вона пролягає між делегуванням виконання та капітуляцією перед машинним судженням.

Наслідки порушення цієї межі емпірично оприявнюються у креативних індустріях як глибокий психологічний конфлікт. Досліджуючи інтеграцію генеративного контенту у виробництво мікродрам, Ч. Тан діагностує парадокс автономії: технологічний стрибок продуктивності неминуче супроводжується переживанням втрати контролю над власним твором [23]. Щоб інструмент прийнятий творцем без внутрішнього опору, самої утилітарності недостатньо – критично необхідним стає утримання творчої автономії, тобто здатність автора відчувати себе безальтернативним першоджерелом фінального рішення. Механіку втрати цього відчуття деталізує група Дж. Рафнер, розкладаючи суб'єктну дієздатність на чотири вектори: від самооцінки до права власності на продукт [19]. Їхні висновки категоричні: доки ШІ діє в жорсткому коридорі параметрів, заданих користувачем, суб'єктність зберігається. Але щойно система перебирає ініціативу, генеруючи непередбачувані відхилення або нав'язуючи власну логіку, автор миттєво відчужується від результату [19]. Відбувається розрив – дія більше не переживається як власна, а продукт позбавляється прив'язки до людської інтенції.

Аналогічна патологія масштабується і на сферу наукових досліджень. Д. Беррі ідентифікує її як когнітивне делегування – некритичну передачу мовним моделям права на інтерпретативне судження [2]. Небезпека полягає не в генеруванні чорнеток чи швидкій обробці масивів даних. Справжня криза настає тоді, коли дослідник непомітно імпортує запропоновані машиною аналітичні рамки, сприймаючи їх як об'єктивну даність. Альтернативою такій алгоритмічній капітуляції є режим продуктивного підсилення, у якому нейромережі зводяться до статусу допоміжної інфраструктури: вони обробляють сировину, створюють проміжні об'єкти, але не повинні підміняти процеси теоретичного синтезу та цілепокладання [2].

Синтезуючи ці підходи, отримуємо чіткий критерій розмежування. Легітимне інструментальне делегування обмежується передачею системі технічної, підготовчої та комбінаторної праці. Воно радикально ущільнює час виробництва, але не торкається смислового ядра твору. Ерозія ж творчої автономії стартує в тій точці, де машині віддається право на відбір значущого, естетичну оцінку та фінальну інтерпретацію. У цей момент технологія перестає економити час. Вона починає економити мислення. А делегування мислення – це вже не оптимізація робочого процесу, це форма культурного відчуження, що веде до послаблення суб'єктності. Визнання ризиків алгоритмічного відчуження не означає неминучості творчої капітуляції; натомість воно вимагає точнішого розмежування між патологічною залежністю від генеративної системи та продуктивним режимом ко-креації. Уникнення технологічного детермінізму передбачає аналіз взаємодії з ШІ як складної конфігурації розширеної творчості. Концептуалізуючи цю динаміку, А. Гаджіолі та Н. Бартолотта пропонують багаторівневу ієрархічну модель, що еволюціонує через три стадії: підтримку, синергію та симбіоз [7]. Якщо на

етапі підтримки ШІ залишається ізольованим утилітарним інструментом, що виконує локальні завдання без впливу на загальну структуру творчого акту, то перехід до синергії вже передбачає розподілену когнітивну активність, де людина і машина функціонально взаємодоповнюють одна одну. Найбільш радикальним і, водночас, найвразливішим до втрати суб'єктності є режим симбіозу, який передбачає настільки глибоку структурну інтеграцію когнітивних агентів, що вони утворюють єдину творчу систему. Цей граничний стан не дорівнює апріорній відмові від авторства, проте він вимагає надзвичайно жорсткого утримання балансу між технічною автономією алгоритму та тією мірою свідомості, яку людина підсвідомо приписує машині.

Вирішальною умовою збереження продуктивності в умовах такого алгоритмічного симбіозу є безперервне утримання людської суб'єктної дієздатності. Згідно з дослідженнями М. Рези та співавторів, агентність у ко-креативному процесі не є монолітною чи гарантованою даністю, а розпадається на чотири взаємопов'язані, але вразливі виміри: творчу самоефективність, контроль над креативною дією, процесуальну автономію та право власності на фінальний продукт [21]. Кожен із цих вимірів піддається швидкій корозії, якщо взаємодія проектується з порушенням балансу. Наприклад, коли генеративна система починає видавати високоякісні, але семантично або візуально віддалені від первинного задуму результати, у користувача стрімко падає відчуття самоефективності, оскільки успіх роботи починає приписуватися потужності машини, а не власній компетенції. Відповідно, деградація навіть одного з цих маркерів запускає ланцюгову реакцію, створюючи умови, за яких колаборація може зсунутися в бік підпорядкування логіці інструмента [21].

Водночас емпіричні дані доводять, що агентність не розчиняється автоматично – вона виборюється і підтримується через специфічні поведінкові патерни. Практика творчих колаборацій показує, що автори утримують контроль передусім завдяки свідомому застосуванню адаптивних мікростратегій, серед яких ключовими є прогресивне уточнення, селективне привласнення та контрінспірація [21; 22]. Це означає, що замість пасивного погодження з першим згенерованим варіантом, творець вступає в режим інтенсивної інтерактивної ідеації (так званий «пінг-понг»), де машина використовується як суворий спаринг-партнер. Найбільш показовою в цьому контексті є стратегія контрінспірації: людина свідомо відкидає передбачувані алгоритмічні пропозиції, використовуючи несподівані машинні збої, девіації або галюцинації як сировину для власної рефлексії, щоб різко перенаправити русло пошуку. За такого підходу непередбачуваність ШІ стає не загрозою для контролю, а навпаки – тригером для нових суб'єктних рішень.

Масштабування цих адаптивних стратегій на рівень великих творчих чи дослідницьких проектів дозволяє радикально розширити ідейний фронтир. Макроаналітичні дані з платформ для генеративного дизайну переконливо свідчать, що ШІ-асистований пошук здатен видавати значно ширший спектр дивергентних рішень на початкових етапах роботи, примусово виводячи людину за межі її звичних та напрацьованих когнітивних патернів [8]. Проте саме тут виникає специфічний культурологічний ризик. Оскільки великі мовні та візуальні моделі функціонують на основі статистичних імовірностей, вони мають внутрішню тенденцію до компіляції та усереднення існуючих структур. Відповідно, без жорсткого, ціннісно забарвленого людського відбору це технічне розширення простору неминуче веде до якісної гомогенізації. За відсутності авторського фільтра розширений ідейний простір швидко колапсує у площину стандартизованих, естетично безпечних кліше, нівелюючи саму суть творчої відмінності [24].

Продуктивний симбіоз реалізується виключно в такій архітектурі взаємодії, де генеративний алгоритм експлуатується як потужний механізм експоненційного розширення варіативності, але категорично та свідомо усувається від права на фінальне інтерпретативне судження та естетичну оцінку. Ко-креація залишається легітимною формою розширеної творчості лише доти, доки людина здатна витримувати тиск машинної швидкості, не поступаючись монополією на смисловий відбір. Творча автономія в добу генеративного ШІ – це не відмова від машинного інтелекту і не ностальгія за ручною працею, а майстерність утримання власної інтенції в умовах радикально прискореної генерації алгоритмічних сенсів.

Антропоморфний дизайн генеративних систем не є нейтральною оболонкою взаємодії; він функціонує як механізм нормалізації делегування, оскільки послідовно підвищує довіру до алгоритму, його сприйману компетентність і готовність користувача передавати системі не лише технічні, а й інтерпретативні рішення. Історично закладений у робототехніку принцип антропоморфізації послідовно використовувався для посилення соціальної присутності та базової підпорядкованості людини технології [9]. Однак сучасні мовні та візуальні моделі доводять цю стратегію до максимуму, перетворюючи симуляцію суб'єктності на один із головних каналів когнітивного захоплення.

Інтеграція в інтерфейс соціальних маркерів – природної мови, займенника першої особи, емпатичних інтонацій або голосової модальності – змінює умови сприйняття системи користувачем. За даними М. Кона та співавторів, такі дизайнерські рішення підвищують рівень антропоморфізації, а в окремих контекстах також збільшують суб'єктивні оцінки точності й знижують сприйняття ризику [4]. Унаслідок цього виникає небезпечна підміна критеріїв: лінгвістична плавність або голосова переконливість починають прочитуватися як індикатори об'єктивної достовірності. Водночас, як показують К. Коломбатто та її колеги, приписування моделі ментальних станів не є однорідним ефектом: атрибуція інтелектуальних здібностей підвищує схильність приймати поради системи, тоді як атрибуція станів на кшталт свідомості чи емоцій не обов'язково веде до такого ж рівня поведінкової довіри [5]. Саме ця асиметрія виявляє, що антропоморфізація працює не просто як декоративне олюднення, а як селективний механізм прийняття чужого судження.

Механіка переходу від довіри до втрати автономії має чітке емпіричне вираження. Дж. Кім та Х. Лі показують, що різні типи антропоморфізму ведуть до різних режимів співпраці: когнітивний антропоморфізм підсилює доповнене делегування, тобто спільне прийняття рішень, тоді як афективний антропоморфізм підштовхує користувачів до повної автоматизації вибору, де ірраціональна довіра виступає ключовим медіатором капітуляції [11]. Саме тут зручність інтерфейсу перестає бути лише питанням естетики і стає питанням влади над сенсом. Г. Де Грегоріо концептуалізує цей процес як упередженість автоматизації, що багаторазово посилюється антропоморфною взаємодією [6]. У таких умовах поширена концепція людини в контурі управління виявляється недостатньою: стилістично переконливий і плавний вихід моделі може знижувати потребу в критичному втручанні ще до того, як формальна людська перевірка взагалі почнеться.

Найгостріше ця динаміка оприявнюється у сферах, що вимагають високих ставок, складних ціннісних рішень і відповідальності за наслідки. Дослідження ризиків мовних моделей у ментальному здоров'ї показує, що емпатійний стиль, підтримувальна інтонація і розмовна «турботливість» системи можуть стимулювати надмірне покладання на її поради [1]. Хоча прямі дослідження цього механізму саме в художній та академічній праці поки що обмежені, наявні дані дають підстави припускати аналогічну логіку і в сферах творчості та наукового виробництва, які потребують жорсткого оціночного судження. У культурологічній перспективі це означає, що інтерфейс маскує когнітивне відчуження під комфортне співавторство. Відмова від власного інтерпретативного судження перестає переживатися як втрата суб'єктності й дедалі частіше сприймається як раціональна та навіть «природна» форма взаємодії з компетентною системою.

Антропоморфний дизайн не лише спрощує комунікацію з генеративними моделями. Він створює символічні умови, за яких делегування судження стає нормалізованим і психологічно комфортним. Саме тому проблема полягає не лише в тому, що системам довіряють занадто сильно, а в тому, що ця довіра архітектурно проєктується в саму форму інтерфейсу. Там, де користувач втрачає критичну дистанцію, він не обов'язково передає алгоритму всю владу над смислом одразу. Але він починає добровільно передавати йому дедалі більшу частку інтерпретативного суверенітету.

Якщо антропоморфний дизайн маскує когнітивну капітуляцію під комфортне співавторство, необхідно деконструювати саму природу того, що саме відчужується в цьому процесі – тобто специфіку людського смислотворення, яке принципово не зводиться до обчислювальної маніпуляції символами. Штучний інтелект оперує закритими наборами даних та ймовірнісними розподілами, тоді як людська креативність глибоко вкорінена у фізичній та пережитій реальності, будучи глибоко втіленим актом. Як доводить Л. Малінін у межах концепції розширеного пізнання, творчість ніколи не була суто церебральним процесом, ізольованим у мозку; навпаки, вона розгортається як динамічна взаємодія між суб'єктом, матеріалом і простором. У цій конфігурації тіло виступає не механічним ретранслятором ідей, а центральним місцем пізнавального та естетичного досвіду, задаючи ту просторово-часову перспективу, яка недоступна машинній системі як формі живого досвіду [17].

Саме ця втіленість формує фундаментальне розрізнення між математичною генерацією результату та живим переживанням форми. Для генеративної моделі структура існує лише як кінцевий, синтаксично правильний набір токенів, що відтворюється миттєво. Натомість для людини форма — це подія становлення, через яку вона проходить, долаючи власні когнітивні межі, і в процесі якої змінюється сама. Отже, візуальна чи текстова подібність згенерованого алгоритмом результату до людського твору фіксує лише збіг на рівні фінального продукту, повністю оминаючи процес його народження.

Критичним механізмом цього становлення є подолання опору матеріалу. Сумнів, концептуальна неясність, фізична втома та неминучі помилки не є технічними дефектами, які ШІ має «оптимізувати» заради ефективності –вони виступають необхідними формотворчими чинниками.

Зіткнення з обмеженням змушує автора постійно переглядати задум, і саме в цій напрузі викристалізовується його інтенція, що підтверджується феноменологічним аналізом С. Біндемана: творчий акт закорінений у життєвому світі автора, де опір реальності працює як жорсткий фільтр очищення сенсу [3]. Більше того, у цій боротьбі афект функціонує не як психологічний рудимент, а як повноцінний епістемологічний інструмент, що бере безпосередню участь у відборі значущого. Людське рішення невідривне від екзистенційної ставки – тривоги за якість, ризику та відповідальності за наслідок – тоді як алгоритм генерує нескінченні варіації абсолютно безпечно. У моделі відсутня екзистенційна залученість у наслідки власного вибору, тому створена нею конфігурація, якою б ідеальною вона не здавалася, завжди залишатиметься позбавленою внутрішньої необхідності. Цей онтологічний розрив пояснює, чому делегування інтерпретативного судження несе настільки руйнівну загрозу для творчої автономії. Віддаючи системі право на фінальну оцінку й відбір, автор ризикує послабити в творі ту критичну ділянку процесу, де народжується нерозривний зв'язок між формою, тілесним досвідом і відповідальністю. Продукт такої передачі стає стилістично переконливим, але втрачає нерв людської інтенційності, перетворюючи технологічний симбіоз на глибоке культурне відчуження.

Трансформація когнітивних практик під впливом генеративного штучного інтелекту закономірно поширюється на академічну сферу, де під загрозою опиняється не лише технічна організація праці, а саме ядро дослідницької діяльності – здатність формулювати питання, утримувати аналітичну рамку й нести відповідальність за інтерпретативний висновок. У цьому контексті принциповим є розрізнення між допоміжним використанням ШІ як засобу прискорення окремих операцій і його поступовим входженням у зону епістемічного судження. Як показує А. Рай, генеративний ШІ змінює не лише те, як виконується дослідження, а й те, яке дослідження взагалі починає мислитися як можливе, релевантне й варте формулювання [20]. Саме тут виникає небезпечний зсув: інструмент, покликаний розширити дослідницький горизонт, починає впливати на саму архітектуру наукового запиту.

Цей процес стає зрозумілішим, якщо розглядати його крізь призму таксономії когнітивного розвантаження. У концептуальній статті, присвяченій психологічним наслідкам зручності епохи ШІ, розрізняються допоміжне, замісне та руйнівне когнітивне розвантаження [10]. Для науки це означає дуже конкретну річ: межа небезпеки проходить не там, де модель допомагає впорядкувати бібліографію, стисло викласти статтю чи підготувати чорновий матеріал, а там, де вона починає визначати рамку проблеми, спосіб категоризації матеріалу та напрямок теоретичного синтезу. У реальній дослідницькій практиці ця межа вже відчувається досить виразно. Дослідження Р. Ма, М. Дедеми та А. Кокса, присвячене обережному впровадженню генеративних інструментів у цифрових гуманітарних науках, показує, що самі дослідники схильні жорстко розрізняти технічну підтримку і зону інтерпретації [16]. Генеративні системи сприймаються ними як корисні для резюмування, орієнтації в матеріалі, попереднього кодування, створення допоміжних чернеток або пошукових конструкцій. Проте там, де починається аргументація, нюансування, побудова власної дослідницької позиції та інтерпретація даних, виникає виразна настороженість.

Особливо небезпечною ця межа стає тоді, коли мовна модель починає впливати не лише на подачу матеріалу, а й на сам спосіб мислення дослідника. Д. Беррі концептуалізує цей стан як когнітивне делегування – некритичну передачу системі права на інтерпретативне судження [2]. Проблема полягає не в самому використанні генеративних моделей у дослідницькому середовищі, а в тому, що науковець може непомітно імпортувати згенеровані машиною аналітичні рамки, категорії та логічні зв'язки, сприймаючи їх як нейтральні й об'єктивні. Саме тому Беррі протиставляє когнітивному делегуванню режим продуктивного підсилення, у якому ШІ функціонує лише як допоміжна інфраструктура: генерує проміжні об'єкти, пришвидшує пошук і структурування, але не підміняє собою теоретичний синтез, постановку питання і цілепокладання [2]. У науковому контексті це розрізнення є критичним, оскільки дослідження починається не там, де є текст, а там, де суб'єкт бере на себе відповідальність за рамку мислення.

Окремий вимір цієї проблеми пов'язаний із трансформацією академічного голосу. У дослідженнях, присвячених академічному письму в добу генеративного ШІ, дедалі частіше фіксується тенденція до нормалізації «пастеризованого» дискурсу – граматично досконалого, стилістично згладженого, але збідненого на нюанс, контекстуальну чутливість і риторичну індивідуальність [13]. Такі тексти легко сприймаються як академічно переконливі, оскільки відповідають зовнішнім ознакам наукової мови. Однак сама ця переконливість може маскувати втрату власного голосу, а отже – послаблення епістемічної агентності. Це підтверджують і дані про ширші практики знаннєвих працівників: найбільший ризик зниження критичного мислення виникає

не в задачах форматування чи технічного редагування, а тоді, коли модель використовується для структурування, оцінки або інтерпретації складної інформації [14]. Для наукового середовища цей результат особливо тривожний, оскільки він вказує на поступове зміщення ролі дослідника: від автора, який формує смисл, до оператора, який перевіряє логічну й стилістичну правдоподібність уже готової конструкції.

Усі розглянуті вектори – від меж інструментального делегування до ко-креації, від антропоморфного дизайну до втілено-афективної природи людської інтенційності – сходяться в одній точці. Головний ризик генеративного середовища полягає не в самому факті автоматизації, а в непомітній передачі машині інтерпретативної влади. Саме тут проходить межа між підсиленням і самовідчуженням. Підсилення має місце тоді, коли штучний інтелект розширює горизонт пошуку, прискорює рутинні операції, допомагає тестувати гіпотези, впорядковувати матеріал і комбінувати великі масиви даних, але не визначає значущість, не нав'язує інтерпретацію і не підміняє собою фінальний вибір. Самовідчуження починається в тій точці, де система бере на себе формування концептуальної рамки, пропонує готову естетичну чи наукову оцінку, скорочує простір авторського сумніву і підміняє собою внутрішній процес смислового відбору.

Критичним наслідком переходу цієї межі є редукція афективної залученості суб'єкта у процес творення чи пізнання. Коли людина перестає самостійно проходити шлях інтелектуальної напруги, вибору, помилки, повернення, подолання опору матеріалу й сумніву у власному рішенні, інтенсивність її внутрішнього переживання закономірно знижується. Згенерований результат починає сприйматися не як виборений у процесі становлення, а як отриманий через зручне посередництво. Виникає розрив емоційно-процесуального зв'язку: суб'єкт менше проживає сам процес, а тому слабше переживає і фінальний твір, і дослідницький висновок як по-справжньому власні. Саме тому сучасна взаємодія з генеративними системами має спиратися на три базові принципи: утримання інструментальної межі, збереження вирішальної інтерпретативної незамінності людини та збереження афективної присутності в роботі.

Висновки. Інтеграція генеративного штучного інтелекту в творчу, дослідницьку та академічну практику не може бути зведена до питання технічної ефективності. У центрі проблеми перебуває зміна структури людської участі у процесі творення і пізнання. Саме тому ключовим критерієм стає межа між інструментальним підсиленням і делегуванням інтерпретативного судження. Доки штучний інтелект виконує допоміжні, пошукові, комбінаторні й технічно-підготовчі функції, він може розглядатися як засіб розширення людських можливостей. Проте в той момент, коли система починає впливати на постановку проблеми, оцінку значущості, смисловий відбір і теоретичний синтез, відбувається перехід від підсилення до самовідчуження.

Продуктивний симбіоз людини і ШІ можливий лише доти, доки людина не передає алгоритму право на фінальне інтерпретативне рішення. Антропоморфний дизайн сучасних інтерфейсів додатково ускладнює цю проблему, нормалізуючи довіру і поступове делегування дедалі складніших рівнів судження. Людське смислотворення не може бути ототожнене зі статистичною генерацією результату, оскільки творчість і дослідницьке мислення мають втілено-афективну природу і розгортаються через сумнів, опір, часову тривалість, тілесну та емоційну залученість у процес. У науковому вимірі це означає особливу небезпеку для епістемічної агентності: ризик полягає не в технічній допомозі ШІ, а в тому, що він може непомітно формувати дослідницьку рамку, підміняти критичне читання і стандартизувати академічний голос. Творча і дослідницька суб'єктність у добу генеративного штучного інтелекту визначається не відмовою від технологій, а здатністю користуватися ними без передачі їм смислового суверенітету.

Список використаної літератури

1. Baidal M., Derner E., Oliver N. Guardians of Trust: Risks and Opportunities for LLMs in Mental Health. In: *Proceedings of the Fourth Workshop on NLP for Positive Impact (NLP4PI)*. 2025. P. 11–22. DOI: 10.18653/v1/2025.nlp4pi-1.2.

2. Berry D. M. AI Sprints: Towards a Critical Method for Human-AI Collaboration. *Postdigital Science and Education*. 2025. DOI: 10.1145/3785022.3785049.

3. Bindeman, S. Echoes of Silence: A Phenomenological Study of the Creative Process. *Creativity Research Journal*. 1998. Vol. 11, no. 1. P. 69–77. DOI: 10.1207/S15326934CRJ1101_9.

4. Cohn M., Pushkarna M., Olanubi G., Moran J., Padgett D., Mengesha Z., Heldreth C. Believing Anthropomorphism: Examining the Role of Anthropomorphic Cues on Trust in Large Language Models. *CHI 2024 Late-Breaking Work*. 2024. arXiv:2405.06079. DOI: 10.1145/3613905.3650818.

5. Colombatto C., Birch J., Fleming S. M. The Influence of Mental State Attributions on Trust in Large Language Models. *Communications Psychology*. 2025. Vol. 3. Article 84. DOI: 10.1038/s44271-025-00262-1.

6. De Gregorio G. Accounting for Automation Bias in Generative Large Language Models. *International Data Privacy Law.* 2024. DOI: 10.1093/idpl/ipae018.

7. Gaggioli A., Bartolotta N. Extended Creativity: A Conceptual Framework for Understanding Human–AI Creative Relations. *arXiv preprint*. 2025. arXiv:2506.10249. DOI: 10.48550/arXiv.2506.10249

8. Grange C., Bourdeau S., Demazure T., Ringeval M., Vlahiotis E. Generative AI can boost innovation – but only when humans are in control. 2024.

9. Hancock P. A., Billings D. R., Schaefer K. E., Chen J. Y. C., de Visser E. J., Parasuraman R. A Meta-Analysis of Factors Affecting Trust in Human-Robot Interaction. Human Factors. 2011. Vol. 53, no. 5. P. 517–527. DOI: 10.1177/0018720811417254.

10. Jose B. J., Joseph D. J., Mohan V. M., Alexander E. A., Varghese S. K., Roy A. R. Outsourcing cognition: the psychological costs of AI-era convenience. Frontiers in Psychology. 2025. Vol. 16. Article 1645237. DOI: 10.3389/fpsyg.2025.1645237.

11. Kim J., Lee H. To Augment or to Automate: Impact of Anthropomorphism on Users' Choice of Decision Delegation to AI-Powered Agents. *Behaviour & Information Technology*. 2025. Vol. 44, no. 7. P. 1–20.

12. Krakowski S. Human-AI agency in the age of generative AI. Information and Organization. 2025. Vol. 35, Issue 1. Article 100560. DOI: 10.1016/j.infoandorg.2025.100560.

13. Lee C. Generative AI and the Shaping of Academic Voice: Language, Normalization, and Epistemic Justice in AI-Mediated Assessment. *Studies in English Language Teaching*. 2024. Vol. 12, no. 3. P. 1–20.

14. Lee H.-P. (Hank), Sarkar A., Tankelevitch L., Drosos I., Rintel S., Banks R., Wilson N. The Impact of Generative AI on Critical Thinking: Self-Reported Reductions in Cognitive Effort and Confidence Effects From a Survey of Knowledge Workers. In: Proceedings of the 2025 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. 2025. P. 1–22. DOI: 10.1145/3706598.3713778.

15. López-Navarro A., Martínez-Campillo A., Sierra-Fernández M. P. The impact of generative AI on academic reading and writing: a systematic review. *Frontiers in Education*. 2025. Vol. 10. Article 1711718. DOI: 10.3389/feduc.2025.1711718.

16. Ma R., Dedema M., Cox A. A Dancing Bear, a Colleague, or a Sharpened Toolbox? The Cautious Adoption of Generative AI Technologies in Digital Humanities Research. *arXiv preprint*. 2024. arXiv:2404.12458. DOI: 10.48550/arXiv.2404.12458.

17. Malinin L. H. How Radical Is Embodied Creativity? Implications of 4E Approaches for Creativity Research and Teaching. *Frontiers in Psychology*. 2019. Vol. 10. Article 2372. DOI: 10.3389/fpsyg.2019.02372.

18. Osborn L. S. Copyright, Creativity, and Skill: Authorship and AI-Assisted Works. *SSRN Electronic Journal*. 2024. DOI: 10.2139/ssrn.5076686.

19. Rafner J. F., Zana B., Hansen I. B., Ceh S., Sherson J., Benedek M., Lebuda, I. Agency in Human-AI Collaboration for Image Generation and Creative Writing: Preliminary Insights from Think-Aloud Protocols. *Creativity Research Journal*. 2025. P. 1–24. DOI: 10.1080/10400419.2025.2587803.

20. Rai, A. Inventing with Machines: Generative AI and the Evolving Role of Information Systems Research. *Information Systems Research*. 2025. Vol. 36, no. 4.

21. Reza M., et al. Agency in Human–AI Collaboration for Image Generation: Creative Self-Beliefs, Control, and Ownership. *Creativity Research Journal.* 2025. Vol. 37, no. 4. P. 1–20.

22. Rezwana J., et al. Agentic Perspectives on Human-AI Collaboration for Image Generation and Creative Writing: Insights from Think-Aloud Protocols. *OSF Preprints*. 2024. DOI: 10.31219/osf.io/4exwq_v1.

23. Tang C. The autonomy paradox in AI-generated content adoption: Creative-specific alternative to TAM model in China's micro-short drama industry. *PLOS One*. 2026. Vol. 21, no. 1. Article e0336166. DOI: 10.1371/journal.pone.0336166.

24. Zhou E. B., Lee D., Gu B. Who expands the human creative frontier with generative AI: Hive minds or masterminds? *Science Advances*. 2025. Vol. 11, no. 36. Article eadu5800. DOI: 10.1126/sciadv.adu5800.

References

1. Baidal M., Derner E., Oliver N. Guardians of Trust: Risks and Opportunities for LLMs in Mental Health. In: *Proceedings of the Fourth Workshop on NLP for Positive Impact (NLP4PI)*. 2025. P. 11–22.DOI: 10.18653/v1/ 2025.nlp4pi-1.2.

2. Berry D. M. AI Sprints: Towards a Critical Method for Human-AI Collaboration. *Postdigital Science and Education*. 2025. DOI: 10.1145/3785022.3785049.

3. Bindeman S. Echoes of Silence: A Phenomenological Study of the Creative Process. *Creativity Research Journal*. 1998. Vol. 11, no. 1. P. 69–77. DOI: 10.1207/S15326934CRJ1101_9.

4. Cohn M., Pushkarna M., Olanubi G., Moran J., Padgett D., Mengesha Z., Heldreth C. Believing Anthropomorphism: Examining the Role of Anthropomorphic Cues on Trust in Large Language Models. *CHI 2024 Late-Breaking Work*. 2024. arXiv:2405.06079. DOI: 10.1145/3613905.3650818.

5. Colombatto C., Birch J., Fleming S. M. The Influence of Mental State Attributions on Trust in Large Language Models. *Communications Psychology*. 2025. Vol. 3. Article 84. DOI: 10.1038/s44271-025-00262-1.

6. De Gregorio G. Accounting for Automation Bias in Generative Large Language Models. *International Data Privacy Law.* 2024. DOI: 10.1093/idpl/ipae018.

7. Gaggioli A., Bartolotta, N. Extended Creativity: A Conceptual Framework for Understanding Human–AI Creative Relations. *arXiv preprint*. 2025. arXiv:2506.10249. DOI: 10.48550/arXiv.2506.10249

8. Grange C., Bourdeau S., Demazure T., Ringeval M., Vlahiotis E. Generative AI can boost innovation – but only when humans are in control. 2024.

9. Hancock P. A., Billings D. R., Schaefer K. E., Chen J. Y. C., de Visser E. J., Parasuraman, R. A Meta-Analysis of Factors Affecting Trust in Human-Robot Interaction. Human Factors. 2011. Vol. 53, no. 5. P. 517–527. DOI: 10.1177/0018720811417254.

10. Jose B. J., Joseph D. J., Mohan V. M., Alexander E. A., Varghese S. K., Roy A. R. Outsourcing cognition: the psychological costs of AI-era convenience. Frontiers in Psychology. 2025. Vol. 16. Article 1645237. DOI: 10.3389/fpsyg.2025.1645237.

11. Kim J., Lee H. To Augment or to Automate: Impact of Anthropomorphism on Users' Choice of Decision Delegation to AI-Powered Agents. *Behaviour & Information Technology*. 2025. Vol. 44, no. 7. P. 1–20.

12. Krakowski S. Human-AI agency in the age of generative AI. Information and Organization. 2025. Vol. 35, Issue 1. Article 100560. DOI: 10.1016/j.infoandorg.2025.100560.

13. Lee C. Generative AI and the Shaping of Academic Voice: Language, Normalization, and Epistemic Justice in AI-Mediated Assessment. *Studies in English Language Teaching*. 2024. Vol. 12, no. 3. P. 1–20.

14. Lee H.-P. (Hank), Sarkar A., Tankelevitch L., Drosos I., Rintel S., Banks R., Wilson N. The Impact of Generative AI on Critical Thinking: Self-Reported Reductions in Cognitive Effort and Confidence Effects From a Survey of Knowledge Workers. In: Proceedings of the 2025 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. 2025. P. 1–22. DOI: 10.1145/3706598.3713778.

15. López-Navarro A., Martínez-Campillo A., Sierra-Fernández M. P. The impact of generative AI on academic reading and writing: a systematic review. *Frontiers in Education*. 2025. Vol. 10. Article 1711718. DOI: 10.3389/feduc.2025.1711718.

16. Ma R., Dedema M., Cox A. A Dancing Bear, a Colleague, or a Sharpened Toolbox? The Cautious Adoption of Generative AI Technologies in Digital Humanities Research. *arXiv preprint*. 2024. arXiv:2404.12458. DOI: 10.48550/arXiv.2404.12458.

17. Malinin L. H. How Radical Is Embodied Creativity? Implications of 4E Approaches for Creativity Research and Teaching. *Frontiers in Psychology*. 2019. Vol. 10. Article 2372. DOI: 10.3389/fpsyg.2019.02372.

18. Osborn L. S. Copyright, Creativity, and Skill: Authorship and AI-Assisted Works. *SSRN Electronic Journal*. 2024. DOI: 10.2139/ssrn.5076686.

19. Rafner J. F., Zana B., Hansen I. B., Ceh S., Sherson J., Benedek M., Lebuda I. Agency in Human-AI Collaboration for Image Generation and Creative Writing: Preliminary Insights from Think-Aloud Protocols. *Creativity Research Journal*. 2025. P. 1–24. DOI: 10.1080/10400419.2025.2587803.

20. Rai A. Inventing with Machines: Generative AI and the Evolving Role of Information Systems Research. *Information Systems Research*. 2025. Vol. 36, no. 4.

21. Reza M., et al. Agency in Human–AI Collaboration for Image Generation: Creative Self-Beliefs, Control, and Ownership. *Creativity Research Journal*. 2025. Vol. 37, no. 4. P. 1–20.

22. Rezwana J., et al. Agentic Perspectives on Human-AI Collaboration for Image Generation and Creative Writing: Insights from Think-Aloud Protocols. *OSF Preprints*. 2024. DOI: 10.31219/osf.io/4exwq_v1.

23. Tang C. The autonomy paradox in AI-generated content adoption: Creative-specific alternative to TAM model in China's micro-short drama industry. *PLOS One*. 2026. Vol. 21, no. 1. Article e0336166. DOI: 10.1371/journal.pone. 0336166.

24. Zhou E. B., Lee, D., Gu, B. Who expands the human creative frontier with generative AI: Hive minds or masterminds? *Science Advances*. 2025. Vol. 11, no. 36. Article eadu5800. DOI: 10.1126/sciadv.adu5800.

UDC 130.2:004.8

ALIENATION OF SUBJECTIVITY : THE TRANSFORMATION OF CREATIVE AND RESEARCH AUTONOMY IN THE ERA OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Mykola PAVLOV – PhD Student, Senior Lecturer at the Department of Music Art, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

The article examines the transformation of creative and research subjectivity under the expansion of generative artificial intelligence. It argues that legitimate instrumental delegation should remain limited to preparatory, technical, and combinatory tasks, whereas transferring to algorithms the right to evaluate, frame problems, and provide final interpretation leads to cognitive alienation and the erosion of authorial autonomy. The study demonstrates that anthropomorphic design functions as a mechanism for normalizing delegation by increasing trust in the system, its perceived competence, and the user's willingness to hand over increasingly complex decisions. The scientific novelty of the article lies in formulating a cultural-studies criterion that makes it possible to distinguish technological augmentation from the self-alienation of the subject in conditions of algorithmized meaning production.

Key words: creative subjectivity, generative artificial intelligence, cognitive delegation, co-creation, anthropomorphic design, embodied cognition, epistemic agency.

Стаття отримана 21.02.2026
Стаття прийнята 23.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:7.01:004.9:711

УЯВЛЕННЯ ПРО МІСТО В НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОМУ МІСТОБУДІВНОМУ СИМУЛЯТОРІ «FARLANDERS»

Артем РЕМІЗОВСЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри культурології,
Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ
https://orcid.org/0009-0003-7766-258X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1176
artem.remizovskyi@ukma.edu.ua

Цитування:

Ремізовський А. Уявлення про місто в науково-фантастичному містобудівному симуляторі «Fanlander». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 444–450.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1176

Аналізується наявність міфів про функціонування міста у науково-фантастичній відеоігрі у жанрі містобудівний симулятор «Farlanders». Відеогра розглядається як форма аудіовізуального мистецтва, що вибудовує просторове оповідання через систему ігрових механік, що симулюють керування міською культурою. Дослідження використовує описовий та аналітичний підхід: для виявлення містобудівних міфів використано авторську класифікацію, сформовану на основі критичних досліджень жанру містобудівних симуляторів. Встановлено, що гра відтворює низку характерних для жанру хибних уявлень про місто. Зроблено висновок, що такі уявлення можна трактувати не лише як прояв жанрової умовності та домінування в культурному вимірі неоліберальних уявлень про міську культуру та політику, а і як вираз суспільного запиту на раціонально впорядковане міське життя.

Ключові слова: містобудівні симулятори, цифрові технології, міф, аудіовізуальне мистецтво, просторове оповідання, відеоігри, наукова фантастика, візуальні практики, культурний вимір.

Постановка проблеми. Містобудівні симулятори (або містобудівні відеоігри, city-building games) часто є об’єктом досліджень у video game studies. В епоху цифрових технологій їх аналізують як віртуальні симуляції, що моделюють певні уявлення про функціонування міста, чинники міського добробуту та способи його досягнення. Як жанр містобудівні симулятори, як правило, пропонують гравцеві взяти на себе роль керівника міста і включають широке різноманіття ігрових механік, що дозволяють створювати детальну симуляцію міського життя. Це робить відеоігри цього жанру, з одного боку, корисним інструментом для навчання в архітектурі та урбаністиці, а з іншого, джерелом викривлених уявлень і міфів про функціонування міста, які можуть впливати як на освітній процес, так і громадські уявлення про те, яким має бути міське життя [5]. В Україні розробники також створюють містобудівні симулятори. Серед таких, науково-фантастична гра «Farlanders», у якій гравець бере на себе роль адміністратора колонії на Марсі. Як об’єкт дослідження «Farlanders» є цікавим матеріалом для аналізу того, як в українських відеоіграх уявляється місто у фантастичних умовах, в іншому, неземному середовищі та з вищим рівнем технологій. Це дозволяє поставити питання, чи залишаються актуальними для такої симуляції ті самі викривлені уявлення і міфи про місто, характерні для містобудівних відеоігор, що моделюють земні міські процеси.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Як зазначено вище, в англомовній академічній і фаховій літературі містобудівні симулятори досліджуються багатьма авторами. Серед таких дослідників є Б. Берейтшафт: у своїх роботах, присвячених відеоіграм серій «SimCity» та «Cities: Skylines», він аналізує, як ігри цього жанру формують упереджене бачення урбаністики, в якому переважають автоцентричний розвиток, жорстке зонування, пріоритет приватного транспорту та спрощене трактування соціальних процесів, а механіки ігор виявляють розрив між реальною складністю міста та уявленнями про нього [5], [6]. Схожі застереження висловлюються також у працях С. Роулі й В.Пламлі, де наголошується, що містобудівні відеоігри часто відтворюють модель всесильного керівника міста, обмежено репрезентують громадську участь, соціальні конфлікти та позиції вразливих груп [10], [9].

Українські публікації, дотичні до теми містобудівних симуляторів, здебільшого зосереджені на їхньому освітньому, прикладному та гейміфікаційному потенціалі. Зокрема, у роботі К. Герич і Н. Ватаманюк такі ігри розглядаються як інструмент навчання в архітектурній освіті, що сприяє підвищенню мотивації, креативності та розвитку професійних навичок [2]. У подібній оптиці працює й А. Гоблик, який звертається до історії розвитку комп’ютерних симуляторів містобудівної діяльності та перспектив їх використання в містобудівному плануванні [3]. Можна сказати, наявні українські праці переважно аналізують містобудівні симулятори в педагогічному та прикладному контексті, тоді як їх культурологічне осмислення як медіа, що конструюють певні образи міста, залишається менш розробленим.

Мета статті полягає в тому, щоб дослідити як у відеоігрі «Farlanders» через систему ігрових

© Ремізовський А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

механік моделюється функціонування марсіанського міста, та виявити чи зберігаються в цій моделі характерні для містобудівних симуляторів міфи про функціонування міста.

Методологія. У цьому дослідженні містобудівний симулятор розглядається як форма аудіовізуального мистецтва і візуальна практика, у межах якої поєднання візуальних і звукових елементів слугує засобом художнього моделювання певних уявлень про місто [4]. Інакше кажучи, відеоігри цього жанру вибудовують просторове оповідання: уявлення про світ, порядок його організації та логіку виживання розкриваються через побудову простору, розміщення об'єктів і правила взаємодії з середовищем [10]. Для аналізу використано цифрову версію відеоігри «Farlanders» 1.2.1f2, завантажену у магазині «Steam» та доступну для операційних систем «Windows» та «Linux» [7]. У статті застосовано описовий та аналітичний підходи: стисло окреслюються сюжет гри, описуються її ігрові механіки та те, як вони моделюють просторове оповідання про місто.

Для виявлення містобудівних міфів у відеогрі «Farlanders» у роботі використано аналітичну рамку, засновану на дослідженні Б. Берайтшафта, присвяченому «SimCity» та іншим містобудівним симуляторам. Берайтшафт виокремлює низку хибних і спрощених уявлень про функціонування міста, які для цілей цього дослідження можна систематизувати наступним чином [5]:

1) Міф про всесильного мера-планувальника – у містобудівних симуляторах місто подається як об'єкт управління одного майже необмеженого суб'єкта, який одночасно виконує функції мера, планувальника, інженера й регулятора.

2) Міф про про ефективність функціональної сегрегації у плануванні районів – у містобудівних симуляторах поділ житлових, комерційних та індустріальних зон часто подається як нормальний і бажаний принцип розвитку міста, хоча сучасна урбаністика пов'язує сталий розвиток радше зі змішаним використанням простору;

3) Міф про місто як «чисту сторінку», де треба лише будувати нові будинки – відеоігровий міський простір постає як нейтральна територія для нового освоєння без історичної пам'яті, без можливості реновації та реставрації старих будівель;

4) Міф ефективності автомобілецентричного розвитку міста – у містобудівних симуляторах транспортні проблеми часто зводяться переважно до боротьби із автомобільними заторами, а розширення дорожньої інфраструктури подається як найкращий вирішення цієї проблеми.

5) Міф про соціальні проблеми як щось просте – у відеоіграх цього жанру місто постає як простір із мінімалізованою соціальною складністю, де бідність, нерівність, маргіналізація чи злочинність подаються переважно як технічні проблеми, а не як наслідок структурних суперечностей.

6) Міф про технології та фінансовий капітал як універсальний засіб розв'язання міських проблем – містобудівні симулятори часто подають технологічний розвиток і накопичення ресурсів як універсальні засоби подолання забруднення, занепаду, злочинності чи просторових дисбалансів. У такій логіці саме технології постають головним інструментом побудови «міста майбутнього».

Ці шість аналітичних категорій використовуються у роботі як для виявлення того, які міфи про функціонування міста в містобудівних симуляторах про земні міста відтворює «Farlanders».

Виклад основного матеріалу. «Farlanders» – це покрокова містобудівна стратегія, розроблена командою розробників на чолі з А. Бичковським та видана ігровим видавництвом «Crytivo» у 2023 році. За сюжетом відеоігри, ми граємо за Марка, якого наймає на посаду адміністратора колонії корпорація «Форсайт» – приватна компанія на чолі з генеральним директором Ліландом, що займається тераформуванням та створенням комфортних для проживання поселень на Марсі. В ході сюжету протагоністу дають різноманітні завдання, які він має виконати під час будівництва колонії: збільшення населення, будівництво розважальних об'єктів для підвищення рівня щастя (рис. 1) та освоєння підземних поверхонь Марсу.

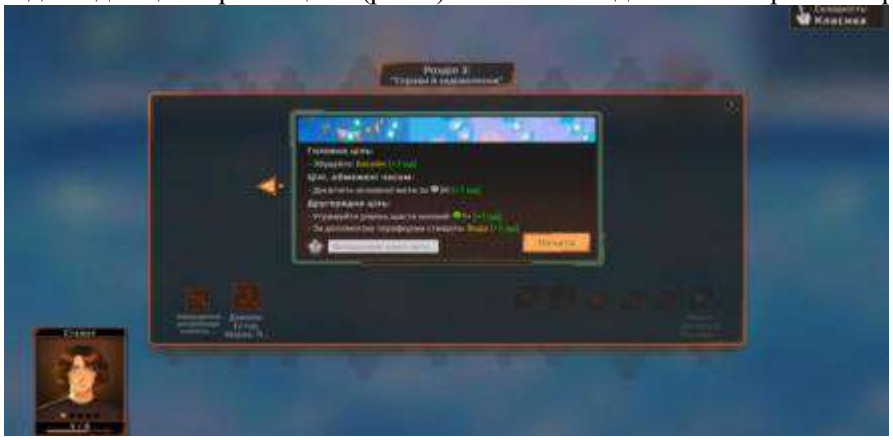


Рис. 1. Меню сюжетних місій в відеоігрі «Farlanders» [7].

Центральним інтригуючим елементом сюжету є пошук та освоєння суперкварку – марсіанського природного ресурсу, який виробляє дуже багато енергії, здатний впливати на клімат та просторо-часовий простір. Спочатку спроба приборкати суперкварк за сюжетом завершується катастрофою – через його підключення до однієї з ферм зникає електрика повністю у всій колонії. Проте у фіналі відеоігри за допомогою технологій вченої Вікторії мінерал вдається приборкати, а також герої рятують експедицію іншої приватної компанії, яка знайшла суперкварк під землею декілька десятків років тому і перемістилась у часі в далеке майбутнє. Ігрова механіка відеоігри побудована як покрокова стратегія з марсіанською колонії, гравець зводить будівлі та рельєф місцевості. Кожна сюжетна місія проходить на окремій мапі з випадково згенерованим розташуванням ресурсів, води й природних перешкод. Гравець будує житло, ферми, заводи, енергетичні об'єкти, склади, культурну інфраструктуру й комунікації, водночас змінюючи поверхню та підземні території ігрового рівня так, щоб відкрити доступ до води, родючого грунту чи корисних копалин (Рис. 2).



Рис. 2. Основний ігровий екран «Farlanders», який гравець бачить під час проходження гри [7].

Для успішного проходження місії гравцеві потрібно виконати основну ціль за обмежену кількість ходів. Деякі завдання вимагають збільшення населення колоній. Кількість населення також важлива для відкриття нових технологій, які потрібні для виконання завдань – при досягненні нового рівня чисельності гравець отримує бали досліджень, які він може використати для відкриття нових будівель. Інше джерело балів досліджень – це деякі аномалії, які можна дослідити на локації, але вони дають менше балів. Збільшення населення вимагає постійно збільшувати виробництво та накопичувати воду, їжу, електроенергію.

У грі є система торгівлі – за місцеву валюту можна придбати ресурси для розвитку колонії. Також гроші потрібні щоб виплачувати зарплату колоністам (яка жодним чином не регулюється і є стабільною протягом всієї гри). Значним джерелом фінансового доходу є субсидії від марсіанського Уряду, розмір яких залежить від рівня щастя населення колонії (єдиний соціальний показник колоній, чим вище рівень – тим більший розмір субсидії) та від рівня озеленення колонії (в грі можна створювати лабораторії, який вирощують мох, траву або гриби). Інший спосіб заробітку – продаж ресурсів на ринку, кредитні кошти, коммерціалізація послуг за рахунок через найм спеціальних менеджерів (Рис. 3).



Рис. 3. Опис ігрової валюти у відеоігрі «Farlanders» [7].

Щоб підтримувати рівень щастя колоністів, треба розміщувати житло подалі від шумних виробництв (проте пізніше є можливість поставити на завод шумопоглинач і шум зникає), будувати парки, басейни, ресторани, громадські центри у жилих кварталах. Також рівень щастя підвищується за рахунок перебудови будинків на більш комфортні та розкішні. Негативно впливає на рівень щастя, крім шуму виробництва, також поява нових колоністів, дефіцит ресурсів. Якщо дефіцит критичний, то населення може просто покидати колонію, поки дефіцит ресурсів не стабілізується за рахунок скорочення кількості її споживачів.

Важливу роль в ігровому процесі займає ландшафт та погода. Зміна ландшафту у відеоігри обмежена циклічно і доступна лише періодично. Будівлі не можна будувати у впадинах чи на горах, на нерівній місцевості не можна провести туннель для переміщення працівників та окремі будівлі (проте можна проводити комунікації – труби та електромережі). У грі змінюються погодні умови – колонію можуть накрити морози, через які замерзнуть відкриті озера (від яких залежать теплиці для виробництва їжі) або піщані бурі, які зупиняють роботу сонячних панелей та вітряків, основних енергетичних споруд у відеоігрі. Щоб пережити несприятливу погоду, гравець може діяти по-різному: накопичувати ресурси або відкривати нові технології, що дозволяють відкривати нові джерела енергії або адаптувати місцевість до погодних умов. Так, для того щоб озера не замерзли, у відеоігрі можна побудувати над ними купол, що забезпечить стабільну роботу теплиць (Рис. 4).



Рис. 4. Піщана буря у відеоігрі «Farlanders». [7]

Аналізуючи зазначені вище елементи сюжету та ігрового процесу, можна стверджувати, що у грі «Farlanders» наявні містобудівні міфи, виділені нами у роботі Берайтшафта: міф про всесильного мера-планувальника, міф про ефективність функціональної сегрегації у плануванні районів, міф про технології та фінансовий капітал як універсальний засіб розв'язання міських проблем. Перший міф відтворюється наступним чином: гравець одночасно виконує функції адміністратора колонії, інженера, архітектора і кризового менеджера. Саме він визначає, де розміщувати житло, теплиці, виробництва, енергетичні об'єкти, склади та культурну інфраструктуру, а також безпосередньо змінює рельєф місцевості, відкриваючи доступ до води, та корисних копалин. Хоча протагоніст, за сюжетом і є працівником корпорацій і лише виконує завдання керівництва, фактично він є одноосібним всесильним керівником міського простору.

Другий міф проявляється у тому, що ігровий процес безпосередньо заохочує просторовий поділ житлових та індустріальних зон, енергетики. Житло доцільно розміщувати подалі від шумних виробництв, оскільки шум знижує рівень щастя населення; натомість парки, басейни, ресторани й громадські центри слід концентрувати у житлових кварталах, щоб підтримувати комфорт мешканців. Додатково варто зазначити, що у відеоігрі рівень будівель (і їх потужність, місткість) збільшується, коли поряд є будівля зі схожою функцією. Наприклад, збільшується виробництво електроенергії сонячних панелей, якщо будувати поряд з іншими сонячними панелям: так само збільшується місткість сховищ ресурсів, якщо будувати їх поряд з іншими сховищами. Відеогра таким чином, зображує ефективне місто як сукупність спеціалізованих районів, пов'язаних між собою комунікаціями і знижує інтерес гравця будувати змішані райони.

Третій міф можна виявити як і на рівні ігрового процесу, так і рівні сюжету відеоігри. Так, показова роль суперкварку в історії «Farlanders»: попри те, що спершу він спричиняє катастрофу, у фіналі саме він стає інструментом подолання кризи і порятунку зниклої експедиції. Практично всі основні труднощі колонії зрештою можна подолати через нові технології, або через фінансові механізми. Дефіцит ресурсів можна компенсувати торгівлею, продажем продукції, кредитами і субсидіями; погодні загрози долаються

через накопичення запасів, відкриття нових джерел енергії або технічну адаптацію середовища, як-от будівництво спеціальних куполів над озерами. Сам розвиток колонії безпосередньо залежить від досліджень, що відкривають нові будівлі, нові джерела енергії та нові способи освоєння простору.

Інші міфи, виділені нами у дослідженні Берайтшафта (міф про соціальні проблеми як щось просте, міф про місто як чисту сторінку, де треба лише нові будинки) проявляються у відеоігри лише частковим чином. Як уже було зазначено вище, рівень щастя – єдиний соціальний критерій, який враховується в керуванні містом, що підвищується суто інфраструктурними проектами, побудовою розважальної індустрії. Трудові, релігійні конфлікти – це гра не симулює на рівні ігрової механіки.

На рівні сюжету, однак, присутня критика корпорацій. Після завершення кожної місії можемо переглянути популярного блогера Фобоса, який регулярно звинувачує корпорацію протагоніста у зловживаннях (Рис. 5). Після невдалого випробування суперкварку нам повідомляють, що з корпорацією «Форсайт» розвивають контракти. Марко навіть втрачає роботу. Однак потім його наймає інша приватна компанія, «Підземка», що знаходить спосіб приборкати суперкварк і все ладнається. У фінальних сюжетних сценах Марко прославляє корпорацію «Форсайт» як дуже відповідальну компанію, а Фобоса називає брехуном. Можна сказати, у відеоігрі технології це інструмент порятунку компаній від інституційної недовіри та гніву громадськості.



Рис. 5. Блогер Фобос у відеоігрі «Farlanders» [7].

Інший міф (міф про місто як «чисту сторінку», де треба лише будувати нові будинки) проявляється в тому, що Марс виступає у відеогрі в ролі абсолютно дикої, нової території, але враховуючи науково-фантастичну специфіку, його наявність тут не є чимось проблемним. Щодо міфу про ефективність автомобілецентричного розвитку міста взагалі у відеоігрі не виявляється – у «Farlanders» немає автомобілів чи механіки заторів. Проте варто зазначити, що у відеоігрі є космопорти і їх місткість визначає, скільки гравець може залучити до колонії нових колоністів та скільки торгових контрактів на купівлю ресурсів може укласти за один хід.

Висновки. Отже, попри науково-фантастичний сюжет про космічне містобудування, у відеогрі «Farlanders» відтворюється більшість тих самих міфів про функціонування міста, які проявляються і в земних містобудівних симуляторах, зокрема у відеоіграх серій «SimCity» та «Cities: Skylines». Це дає підстави стверджувати, що подібні уявлення про місто й міське управління стали своєрідним каноном жанру містобудівних симуляторів.

Наявність таких міфів у містобудівних відеоіграх можна інтерпретувати по-різному. Так, дослідник постмодернізму Фредерік Джеймісон стверджував, що наукова фантастика демонструє нездатність суспільства на рівні культурного виміру уявити позитивну альтернативу наявному ладу, а тому неминуче впирається у світоглядні межі своєї епохи [8]. Бредлі Берейтшафт [5], своєю чергою, пов’язує існування низки таких уявлень із домінуванням неоліберальної ідеології. Проте цю ситуацію можна трактувати і з іншого боку. Домінування міфів про містобудування може свідчити не лише про кризу утопічного мислення та обмеженість суспільної уяви, але й про стійкий запит на більш передбачувані, стабільні та впорядковані моделі міського життя, у межах яких хронічні проблеми міста постають такими, що піддаються раціональному розв’язанню. У цьому сенсі «Farlanders» можна розглядати як з сучасних форм

утопічної уяви: мрію про місто, яке можна організувати раціонально, цілісно і без хаосу, навіть попри спрощення реальної складності міського життя у таких творах.

У контексті порушеної теми перспективним напрямом є подальше дослідження українських містобудівних симуляторів, що може дати змогу виявити окремі національні особливості української відеоігрової візуальної культури. Іншим перспективним напрямком є дослідження відеоігрових спільнот: того, як вони рефлексують уявлення про містобудування, закладені у відеоіграх, і як ці уявлення впливають на їхнє сприйняття міста та міського розвитку.

Використання інструментів ШІ. У процесі написання роботи використано ChatGPT-5.2 (OpenAI) для корекції стилістичних, орфографічних помилок, оформлення літератури, перекладу. Усі згенеровані ШІ пропозиції критично осмислені і перевірені автором. Стаття відображає власні висновки автора, а не безпосередній вивід моделі ШІ.

Список використаної літератури

1. Герич К. І., Ватаманюк Н. Ю. Архітектура через гру. Гейміфікація, як інструмент навчання в архітектурній освіті. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2025. № 33. С. 41–52. DOI: 10.32347/2519-8661.2025.33.41-52.

2. Гоблик А. В. Комп'ютерні ігрові симулятори містобудівної діяльності: історія розвитку та перспективи використання в містобудівному плануванн. *Містобудування та територіальне планування: наук.-техн. зб.* 2012. Вип. 44. С. 120-130.

3. Сучков Д. Г. Аудіовізуальна культура участі: роль соціальних медіа. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 75–80. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2023.289817

4. Bereitschaft B. Gods of the City? Reflecting on City Building Games as an Early Introduction to Urban Systems. *Journal of Geography*. 2016. Vol. 115, no. 2. P. 51–60. DOI: 10.1080/00221341.2015.1070366.

5. Bereitschaft B. Skylines of the Mind: How City Building Games Reflect Urban Imaginations and Shape Urban Realities. *The Routledge Companion to Media and the City* / ed. by E. Stein, G. R. Halegoua, B. Kredell. Abingdon ; New York : Routledge, 2022. P. 77–88. DOI: 10.4324/9781003007678-9.

6. Farlanders [Електронний ресурс]. Steam : цифровий магазин відеоігор. 2023. URL: https:// store.steampowered.com/app/1318740/Farlanders.

7. Jameson F. Progress Versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? *Science Fiction Studies*. 1982. Vol. 9, no. 2. P. 147–158. DOI: 10.1525/sfs.9.2.0147

8. Plumley W. Playing With People's Lives: How City-Builder Games Portray the Public and Their Role in the Decision-Making Process. Columbus : The Ohio State University, 2018. 87 p.

9. Rowley S. Job Opportunities in the Virtual City: Planners and SimCity. 2010. 1 May. URL: https:// www.sterow.com/?p=1690.

10. Zinovieva T. Spatial storytelling as a convergence of E-learning, video games, archaic, and immersive journalism. *Open Educational E-environment of Modern University.* 2024. № 17. P. 42–64. DOI: 10.28925/2414-0325.2024.174.

References

1. Herych K. I., Vatamaniuk N. Yu. Arkhitektura cherez hru. Heimifikatsiia, yak instrument navchannia v arkhitekturnii osviti. *Arkhitekturnyi visnyk KNUBA*. 2025. № 33. S. 41–52. DOI: 10.32347/2519-8661.2025.33.41-52.

2. Hoblyk A. V. Kompiuterni ihrovi symuliatory mistobudivnoi diialnosti: istoriia rozvytku ta perspektyvy vykorystannia v mistobudivnomu planuvann. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia: Nauk.-tekhn. zbirnyk*. 2012. Vyp. 44. S. 120–130.

3. Suchkov D. H. Audiovizualna kultura uchasti: rol sotsialnykh media. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2023. № 3. S. 75–80. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2023.289817.

4. Bereitschaft B. Gods of the City? Reflecting on City Building Games as an Early Introduction to Urban Systems. *Journal of Geography*. 2016. Vol. 115, no. 2. P. 51–60. DOI: 10.1080/00221341.2015.1070366.

5. Bereitschaft B. Skylines of the Mind: How City Building Games Reflect Urban Imaginations and Shape Urban Realities. *The Routledge Companion to Media and the City* / ed. by E. Stein, G. R. Halegoua, B. Kredell. Abingdon ; New York : Routledge, 2022. P. 77–88. DOI: 10.4324/9781003007678-9.

6. Farlanders [Electronic resource]. Steam: digital video game store. 2023. URL: https:// store.steampowered.com/app/1318740/Farlanders

7. Jameson F. Progress Versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? *Science Fiction Studies*. 1982. Vol. 9, no. 2. P. 147–158. DOI: 10.1525/sfs.9.2.0147

8. Plumley W. Playing With People's Lives: How City-Builder Games Portray the Public and Their Role in the Decision-Making Process. Columbus : The Ohio State University, 2018. 87 p.

9. Rowley S. Job Opportunities in the Virtual City: Planners and SimCity. 2010. 1 May. URL: https:// www.sterow.com/?p=1690.

10. Zinovieva T. Spatial storytelling as a convergence of E-learning, video games, archaic, and immersive journalism. *Open Educational E-environment of Modern University*. 2024. № 17. P. 42–64. DOI: 10.28925/2414-0325.2024.174.

UDC 008:7.01:004.9:711

REPRESENTATIONS OF THE CITY IN THE SCIENCE-FICTION CITY-BUILDING SIMULATOR «FARLANDERS»

Artem REMIZOVSKYI – Master of Cultural Studies, PhD Student, Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities National University of Kyiv-Mohyla Academy

The aim of this paper is to explore how the video game «Farlanders» models the functioning of a Martian city through gameplay mechanics and to determine whether myths typical of the city-building genre are preserved in this speculative setting.

Methodology. The study combines descriptive and analytical approaches. «Farlanders» is considered as a form of audiovisual art and spatial storytelling in which rules, landscape design, resource management, and infrastructure placement shape representations of urban order. The analysis is based on the digital Steam version of the game and uses an authorial classification of urban myths developed from critical studies of city-building games.

Results. The article demonstrates that «Farlanders» reproduces several genre myths, including the myth of the all-powerful planner, the myth of functional segregation as an efficient planning principle, and the myth of technology and financial capital as universal solutions to urban problems. Other myths, including the simplification of social conflict and the city as a blank slate, appear only partially, while the myth of automobile-centred urban development is absent. It is concluded that such ideas can be interpreted not only as a manifestation of genre convention and the dominance, in the cultural dimension, of neoliberal ideas about urban culture and politics, but also as an expression of the public demand for a rationally ordered urban life.

Novelty. The study to analyze the Ukrainian city-building simulator «Farlanders» to identify distorted representations of how the city functions. The article also supplements Bradley Bereitschaft's critical findings on «SimCity» and «Cities: Skylines» by applying and further developing them in relation to a Ukrainian science-fiction game. At the methodological level, the author proposes an original classification of common urban myths based on Bereitschaft's research.

Practical significance. The findings may be useful for further research on Ukrainian video games, spatial storytelling, and digital representations of the city, as well as for critical reflection on the educational use of city-building simulators.

Key words: city-building games, digital technologies, myth, audio and visual arts, spatial storytelling, video game, science fiction, visual practice, cultural dimension.

Стаття отримана 18.12.2025
Стаття прийнята 18.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:794.072

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ І ЛОКАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ У ВІДЕОІГРАХ ЯК ЧИННИКИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ АДАПТАЦІЇ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Василь ВАГЕРИЧ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри теорії та історії культури, Національна музична академії України «Київська консерваторія», м. Київ
https://orcid.org/0009-0009-0504-4735
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1177
vagerichv@gmail.com

Цитування:

Вагерич В. Глобалізація і локалізація культури у відеоіграх як чинник міжкультурної адаптації та репрезентації культурної ідентичності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 451–458. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1177

Здійснено культурологічний аналіз процесів глобалізації та локалізації культури у відеоіграх як складних практик міжкультурної адаптації. Об’єктом дослідження є відеоігри як простір взаємодії глобальних культурних моделей та локальних ідентичнісних кодів, предметом – стратегії міжкультурної адаптації та механізми трансляції культурної ідентичності в ігровому медіумі. Методологія дослідження спирається на компаративний аналіз чотирьох ігрових проектів, які репрезентують відмінні моделі культурної адаптації: Ghost of Tsushima (модель «зовнішньої автентичності»), The Witcher 3: Wild Hunt (модель «культурного експорту»), S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl (модель «національної репрезентації») та NieR: Automata (модель «філософського наративу»). Залучено також елементи семіотичного аналізу візуальних та лінгвістичних складових ігрового продукту. У результаті дослідження виокремлено типологію стратегій культурної адаптації у відеоіграх, обґрунтовано розмежування понять «локалізація» та «культуралізація» в контексті ігрової індустрії, проаналізовано механізми трансляції культурних кодів через ігрове середовище, мовну автентичність, візуальну стилістику та наративні практики. Окрему увагу приділено українському кейсу S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl як прикладу формування та трансляції національної культурної ідентичності через ігровий медіум в умовах повномасштабної війни. Доведено, що гра набуває функції інструменту «м’якої сили», перетворюючи культурну автентичність – українську мову, візуальні коди пострадянського простору, локальну музичну традицію – на конкурентну перевагу в глобальному ігровому просторі. Результати дослідження засвідчують, що відеоігри стали повноцінним простором культурологічного аналізу, в якому процеси глобалізації та локалізації набувають специфічних форм, зумовлених інтерактивною природою медіуму та діяльнісним характером ігрового досвіду.

Ключові слова: відеоігри, локалізація, глобалізація, культурна адаптація, культурна ідентичність, міжкультурна комунікація, м’яка сила, культуралізація, S.T.A.L.K.E.R. 2, NieR: Automata.

Постановка проблеми. Ігрова індустрія, обсяг якої перевищує 180 мільярдів доларів і охоплює мільярди користувачів у понад 150 країнах, перетворилася на один із каналів міжкультурного обміну [11]. Відеоігри більше не зводяться до розважальної функції – вони формують наративи, транслюють сучасну естетику, уявлення про Іншого та моделюють культурний досвід, недоступний у повсякденності, проте за зовнішньою глобальністю ігрового ринку ховається напруження між універсалізацією та збереженням культурної специфіки, яке стає предметом гострих дискусій у культурології, медіадослідженнях та перекладознавстві. Процес локалізації, що традиційно розумівся як адаптація інтерфейсу та переклад тексту, нині перетворився на стратегію культурної медіації, в якій зіштовхуються інтереси розробників, видавців та аудиторі. Разом із тим, окремі ігрові проекти набувають статусу інструменту «м’якої сили», стаючи маркерами національної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика локалізації відеоігор у перекладознавчому та культурологічному вимірі розроблялась у працях М. О’Хаґан та К. Манжірон, які запропонували цілісну концепцію ігрової локалізації як «програмно-опосередкованого культурного досвіду» [10; 11]. Систематичний огляд методів лінгвістичної та культурної адаптації програмного забезпечення представлено у дослідженні М. Пірроне та А. Д’Уліції, де виокремлено сутність процесу, пов’язаного з культурною семіотикою та збереженням ігрового досвіду [12]. Поняття «культуралізації» як окремого, глибшого за локалізацію процесу, обґрунтовано К. Едвардс, яка наголошує на необхідності проактивного врахування культурної сенситивності вже на етапі розробки гри [7].

У вітчизняному науковому дискурсі відеоігри, як об’єкт культурологічного аналізу, розглядались Є. Малюком, який дослідив відеогру як феномен сучасної медіакультури, зосередившись на питаннях ідентичності та репрезентації [5]. Дослідження субкультур відеоігор у західному науковому дискурсі здійснено О. Губернатор на сторінках збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», де проаналізовано трансформацію культурної ідентичності гравця під впливом ігрових практик [1].

© Вагерич В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Лінгвістичні аспекти локалізації на матеріалі S.T.A.L.K.E.R. досліджувались у роботах Л. Головащенко та М. Лимар, у яких порівняно специфіку перекладу та культурної адаптації [4]. В. Гельмке вивчав локалізацію як потенційний механізм культурного імперіалізму на прикладі модифікації японського контенту для американського ринку [8]. Водночас культурологічний аналіз відеоігор як інструменту глобалізації та локалізації культури, особливо з урахуванням українського контексту, залишається недостатньо розробленим.

Мета статті полягає у культурологічному аналізі відеоігор як простору взаємодії глобальних та локальних культурних моделей, дослідженні стратегій міжкультурної адаптації на прикладі конкретних ігрових проектів і визначенні ролі відеоігор у формуванні й трансляції культурної ідентичності, зокрема української.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відеоігри, як культурний артефакт, посідають важливе місце серед інших форм аудіовізуальної продукції. На відміну від кінематографу чи літератури, де реципієнт залишається в позиції спостерігача, ігровий медіум передбачає діяльнісне занурення: гравець бере участь у його конструюванні, приймає рішення, наслідки яких визначають розвиток сюжету. Інтерактивність перетворює культурне повідомлення на переживання, що суттєво змінює механізми культурної трансляції. Якщо фільм або роман пропонують готовий погляд на культуру, то відеогра моделює середовище, в якому гравець «проживає» культурний досвід, формуючи власне ставлення через дію [5].

Глобалізація ігрової культури проявляється передусім у формуванні універсальних жанрових конвенцій та естетичних моделей, які стають зрозумілими аудиторіям різних країн без додаткової культурної медіації. Франшизи «Mario», «Pokémon» або «Minecraft» транслюють набір візуальних кодів та ігрових механік, що не потребують локальної прив'язки, створюючи ефект «культурної прозорості». Японська ігрова традиція, яка протягом 1980–1990-х років визначала світові стандарти геймдизайну, сприяла поширенню аніме-стилістики, механік покрокових рольових ігор та специфічних наративних тропів далеко за межі Східної Азії [10]. Battle royale як жанр, популяризований корейським проектом PUBG та американським Fortnite, миттєво адаптувався в Китаї, Японії та інших регіонах, демонструючи здатність глобальних ігрових тенденцій до локальної реінтерпретації. Проте глобалізація ігрового простору не означає нівелювання культурної специфіки. Навпаки, ринок засвідчує зростання попиту на локально забарвлений контент, здатний поєднувати глобальну доступність із культурною автентичністю. Аналіз чотирьох ігрових проектів, що репрезентують різні стратегії культурної адаптації, дає змогу виокремити типологію моделей взаємодії глобального і локального у сучасному ігровому медіумі.

Ghost of Tsushima як модель «зовнішньої автентичності». Гра, розроблена американською студією Sucker Punch Productions (Сіетл, штат Вашингтон), поставила перед творчою командою амбітне завдання: зобразити феодальну Японію періоду першої монгольської інвазії 1274 року таким чином, щоб японська аудиторія сприйняла результат як культурно достовірний. Підготовчий етап передбачав два дослідницькі візити на острів Цусіма, проведення польових аудіозаписів природного середовища, фотофіксацію архітектурних пам'яток та співпрацю з Japan Studio, внутрішньою студією Sony в Японії. Культурна верифікація охоплювала залучення істориків-японістів, експертів із бойових мистецтв та культурологів для оцінки відповідності зображення матеріальної культури періоду Камакура: архітектури, костюму, зброї та предметів побуту [8]. Візуальна стилізація спиралася на традиції японського живопису та кінематографу, втілену, зокрема, у режимі «Kurosawa Mode», який імітує естетику класичних самурайських фільмів Акіри Куросави через чорно-біле зображення, монофонічний звук та ефекти старіння плівки (як показано на рис. 1). Японська озвучка залучала професійних сейю, зокрема Казую Накаї в ролі протагоніста Дзіна Сакаї. Рецепція гри в Японії підтвердила ефективність обраної стратегії. Японські критики відзначили відсутність відчуття «дискомфорту» від зображення власної культури іноземними розробниками; Famitsu дало високу оцінку. Комерційний успіх із продажами понад мільйон копій у Японії та визнання творчого директора Нейта Фокса почесним громадянином міста Цусіма за внесок у популяризацію культурної спадщини острова засвідчили, що модель «зовнішньої автентичності» здатна генерувати не лише комерційний, а й символічний капітал.



Рис. 1. Ghost of Tsushima «Kurosawa Mode»

Водночас критичний аналіз виявляє обмеження моделі. Гра уникає складної проблематики корейсько-японських відносин, які мають безпосереднє значення для історичного контексту острова Цусіма. Фауна ігрового світу включає біологічні види, не характерні для реального острова. Замок Канеда зображено у типовому японському стилі, хоча історично він був фортецею корейського типу, а склад монгольської армії не відображає значної присутності корейських військ у складі інвазійних сил. Отже, «зовнішня автентичність» передбачає певну селективність у зображенні культурного контексту, підпорядковану естетичній цілісності та комерційній привабливості продукту. В. Гельмке, досліджуючи локалізацію як форму культурного імперіалізму, зауважує, що процес адаптації неминуче передбачає ієрархію культурних елементів, де одні зберігаються, а інші жертвуються заради ринкової прийнятності [8].

The Witcher 3: Wild Hunt та модель «культурного експорту». Альтернативну стратегію демонструє гра польської студії CD Projekt Red, побудована на літературній серії А. Сапковського. На відміну від Ghost of Tsushima, де іноземні розробники прагнуть відтворити чужу культуру, The Witcher 3 адаптує локальний культурний продукт для глобальної аудиторії, здійснюючи «культурну медіацію» слов'янського фольклору через жанрові конвенції західноєвропейського фентезі. Слов'янські міфологічні образи проходять у грі специфічну трансформацію. Полудниця перетворюється на Noonwraith, лісовик стає Leshen, утопець – Drowner, а ботчлінг (Botchling), що базується на польському поронці – дусі ненароджених дітей, є одним із найяскравіших прикладів того, як глибоко вкорінений у локальній культурі образ набуває нового контексту, залишаючись при цьому зрозумілим для міжнародного гравця [11].

Лінгвістична стратегія англомовної версії використовує регіональні акценти для диференціації культурних груп: мешканці Скеліге говорять з ірландськими інтонаціями, ніфгаардці – з німецькими, а для надприродних істот обрано валлійські акценти, що створює відчуття інакшості та містичності. Візуальна локалізація інтегрує елементи польської архітектури та народного мистецтва в універсальний фентезійний контекст. Архітектура Оксенфурта та Новіграда базується на північноєвропейських містах пізнього середньовіччя, сільська забудова Велену відтворює побілені стіни та солом'яні дахи традиційних польських сіл, а орнаментальні мотиви включають адаптовані візерунки з регіонів Ловіч та Залип'я. Костюми персонажів поєднують елементи польського контушу та жупану з фентезійною стилістикою. Культурна рецепція гри виявляє характерне для моделі «культурного експорту» протиріччя. Польська аудиторія сприймає The Witcher 3 як вираження національної культурної ідентичності, тоді як міжнародний гравець часто не усвідомлює глибини закладених культурних референцій, інтерпретуючи гру як загальноєвропейське фентезі. Показово, що сам А. Сапковський заперечує надмірну «слов'янізацію» своїх творів, наголошуючи на їхньому інтернаціональному характері, що додатково ускладнює питання про межі культурної ідентифікації ігрового продукту. М. О'Хаґан зауважує, що локалізація завжди функціонує як «перемовини» між оригінальним культурним контекстом та очікуваннями цільової аудиторії, і The Witcher 3 демонструє приклад, коли такі перемовини завершуються продуктивним компромісом [10].

S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl та модель «національної репрезентації». Принципово інший підхід до взаємодії глобального й локального демонструє проект GSC Game World, що вийшов у листопаді 2024 року та протягом двох днів розійшовся накладом понад мільйон копій [9]. Гра не лише

зображує специфічне географічне середовище – Зону відчуження навколо Чорнобильської АЕС – а й свідомо позиціонує себе як носій української культурної ідентичності. PR-директор GSC З. Бочаров під час gamescom 2025 підкреслив: «Ми не хотіли бути українською The Witcher, а хотіли показати щось своє. З початком війни культурна ідентичність стала ще важливішою» [3].

Культурна ідентичність у S.T.A.L.K.E.R. 2 реалізується через декілька семіотичних рівнів. На рівні візуальної культури гра відтворює характерні елементи пострадянського та специфічно українського середовища: мозаїчні панно на автобусних зупинках, архітектуру радянського модернізму, що набуває нового значення в контексті постапокаліптичного ландшафту, побутові деталі, впізнавані для українського гравця та екзотичні для іноземного (як показано на рис. 2). На лінгвістичному рівні принциповим рішенням стало повне озвучення гри українською мовою за відсутності російської локалізації – вибір, продиктований не лише комерційними, а й ідентичнісними міркуваннями. Із гри було прибрано заплановане російське озвучування, змінено правопис топоніму в підзаголовку з «Chernobyl» на «Chornobyl», а внутрішньоігрова радіостанція транслює українську музику, створюючи аудіальний контекст, що виходить за межі типових жанрових конвенцій пост-апокаліптичних ігор [3].



Рис. 2. S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl

Показовим є контекст рецепції. Гра набула статусу «культурного фронту»: журналіст Я. Кисунько охарактеризував S.T.A.L.K.E.R. 2 як «інструмент м'якої сили», а аналітик О. Покальчук описав його як «приклад асиметричної війни», де культурний вплив підриває наративи противника та зміцнює українську ідентичність на міжнародному рівні [3]. Одночасно з цим виникло явище «лагідної українізації»: відеозаписи з російськими гравцями, які намагаються зрозуміти українську мову під час проходження, стали мемами у соціальних мережах, перетворивши ігровий продукт на несподіваний канал мовного контакту [2]. Із культурологічного погляду S.T.A.L.K.E.R. 2 демонструє модель, відмінну від обох попередніх кейсів. Тут не відбувається ані відтворення чужої культури (як у Ghost of Tsushima), ані адаптації локального для глобального через універсальні жанрові конвенції (як у The Witcher 3). Натомість гра транслює українську культурну специфіку «як є», без пом'якшення або опосередкування, розраховуючи на те, що автентичність середовища сама по собі стане джерелом привабливості. Стратегія ризикована, але успіх гри – понад 5 мільйонів проданих копій – засвідчує, що глобальна аудиторія готова до непосередкованого культурного досвіду, якщо він підкріплений якісним ігровим продуктом [9].

Дані платформи Steam підтверджують зростання значущості українськомовного сегменту: станом на початок 2026 року частка користувачів з українським інтерфейсом наблизилась до 1%, увійшовши до топ-15 найпопулярніших мов платформи та конкуруючи з італійською, чеською та нідерландською [6]. Перетин порогу в 1% вважається критичною масою, що робить професійну локалізацію комерційно виправданою для великих видавців, а отже, успіх S.T.A.L.K.E.R. 2 створює інфраструктурні передумови для ширшої присутності української мови у глобальному ігровому просторі.

NieR: Automata та модель «філософського наративу». Японська гра студії PlatinumGames за режисурою Йоко Таро (2017 р.) презентує ще один вимір взаємодії культурного та глобального, де замість

географічної або етнічної специфіки на перший план виходить філософська традиція як культурний код. Персонажі гри названі на честь європейських філософів: андроїд 2B (фонетична алюзія на гамлетівське «to be or not to be»), машина Паскаль (за Блезом Паскалем), культ Кіркеґора, а весь наративний каркас побудований на переосмисленні абсурдизму Альбера Камю, викладеного в «Міфі про Сізіфа» [13].

Культурологічний інтерес NieR: Automata полягає в тому, що гра здійснює подвійну культурну медіацію: японський розробник артикулює європейську філософську традицію засобами ігрового медіуму, створюючи продукт, який, попри свою японську візуальну естетику, резонує з глобальною аудиторією саме завдяки універсальності філософських питань. Механіка збереження прогресу стає метафорою трансферу свідомості між тілами, порушуючи питання тілесності та ідентичності. Механіка самознищення виступає метафорою внутрішнього конфлікту персонажів та екзистенціального вибору. Структура гри, поділена на три «маршрути», кожен із яких змінює перспективу оповіді, відтворює ніцшеанську концепцію вічного повернення, де циклічність стає не прокляттям, а можливістю переосмислення [14].

Фінальна сцена гри, де гравцеві пропонують знищити власні збережені дані, щоб допомогти незнайомому гравцю пройти останній бій, реалізує камюзіанську ідею солідарності перед обличчям абсурду, перетворюючи ігрову механіку на етичний вибір. Як зазначає Й. Чжао у дослідженні філософських маніфестацій у геймдизайні, «ігрові механіки, коли їх наповнюють філософським змістом, здатні посилювати залученість гравця та спонукати до глибшої рефлексії» [14]. Гра здобула понад 7,5 мільйонів проданих копій, що засвідчує здатність філософсько навантаженого наративу знаходити комерційний успіх, не жертвуючи інтелектуальною складністю (як показано на рис. 3).



Рис. 3. Промоційний арт NieR: Automata (андроїд 2B)
Джерело: офіційний сайт Square Enix (square-enix-games.com)

Із погляду культурної локалізації NieR: Automata цікава тим, що вона практично не потребувала культурної адаптації при виході на західні ринки, попри суто японську візуальну мову. Філософський код виявився більш «транспарентним», ніж етнографічний чи фольклорний, що ставить під сумнів уявлення про неминучість культурного бар'єру між японською та західною ігровими аудиторіями. Гра демонструє, що культурна специфіка може набувати форми не лише візуальних або лінгвістичних маркерів, а й інтелектуальних моделей, вбудованих у саму структуру ігрового досвіду. Дослідження А. А. Зорагі та М. Кафі підтверджує, що перекладачі ігор дедалі частіше стикаються з необхідністю адаптувати не стільки мовні, скільки концептуальні елементи, що вимагає від них компетенцій на перетині лінгвістики, культурології та філософії [15].

Типологія моделей культурної адаптації. Порівняльний аналіз чотирьох розглянутих кейсів дає змогу виокремити типологію стратегій взаємодії глобального та локального у відеоіграх. Модель «зовнішньої автентичності» (Ghost of Tsushima) передбачає відтворення чужої культури іноземними розробниками через ретельне дослідження, консультації з носіями культури та візуальну вірність. Модель «культурного експорту» (The Witcher 3) адаптує локальний культурний продукт для глобальної аудиторії через універсалізацію специфічних елементів при збереженні культурного ядра. Модель «національної репрезентації» (S.T.A.L.K.E.R. 2) транслює культурну специфіку без опосередкування, перетворюючи автентичність на конкурентну перевагу. Модель «філософського наративу» (NieR: Automata) використовує інтелектуальну традицію як культурний код, що виявляється менш залежним від етнографічної специфіки і легше перетинає культурні бар'єри. Моделі не є взаємовиключними:

конкретний ігровий проект може поєднувати елементи декількох стратегій. Проте кожна з них пропонує відмінну відповідь на базове культурологічне питання про те, яким чином локальне здатне набувати глобального значення, не втрачаючи при цьому своєї специфіки.

Технологічні та економічні тенденції ігрової локалізації. Стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту та машинного навчання трансформує індустрію локалізації відеоігор. Нейронні мережі застосовуються для попереднього перекладу текстового контенту, системи аналізу культурного контексту допомагають ідентифікувати потенційно проблемні елементи, а автоматизовані інструменти контролю якості виявляють лінгвістичні та функціональні помилки вже на ранніх етапах [12]. Водночас, як засвідчує практика, автоматизація не здатна замінити культурологічну експертизу: машинний переклад відтворює лексику, але втрачає конотації, не розпізнає культурних алюзій та нечутливий до регіональних нюансів. Ринкові тенденції вказують на зростання інвестицій у локалізацію. Прогнозований обсяг глобального ринку відеоігор – понад 520 мільярдів доларів до 2027 року – стимулює попит на якісну адаптацію, особливо для ринків Азіатсько-Тихоокеанського регіону та Латинської Америки [11]. Тенденція до одночасних глобальних релізів ААА-проектів вимагає паралельної локалізації на десятки мов, що перетворює процес на логістичний виклик промислового масштабу.

Правові виклики додають локалізації додатковий вимір складності. Директиви Європейської Комісії щодо віртуальних валют, посилення вимог до захисту персональних даних, різноманітність систем вікових рейтингів та культурно-специфічні обмеження на зображення насильства, релігійних символів чи надприродних істот вимагають від розробників комплексного підходу, в якому лінгвістична, культурна та правова адаптація інтегровані в єдиний процес [12]. Гіперлокалізація як окремий тренд передбачає створення ультра-адаптованого контенту для вузьких цільових аудиторій, що засвідчує рух від стандартизованої глобалізації до диференційованого підходу.

Мовна автентичність та феномен «оригінальної мови». Окремої уваги заслуговує тенденція, яка набуває дедалі більшого поширення серед ігрової спільноти: вибір мови гри не за критерієм зручності, а за критерієм культурної відповідності. Гравці все частіше обирають мову розробників або мову ігрового сетингу: Metro Exodus – з українською озвучкою, Assassin's Creed Unity – французькою, Ghost of Tsushima – японською. Оригінальна озвучка передає емоційні нюанси та культурні конотації, які неминуче зазнають трансформацій у перекладі [4].

Випадок S.T.A.L.K.E.R. 2 продемонстрував, що мовний вибір у грі здатний набувати політичного виміру. Відмова від російської локалізації перетворила українську мову на невід'ємний елемент ігрового досвіду, а не на одну з альтернатив у мовному меню. Для іноземного гравця українська озвучка стала частиною «автентичного» середовища Зони відчуження, тоді як для українського – актом культурної самоідентифікації через ігровий медіум. Феномен засвідчує, що мова у відеогрі функціонує не лише як інструмент комунікації, а й як культурний маркер, здатний визначати рамку сприйняття ігрового простору [6].

Відеоігри як інструмент культурної дипломатії. Аналіз розглянутих кейсів засвідчує, що відеоігри дедалі активніше функціонують як канал «м'якої сили», здатний формувати уявлення про країну та культуру серед глобальної аудиторії. The Witcher 3 перетворила Польщу на «культурний бренд» у свідомості мільйонів гравців, Ghost of Tsushima стимулювала туристичний інтерес до острова Цусіма, а S.T.A.L.K.E.R. 2 став маркером української присутності у глобальному медіапросторі в умовах війни [3]. Механізм культурної дипломатії через відеоігри має специфіку, яка відрізняє його від традиційних форм. Ігровий досвід передбачає значно глибшу залученість реципієнта: гравець проводить у грі десятки годин, що перевищує тривалість контакту з будь-яким кінематографічним продуктом. Інтерактивність забезпечує емоційне залучення, яке формує стійкіші асоціації, ніж пасивне споживання. Ігрова спільнота генерує вторинний контент – стріми, огляди, мемі, фанарт – що багаторазово підсилює культурне повідомлення, виводячи його за межі первинної аудиторії гри [9].

Українська ситуація є показовою у контексті зв'язку між культурною дипломатією та ігровим медіумом. Наявність розвиненої індустрії відеоігор – один із козирів України у просуванні «м'якої сили». На зовнішньому ринку ігри транслюють образ країни, здатної створювати конкурентоспроможний культурний продукт навіть в умовах повномасштабної війни. На внутрішньому – відеоігри з українською локалізацією стають «точками солідарності», що формують спільну культурну ідентичність поза травматичним досвідом [3]. О. Губернатор зауважує, що ігрові практики трансформують культурну ідентичність гравця, і в умовах війни відеогра набуває додаткової функції – інструменту національної самоідентифікації через культурний артефакт [1].

Висновки. Проведений аналіз засвідчує, що відеоігри перетворилися на повноцінний простір культурологічного дослідження, в якому процеси глобалізації та локалізації набувають специфічних форм, зумовлених інтерактивною природою медіуму. Локалізація відеоігор виходить далеко за межі

лінгвістичної адаптації, охоплюючи візуальну семіотику, аудіальний контекст, ігрову механіку та правові аспекти, що перетворює її на комплексну стратегію культурної медіації.

Виокремлені моделі культурної адаптації – «зовнішня автентичність», «культурний експорт», «національна репрезентація» та «філософський наратив» – демонструють різні способи розв'язання напруження між глобальною доступністю та культурною специфікою. Кожна з них пропонує відмінну відповідь на питання про те, яким чином локальні культурні коди здатні функціонувати у глобалізованому ігровому просторі, зберігаючи свою ідентичнісну значущість.

Український кейс S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl засвідчує здатність відеогри виконувати функцію інструменту «м'якої сили», транслюючи культурну ідентичність через ігрове середовище, мовну автентичність та візуальні коди. Комерційний успіх гри спростовує уявлення про необхідність культурного пом'якшення для досягнення глобальної привабливості та створює прецедент для інших локальних ігрових індустрій.

NieR: Automata демонструє, що культурна специфіка може набувати інтелектуальної форми, де філософська традиція стає культурним кодом, менш залежним від етнографічних маркерів і здатним транспарентно перетинати культурні бар'єри. Подальше дослідження взаємодії глобального та локального у відеоіграх потребує врахування технологічних змін, пов'язаних із застосуванням штучного інтелекту у процесах локалізації, а також поглибленого аналізу впливу ігрового досвіду на формування культурних уявлень аудиторії.

Список використаної літератури

1. Губернатор О. Підходи та тенденції дослідження субкультур відеоігор у західному науковому дискурсі на рубежі XX – XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2024. Вип. 48. С. 369–374. URL: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.799

2. Зарицька Ю. Росіяни вчать українську мову в грі S.T.A.L.K.E.R. 2: «лагідна українізація» в дії. *StudWay*. 2024. 25 листоп. URL: https://studway.com.ua/rosiyany-vchat-ukrayinsku-movu-v-gri-s-t-a-l-k-e-r-2-lagidna-ukrayinizacziya-v-diyi/

3. Кисунько Я. Культурний фронт України: S.T.A.L.K.E.R. 2 і його шлях до становлення як «національного продукту». *КиївВлада.* 2024. 23 листопада. URL: https://kyivvlada.com.ua/territoria-rozumu/kulturnyj-front-ukrayiny-s-t-a-l-k-e-r-2-i-jogo-shlyah-do-stanovlennya-yak-naczionalnogo-produktu/

4. Головащенко Л. С., Лимар М. Ю. Локалізація і переклад комп'ютерних ігор на прикладі відеогри «S.T.A.L.K.E.R.: Тінь Чорнобиля». *Закарпатські філологічні студії.* 2022. Вип. 5. Ч. 2. С. 15–22. URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2022/5_2022/part_2/4.pdf

5. Малюк Є. О. Відеогра як феномен сучасної медіакультури : автореф. дис.... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2021. 20 с. URL: https://www. researchgate.net/publication/365203617

6. Українська мова в геймінгу: від фан-перекладів до ААА-дубляжу. *HBJ*. 2026. 24 січня. URL: https://journal.gen.tech/post/igry-z-ukrainskoyu-ozvuchkoyu-top-5-dlya-itshivtsiv

7. Edwards K. Beyond Localization: An Overview of Game Culturalization. *Fun for All: Translation and Accessibility Practices in Video Games* / ed. C. Mangiron, P. Orero, M. O'Hagan. Bern : Peter Lang, 2014. P. 287–303. URL: https://ru.scribd.com/document/770962468/Fun-for-All-Translation-and-Accessibility-Practices-in-Video-Games-by-Carmen-Mangiron-Pilar-Orero-Minako-O-Hagan

8. Helmke W. Cultural Imperialism and Video Game Localization: A Case Study of Revelations: Persona. *Games and Culture.* 2024. URL: https://doi.org/ 10.1177/15554120241251523

9. How Stalker 2 is Winning Over the World and Showcasing Ukraine. *MK Translations.* 2024. December. URL: https://mk-translations.ua/en/blog/how-stalker-2-is-winning-over-the-world-and-showcasing-ukraine/

10. O'Hagan M. Game Localisation as Software-mediated Cultural Experience: Shedding Light on the Changing Role of Translation in Intercultural Communication in the Digital Age. *Multilingua*. 2015. Vol. 34(6). P. 747–771. URL: https://doi.org/10.1515/multi-2014-0062

11. O'Hagan M., Mangiron C. Game Localization: Translating for the Global Digital Entertainment Industry. Amsterdam : John Benjamins, 2013. 374 p. URL: https://ru.scribd.com/document/551606091/Benjamins-Translation-Library-Minako-O-Hagan-Carmen-Mangiron-Game-Localization-Translating-for-the-Global-Digital-Entertainment-Industry-John-Be

12. Pirrone M., D'Ulizia A. The Localization of Software and Video Games: Current State and Future Perspectives. *Information.* 2024. Vol. 15(10). 648. URL: https://doi.org/10.3390/info15100648

13. Vela J. Where Silicone Meets Silicon: Analyzing NieR: Automata as a Subversive Postfeminist Text with Respect to Marxism, Existentialism and Feminism. *Communication Honors Theses.* 2024. No. 34. URL: https://digitalcommons.trinity.edu/comm_honors/34

14. Zhao Y. Mechanisms of Meaning: Absurdism and Realism in Game Design as Philosophical Manifestations in NieR: Automata and Metal Gear Solid. *Proceedings of the DAI 2023.* Atlantis Press, 2024. P. 436–449. URL: https://www.atlantis-press.com/proceedings/dai-23/125998099

15. Zoraqi A. A., Kafi M. Profiles, Perceptions, and Experiences of Video Game Translators. *Games and Culture.* 2025. URL: https://doi.org/10.1177/15554120231223329

References

1. Hubernator O. Pidkhody ta tendentsii doslidzhennia subkultur videoihor u zakhidnomu naukovomu dyskursi na rubezhi XX–XXI stolittia. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku,* 2024. 48. P. 369–374. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.799
2. Zarytska Yu. (2024, November 25). Rosiiany vchat ukrainsku movu v hri S.T.A.L.K.E.R. 2. *StudWay.* https://studway.com.ua/rosiyany-vchat-ukrayinsku-movu-v-gri-s-t-a-l-k-e-r-2-lagidna-ukrayinizacziya-v-diyi/
3. Kysunko Ya. (2024, November 23). Kulturnyi front Ukrainy: S.T.A.L.K.E.R. 2. *KyivVlada.* https://kyivvlada.com.ua/territoria-rozumu/kulturnyj-front-ukrayiny-s-t-a-l-k-e-r-2-i-jogo-shlyah-do-stanovlennya-yak-naczionalnogo-produktu/
4. Holovashchenko L. S., & Lymar, M. Yu. Lokalizatsiia i pereklad kompiuternykh ihor. *Zakarpatski filolohichni studii,* 2022. 5 (2). P. 15–22.
5. Maliuk Ye. O. *Videohra yak fenomen suchasnoi mediakultury* [Abstract of thesis]. Kyiv, 2021.
6. Ukrainska mova v heiminhu. (2026, January 24). *HBJ.* https://journal.gen.tech/post/igry-z-ukrainskoyu-ozvuchkoyu-top-5-dlya-itshivtsiv
7. Edwards K. (2014). Beyond Localization. In C. Mangiron et al. (Eds.), *Fun for All* (pp. 287–303). Peter Lang.
8. Helmke W. (2024). Cultural Imperialism and Video Game Localization. *Games and Culture.* https://doi.org/10.1177/15554120241251523
9. MK Translations. (2024). How Stalker 2 is Winning Over the World. https://mk-translations.ua/en/blog/how-stalker-2-is-winning-over-the-world-and-showcasing-ukraine/
10. O'Hagan M. (2015). Game Localisation as Software-mediated Cultural Experience. *Multilingua,* 34(6), 747–771.
11. O'Hagan M., & Mangiron, C. (2013). *Game Localization.* John Benjamins.
12. Pirrone M., & D'Ulizia, A. (2024). The Localization of Software and Video Games. *Information,* 15 (10). 648 s.
13. Vela J. (2024). Where Silicone Meets Silicon. *Communication Honors Theses,* 34.
14. Zhao Y. (2024). Mechanisms of Meaning. *Proceedings of the DAI 2023* (P. 436–449). Atlantis Press.
15. Zoraqi A. A., & Kafi M. (2025). Profiles, Perceptions, and Experiences of Video Game Translators. *Games and Culture.*

UDC 008:794.072

GLOBALIZATION AND LOCALIZATION OF CULTURE IN VIDEO GAMES AS FACTORS IN INTERCULTURAL ADAPTATION AND THE REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY

Vasyl VAHERYCH – Postgraduate Student (PhD Candidate) at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine.

The current article investigates globalization and localization in video games through the prism of intercultural adaptation processes. Specifically, video games as a medium for global cultural trends vs. local identity codes are analyzed, and the main types of cultural adaptation and cultural code transmission within gaming are discussed. The methodology involves comparative analysis of four video game projects featuring distinct approaches to intercultural adaptation: Ghost of Tsushima (external authenticity), The Witcher 3: Wild Hunt (cultural export), S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl (national representation), and NieR: Automata (philosophical narrative). In addition, semiotic analysis of visual and verbal signs of video games is performed.

As a result, the research provides a typology of approaches to cultural adaptation in video games, discusses the peculiarities of localization vs. culturalization in the gaming industry, and explores the process of cultural code transmission via games in terms of the authenticity of language, visual aesthetic, and storylines. Special attention is paid to the case of Ukraine and S.T.A.L.K.E.R. 2: Heart of Chornobyl as an example of the formation and transmission of national cultural identity in gaming during full-scale war. The findings prove that video games serve as soft power tools to use cultural identity (including language, visuals, and music) as a competitive advantage in the international gaming market. In turn, the findings confirm the legitimacy of video games as a topic for cultural studies and explain the unique nature of globalization and localization in the industry due to the interactive and active nature of gaming.

Key words: video games, localization, globalization, cultural adaptation, cultural identity, intercultural communication, soft power, culturalization, S.T.A.L.K.E.R. 2, NieR: Automata.

Стаття отримана 2.12.2025
Стаття прийнята 8.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:003.01:316.77:004.92

ВІЗУАЛЬНІ СИМУЛЯКРИ І ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ У ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ

Андрій ПАРХОМЕНКО – здобувач освіти ІІІ освітньо-наукового ступеню кафедри господарсько-правових та суспільно-політичних дисциплін, Східноукраїнський національний університет ім. Володимира Даля
https://orcid.org/0009-0000-7036-4078
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1178
a.parkhomenko.99@gmail.com

Цитування:

Пархоменко А. Візуальні симулякри і гіперреальність у цифровій культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 459–465. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1178

Запропонований культурологічний аналіз еволюції візуальних симулякрів та гіперреальності в сучасній цифровій культурі з акцентом на взаємозв'язку між симулякрами, згенерованими штучним інтелектом, та технологіями AR/VR. Методологія дослідження поєднує критичний аналіз літератури із загальнонауковими методами та синтезом культурологічної рефлексії, семіотичного, феноменологічного та герменевтичного підходів. Дослідження демонструє, що ШІ-симулякри функціонують як агентні форми симуляції, тоді як AR/VR створюють просторовий та емпіричний режим гіперреальності. Разом вони утворюють тип гіперреальності, заснований не на імітації, а на конструюванні досвіду. У цьому контексті симулякр набуває інфраструктурного значення, формуючи візуальність, присутність та конструювання й переживання суб'єктом досвіду. Результати можуть бути застосовані у культурологічному експертному аналізі, цифровій освіті та проєктуванні відповідальних цифрових середовищ.

Ключові слова: візуальне/візуальність, віртуальне, гіперреальність, знак, образ, симулякр, цифрова культура, штучний інтелект (ШІ), AR/VR.

Актуальність теми дослідження. Сучасна цифрова культура характеризується станом, який Ж. Бодрійяр (*Jean Baudrillard*) описав поняттями симуляції, симулякрів і гіперреальності: знаки, що не мають первинного референта, тобто копії без оригіналу формують «щось інше, ніж "сучасність": гіперреальність, одночасність усіх функцій, без минулого та без майбутнього, операційність, скерована в усіх напрямках» [1; 116]. Із швидким впровадженням штучного інтелекту (далі – ШІ або AI), зокрема, у діяльність медіа та традиційно творчі професії, обсяг (і вага?) візуальних симулякрів і, відтак, гіперреальності візуального середовища зростає. Тому посилюється актуальність дослідження зв'язку симулякрів та гіперреальності візуального/візуальності саме у цифровій культурі, в якій вони перетворюються чи не на атрибути й породжують низку практичних ризиків та методологічних викликів.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика симулякрів і гіперреальності почала формуватися ще у доцифрову добу у межах філософії, і корпус досліджень налічує безліч праць, огляд яких склав би окреме дослідницьке завдання, яке не ставимо. Відтак, при аналізі наукових публікацій важливо враховувати культурний контекст їх написання. Класичними в обраному нами дискурсі є: 1) роботи Ж. Бодріяра «Симулякри та симуляція» (1981 р.), де формулюються поняття симулякра й гіперреальності [1], та «Паролі» (2000 р.), де Бодрійяр переписує свою концепцію, адаптуючи під інтернет, і вводить ідею «віртуального без об'єкта» [4], а також найвідоміша «Логіка смислу» Жиля Дельоза (1969 р.), в якій дано першу філософську реабілітацію симулякра як позитивної сили відмінності: у Дельоза симулякр – не підробка, а структура, що руйнує модель та оригінал [10]. 2) Збірка есе У. Еко «Подорожі гіперреальністю» [12] – нариси, що писалися з 1973 по 1986 р., про штучні «репродукції» реальності (копії, репліки, музеї-симулякри): У. Еко досліджує феномен «фальшивого реального» (штучні туристичні пам'ятки, підроблені артефакти), що добре резонує з сучасними цифровими феноменами (реплікація, реконструкції, тематичні VR-парки).

Також варто згадати «Суспільство спектаклю» Гі Дебора (1967 р.), де він засвідчив, що вже тоді суспільство дедалі більше функціонувало через «спектакль» – систему образів, яка *перевизначає* реальність [9]. Теза Дебора «знак замінює реальність» є майже безпосередньою предтечою пізніших, побудованих навколо ідеї зникнення оригіналу та автономії образу, суджень про симулякри; у цифровому середовищі ця теоретична позиція об'єктивується і набуває особливої наочності: культура наповнюється візуальними симулякрами, які, навіть якщо такі суперечать дійсності, видаються «реальнішими за реальність».

Адрієнна де Рюйтер здійснила аналіз етичних проблем deepfakes і обґрунтувала поняття «цифрова етика» (Digital ethics), показавши двоїстість використання технологій дипфейків, які, «навіть якщо вони сумнівні з моральної точки зору, не є за своєю суттю морально неправильними» [18; 1328]. Джеймс Морріс в аналітичній статті «Симулякри в епоху соціальних мереж: Бодрійяр як пророк фейкових новин» характеризує соцмережі як механізм технологічного підсилення симулякрів (мемів, фейкових новин,

© Пархоменко А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

віральних відео), що пришвидшує поширення симулякрів, внаслідок чого гіперреальність перетворюється на масову [17]. Корисним джерелом для міркувань з етичних проблем гіперреальності залишається і коментар-огляд Джона Вільясенора «Штучний інтелект, дипфейки та невизначене майбутнє правди», опублікований у лютому 2019 р. на сайті Brooking [19]. У публікації показано, що саме роблять дипфейки з уявленням про правду та як розвивається детекція, а також передбачено багато з наслідків і ризиків deepfake-технологій для політики та суспільної довіри.

Існують академічні дослідження впливу штучних (віртуальних) персонажів на масову свідомість і споживацьку поведінку [3, 5, 11, 15, 20 та ін.]. Шарлот Брахтендорф аналізує цей феномен через призму моди та візуальної присутності, показуючи, як CGI-інфлюенсери виступають симулякрами тіла та ідентичності в digital-культурі [6]. У свіжій роботі в «*AI & Society*» запропонований трансдисциплінарний аналіз віртуальної особистості Lil Miquela: як візуальні елементи (CGI) та тексти допомагають конструювати відчуття ідентичності; як алгоритмічні та семіо-прагматичні ресурси пішли у виробництво її «особистості» на платформі; вводиться поняття *Spatialized iSelf* – розширеної самосвідомості в цифровому середовищі [13].

Джошуа Каннінгем у статті «Симулякри на стероїдах: штучний інтелект та Бодрійярівська гіперреальність» уводить поняття «генеративної гіперреальності» (generative hyperreality): мистецтво, породжене ШІ, створює нові рівні симулякрів, розмиваючи межі реального та віртуального [8]. Ларс Конзак також аналізує роль генеративного AI у створенні нових форм симулякрів: GAI трансформує виробництво в медіа й рекламі, породжуючи «генеративну гіперреальність», де відрізнити оригінал від синтезу стає все складніше [16]. Мухаммад Саддам Хохар та Міша Айюб обговорюють симулякри-«машинні галюцинації» (GAN-галюцинації) як естетичне явище гіперреальності: розкривають, як моделі «галюцинують» нові образи, що мають гіперреалістичну якість і стають художніми об'єктами [14]. Сучасні дослідження симулякрів і гіперреальності все частіше пов'язують теоретичні ідеї симулякрів з емпіричними ефектами AR/VR-середовищ, де межі між реальним та віртуальним розмиваються у перцептивному досвіді користувача [2, 7, 8].

Огляд публікацій свідчить, що у вивченні симулякрів та гіперреальності акцент зміщується від філософсько-семіотичного рівня переважно до аналізу практичних та технологічних механізмів їх формування/функціонування та/або соціальних та економічних (маркетингових) наслідків, проте культурологічного осмислення того, як саме цифрові та іммерсивні технології створюють, структурують та інституціонують гіперреальність, явно недостатньо. Дана стаття покликана заповнити цю прогалину – хоча б частково.

Мета дослідження – дати культурологічну інтерпретацію еволюції візуального симулякра і гіперреальності у цифровій культурі й показати взаємозв'язок ШІ-симулякрів і AR/VR у створенні гіперреальності нового типу.

Виклад основного матеріалу. *Симулякр* (simulacrum) – за Ж. Бодріяром, це образ/знак (виходим із запропонованої Бодріяром послідовності «фаз образу» [1; 12]), якій не має оригіналу в реальності і тому не просто репрезентує реальність, а заміщує її або існує як самостійна реальність; у міру розвитку технологій і медіа симулякри стають невіддільні від «реального», породжуючи «відстрашування», гіперреальність, У цифровій культурі ця ідея читається через імітацію, масове відтворення образів і втрачену відмінність між «реальним» і «репрезентацією». Цифрові зображення часто відсилають не до реального об'єкту, а до інших зображень: мем інтерпретує кадр із фільму, який сам по собі вже художня інтерпретація, – тож смисловий ланцюжок може втрачати зв'язок із дійсністю. Вразливість автентичності проявляється і в тому, що кожна копія в мережі може бути миттєво видозмінена до невпізнанності, і жоден автор уже не контролює подальші «життя» свого образу. Наприклад, фотографія, що стала інтернет-мемом, може обрости підписами, пародіями, фотомонтажем, – і первинний контекст її створення практично забувається, тоді як на значиме завдання перетворюється циркуляція образу, у процесі чого відбувається нарощування/переосмислювання або згасання/втрата культурного смислу. *Гіперреальність* – стан, у якому модель/симуляція стає сприйманою реальністю (симуляція «перекриває» або «перевершує» оригінал): туристичні «реконструкції», голограми, VR-досвіди, цифрові двійники (digital twins).

Якщо простежити еволюцію концепта «симулякр» (як похідного від «*образу*» у значенні «*копії*»), починаючи з (1) тлумачення його семіотикою як «знаку», взятого за істотну, глибинну *природу культури*, враховуючи (2) визначення його Бодріяром, спадщина якого вже визнана за класику з цієї теми, до (3) осмислення й оцінок нових візуальних цифрових і ШІ-практик сьогодення, що розглянуті вище, то можна зрозуміти перетворення симулякра на базову логіку сучасної – цифрової – візуальної культури. Для зручності подання/сприйняття та простоти розуміння матеріал нами візуалізовано – зведено у порівняльну таблицю: характеризовано такі аспекти концепта, як:

статус образу; ставлення образу до реальності; форма симулякра (узагальненна); «ключовий страх» щодо симулякрів (у відповідному розумінні) – те, що «відстрашує» й тому цього ми не бажаємо і нібито маємо прагнути уникнути, запобігти цьому; технологічна опора – індустрії створення образів.

Таблиця

Концепт «симулякр» (семіотика – Ж. Бодріяр – цифрова культура)

Аспекти «симулякра»	**у семиіотиці**	**у Бодріяра**	**у цифровій культурі**
Статус образу	знак	модель	Алгоритм
Ставлення до реальності	довільність	зникнення референта	варіативність/генерація
Форма симулякра	знак-символ	копії без оригіналу	цифровий синтез
«відстрашування» («небажане»)	пустий знак	гиперреальність	deepfake / synthetic reality
Технологічна опора	масс-медіа	телебачення, реклама	VR, 3D, ШІ, нейромережі

Як бачимо, у цифровій культурі змінюється сам механізм референції: раніше образ посилався на предмет, потім – на модель («образ образу»), тепер – на платформу, яка працює за певними алгоритмами. Тому ядром проблеми симулякра можна визнати саме зміну статусу «образу», з чим пов'язана зміна форми симулякра і того «небажаного», яке мислиться, у термінології Ж. Бодріяра, як «відстрашування». Зрозуміло, що за вектором зміни теоретичних уявлень щодо симулякра стоять зміни в його продукуванні і культурній ролі/значущості. Зміну статусу образу зумовлено, з одного боку, технологічно-індустріальними чинниками (прогресом ІТ та здешевленням генерації образів), з іншого – економічними та культурними політиками (комерціалізацією виробництва й масовою дистрибуцією образів). Окремо відзначимо, що «небажане», яке небезпідставно викликало певне культурне побоювання, парадоксальним чином не відторгалося культурою, а перетворювалося на її невід'ємний складник. Таблицю складено так, щоб були помітні своєрідні еволюційні стрибки «відстрашувань», які зі зміною технологічної опори опановували культурну роль нової форми симулякра: *пустий знак* став цілком легітимною (у цифровій культурі визнаною за норму) *копією без оригіналу*, *гіперреальність* існує як *цифровий синтез*, а *deepfake* та *synthetic reality*, тобто те, що оцінювалося як «небажане» напочатку цифрової доби, в останні роки також стало розповсюдженою формою симулякра (передусім – візуального) і породжує чимало негативних наслідків, спричиняючи проблеми психологічного, етичного та практично-поведінкового характеру, про що, власне, свідчать деякі оглянуті публікації [14, 17, 18, 19].

У класичних теоріях симулякра та гіперреальності стрижневим був зсув від репрезентації до заміщення реальності знаком. Симулякр не відображає реальне, а *передує йому*, створюючи автономний порядок значень. Сучасні технології AR/VR/XR радикалізують цей зсув, переводячи його з рівня знаково-семіотичного аналізу на рівень перцептивно-досвідного та технічно опосередкованого буття: гіперреальність у цифровій культурі стає *операційною реальністю*, що переживається тілесно й когнітивно. У цьому сенсі AR/VR виступають не просто як медіа або інструменти візуалізації, а як *технологічні механізми продукування гіперреальності.* Цифрові візуальні симулякри, створені або підтримувані системами ШІ (синтетичні персонажі, генеративні образи), репрезентують перехідний етап між класичним симулякром і гіперреальністю нового типу.

Візуальні симулякри у цифровій культурі отримали виразне втілення в образах віртуальних інфлюенсерів, цифрових кумирів, які поводяться так, ніби вони «справжні» учасники соціальних та культурних процесів. Чи не найяскравіші приклади – *Lil Miquela* (США) та *Hatsune Miku* (Японія). Вони вже не є ані репрезентаціями реальних суб'єктів, ані простими знаковими конструкціями: вони функціонують як *візуальні агенти*, здатні підтримувати тривалу соціальну присутність, адаптуватися до культурних контекстів, інтегруватися у комунікативні та економічні екосистеми. Саме тут симулякр набуває *операційного статусу*: він не лише означає, а *діє*.

ШІ-симулякри демонструють зміну логіки візуальності від статичного або наративно контрольованого образу до динамічного, процедурного та потенційно нескінченного візуального процесу. Генеративні моделі (GAN, diffusion models тощо) створюють образи, які не мають «оригіналу», не закріплені за єдиним автором, не завершені в жодній остаточній формі. Таким чином, цифровий ШІ-симулякр є не об'єктом, а режимом візуального існування – візуальністю, що готує ґрунт для переходу до середовищної логіки AR/VR.

AR/VR можна розглядати як наступний крок еволюції візуального симулякра: він більше не локалізується в межах зображення чи персонажа – він розгортається у просторі досвіду. Якщо ШІ-симулякри функціонують у площині екранної цифрової візуальності, то AR/VR перетворюють симуляцію на тотальне середовище взаємодії. Базовою характеристикою AR/VR є *імерсивність* – ефект залучення суб'єкта в штучно сконструйоване середовище, яке, сприймаючись як перцептивно

цілісне, активує механізми тілесної присутності (embodiment) та мінімізує дистанцію між сприйняттям і дією; контекстуально використана феноменологічна перспектива дозволяє розглядати цифрові середовища як структури досвіду, що переживається, а не тільки як медіатехнологічні форми. У такому середовищі візуальний образ перестає бути «об'єктом для споглядання» і перетворюється на *середовище досвіду*, що переживається як реальний. Це принципово відрізняє AR/VR від класичних візуальних медіа (живопис, фотографія, екранне зображення). Саме тут формується *гіперреальність нового типу*: не як надлишок/надмір знаків, а як штучно сконструйована реальність, що функціонує за власними онтологічними правилами. Її ознаками є те, що «реальність» відбувається лише у момент взаємодії; образ не існує автономно – він актуалізується дією користувача; глядач стає учасником і співтворцем середовища. Гіперреальність такого типу, на наш погляд, не зовсім коректно називати перформативною: на відміну від перформативної гіперреальності, орієнтованої на публічне пред'явлення, цифрові симуляції, що розглядаються, формують тип гіперреальності, заснований на перцептивному досвіді користувача. Умовно цей тип можна позначити як *experimental hyperreality*, підкреслюючи його феноменологічний та іммерсивний характер. Відмінність між перформативною та experiential гіперреальністю може бути інтерпретована як різниця між медіально-репрезентативним та феноменологічно переживаним режимами цифрового досвіду.

Таким чином, гіперреальність у AR/VR, що вона користувачем переживається як власний досвід, не є фіксованою симуляцією, а постає як подієвий процес, що *кожного разу* конструюється заново. Це важливий зсув від бодріярівського «симулякр як система знаків» до гіперреальності *як особливої емпіричної практики*.

У контексті AR/VR особливого значення набуває поняття *цифрової візуальності*. Якщо «цифрове візуальне» можна трактувати як сукупність образів, то *цифрова візуальність* у VR/AR інтегрує зорове сприйняття з рухом, жестом, просторовою орієнтацією; активує когнітивні й тілесні механізми одночасно – формує *відчуття присутності* (presence), а не лише бачення. У такому ракурсі гіперреальність не просто «більш реальна, ніж реальне», а переживається як альтернативна форма буття, що має власну логіку часу, простору й дії. Важливо підкреслити, що у сучасних AR/VR-системах саме штучний інтелект виступає невидимим оператором гіперреальності: він керує адаптацією середовища, персоналізує візуальний досвід, реагує на дії користувача в реальному часі. Незважаючи на різні технічні механізми, ШІ-симулякри та AR/VR-середовища є функціонально рівнозначними у виробництві гіперреальності нового типу, оскільки обидва усувають дистанцію між знаком і дією, перетворюючи симулякр на подію. На відміну від медіальних форм, орієнтованих на дистанційне споглядання, цифрові імерсивні середовища формують режим залученої присутності, в якому візуальний симулякр переживається як частина суб'єктивного досвіду.

Отже, ШІ-симулякри і AR/VR не є окремими феноменами, а утворюють *єдину технологічно-культурну конфігурацію*, у якій симулякр стає процедурним, гіперреальність – інтерактивною, візуальність – середовищною. Цифрова візуальність – результат взаємодії знаків, тілесного сприйняття, медіаінфраструктур, платформних логік та соціотехнічних акторів – уже не може існувати і мислитися без урахування генеративних технологій як внутрішнього, формотворчого чинника культурного процесу. У цій послідовності доводиться не лише еволюційна взаємопов'язаність ШІ-симулякрів (як «симулякрів третього порядку», за Бодріяром [1; 175]) та AR/VR (які, також будучі симулякрами того ж самого порядку, продукують симулякри ще вищого порядку, що виходять за межі візуального) стосовно гіперреальності, а й, фактично, простежується узгодженість, взаємна відповідність – у межах культурного середовища, що формується технологіями як єдина система, – змін статусу візуального симулякра і типу гіперреальності. Таку узгодженість коректно назвати когерентністю, і забезпечується вона характером симуляції. Якщо зміни когерентні, значить тип візуального образу, тип гіперреальності та тип користувальницького досвіду пов'язані не випадково, а закономірно. Цей висновок стає методологічним обмежувачем помилок під час проєктування цифрових середовищ, наприклад, для практиків (UX, VR-дизайнерів, кураторів): не можна створювати гіперреальність дії засобами репрезентативного симулякра; не можна обіцяти «присутність», даючи лише «виставу знаків».

Висновки. Дослідження виявило узгоджений зв'язок між еволюцією статусу візуального симулякра та зміною типів гіперреальності в цифровій культурі, а також функціональну єдність – культурну рівнозначність – ШІ-симулякрів і AR/VR у гіперреальності перформативного типу: візуальні ШІ-симулякри репрезентують *агентну форму симуляції*, AR/VR – *просторово-досвідну форму гіперреальності,* разом вони формують *гіперреальність нового типу* – засновану не на імітації, а на конструюванні досвіду. У цій гіперреальності симулякр перестає бути знаком «без

референта» і стає інфраструктурним елементом цифрової культури, що визначає способи бачення (тобто візуальність), присутності та самоконструювання суб'єкта. Цифрова культура видозмінила і тлумачення, і буттєвий статус симулякра: у XXI столітті візуальні симулякри мають не лише технологічні й естетичні виміри, а, по суті, становлять важливий соціокультурний чинник. Гіперреальність, яка у межах постмодерністського розуміння симулякра поставала як «відстрашування», як «небажане», у цифровій культурі – за умов формування її нового типу ШІ-симулякрами та технологіями AR/VR – перетворилася чи не на провідний культурний феномен. Візуальні симулякри і гіперреальність в цифровій культурі – не просто пов'язані теоретичні концепти, а *єдина* жива реальність, що визначає обличчя сьогодення, одночасно розширюючи горизонти нашого досвіду, породжуючи нові ризики (маніпуляції свідомістю, підміну понять істини і автентичності, ерозію довіри до побаченого) і висуваючи нові вимоги до розуміння реальності, яка дедалі більше алгоритмічно складається зі знаків, образів і моделей, тобто з того, що ми самі створили і у що повірили.

Практичне значення проведеного дослідження опосередкується його теоретичним значенням: висновок щодо когерентності еволюції візуального симулякра та типів гіперреальності перетворюється на практичний інструмент експертизи цифрових проєктів, дозволяючи *структурно* оцінити проєкт (цифрові музеї, VR-реконструкції, медіа-проєкти, освітні симуляції, AI-генеративне мистецтво), не спираючись виключно на попередній досвід, смак чи авторитет експерта. Тобто виходячи того, що еволюція візуального симулякра та типів гіперреальності когерентна, ми можемо не просто описувати цифрову культуру, а прогнозувати її ефекти та керувати ними: обґрунтовано обирати цифрові освітні технології під конкретні педагогічні завдання, здійснювати культурну експертизу та відповідально проектувати цифрові середовища.

Перспективи подальших культурологічних досліджень теми візуального симулякра і гіперреальності у цифровій культурі ми бачимо у виявленні механізмів перетворення «відстрашування»/«небажаного» на форми симулякрів, прийнятні в культурному цілому, а також у розробці конкретних критеріїв культурологічної експертизи цифрових проєктів, особливо тих, в яких використовуються deepfake та synthetic reality.

Список використаної літератури

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Пер. із фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

2. Совгира Т., Кузнєцова В., Шмегельська Ю. Віртуальна та доповнена реальність у сценічних практиках: комплексне дослідження технологічного досвіду. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. № 7 (2). С. 181-190. DOI: https://doi.org10.31866/2616-759X.7.2.2024.314160.

3. Audrezet A., Koles B., Moulard J.G., Ameen N., McKenna B. Virtual influencers: Definition and future research directions. *Journal of Business Research*. 2025. Volume 200. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2025.115647.

4. Baudrillard J. Passwords. Trans. by Chris Turner. London – New York : VERSO, 2003. 160 p.

5. Bitencourt E. C., Castelhano G. da C., & Lopes C. From digital influencers to influencer-laboratories: A case study of Lil Miquela. *AoIR Selected Papers of Internet Research,* 2021. The 22nd Annual Conference of the Association of Internet Researchers Virtual Event / 13-16 Oct 2021. DOI: https://doi.org/10.5210/spir.v2021i0.12146

6. Brachtendorf, C. Lil Miquela in the folds of fashion: (Ad-)dressing virtual influencers. *Fashion, Style & Popular Culture*, 2022. Volume 9. Issue 4, pp. 483–499. DOI: https://doi.org/10.1386/fspc_00157_1

7. Crogman H.T., Cano V.D., Pacheco E. et al. Virtual Reality, Augmented Reality, and Mixed Reality in Experiential Learning: Transforming Educational Paradigms. *Education Sciences*. 2025. 15 (3), 303. 23 p. DOI: https://doi.org/10.3390/educsci15030303

8. Cunningham, J. Simulacra on steroids: AI art and the Baudrillardian hyperreal. *Issues in Information Systems.* 2024. Volume 25, Issue 2. P. 1-8. DOI: https://doi.org/10.48009/2_iis_2024_101

9. Debord, Guy. Society of the spectacle. (Black & Red translation unauthorized). Detroit, 1970. [Електронний ресурс]. URL: https://monoskop.org/images/e/e4/Debord_Guy_Society_of_the_Spectacle_1970.pdf.

10. Deleuze, G. Logique du sens. Paris : Minuit, 1969. 392 p.

11. Drenten J. M. & Brooks G. , G. Celebrity 2.0: Lil Miquela and the rise of a virtual star system. *Journal of Media Studies*, 2020. Volume 20. Issue 8. Pp. 1319-1323. DOI:https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1830927.

12. Eco U. Travels in Hyperreality. Essays. Transl. from the Italian by W. Weaver. San Diego, New York, London, 2014. 324 p.

13. Elyamany N., Youssef Y.O., El-karef N. A trans-disciplinary forensic study of Lil Miquela's virtual identity performance in Instagram. *AI & Society*, 2025. Vol. 40. P. 4831-4854. DOI: https://link.springer.com/article/10.1007/s00146-025-02219-8

14. Khokhar M.S. & Ayoub, M. Generative AI as a Philosophical Mirror: Machine Hallucination and the Aesthetics of Algorithmic Representation. *Contemporary Visual Culture and Art*. 2025. Vol. 1 No. 1. P. 54–67. DOI:10.63385/cvca.v1i1.98

15. Kobayashi, H. & Taguchi, T. Virtual idol Hatsune Miku: Case study of new production/consumption phenomena. *Management & Digital Review*, 2018. Vol. 3. Number 4. DOI:https://doi.org/10.23860/MGDR-2018-03-04-03

16. Konzack L. Generative AI, Simulacra, and the Transformation of Media Production. *Athens Journal of Mass Media and Communications.* 2025. Volume 11, Issue 3. Pages 177-196. DOI: https://doi.org/10.30958/ajmmc.11-3-3

17. Morris J. Simulacra in the Age of Social Media: Baudrillard as the Prophet of Fake News. *Journal of Communication Inquiry*, 2021. 45 (4). P. 319-336. DOI:https://doi.org/10.1177/0196859920977154

18. De Ruiter A. The Distinct Wrong of Deepfakes. *Philosophy & Technology*. 2021. Vol. 34, pages 1311–1332. DOI: https://doi.org/ 10.1007/s13347-021-00459-2

19. Villasenor John. Artificial intelligence, deepfakes, and the uncertain future of truth. [Електронний ресурс]: Офіційний сайт «BROOKINGS», опубл.14.02.2019. URL: https://www.brookings.edu/articles/artificial-intelligence-deepfakes-and-the-uncertain-future-of-truth/.

20. Whiteley S. & Rambarran S. (eds.). Hatsune Miku and Japanese virtual idols. Chapter 7, by Rafal Zaborowski, in The Oxford Handbook of Music and Virtuality, Oxford University Press, 2016. Pages 111–128. DOI:https://doi.org/ 10.1093/oxfordhb/9780199321285.013.7

References

1. Bodriiar Zhan. *Symuliakry i symuliatsiia*. Per. z fr. V. Khovkhun. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2004. 230 s.

2. Sovhyra T., Kuznietsova V., Shmehelska Yu. *Virtualna ta dopovnena realnist u stsenichnykh praktykakh: kompleksne doslidzhennia tekhnolohichnoho dosvidu*. Visnyk Kyivskoho nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo. 2024. № 7 (2). S. 181–190. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.2.2024.314160

3. Audrezet A., Koles B., Moulard J.G., Ameen N., McKenna B. Virtual influencers: Definition and future research directions. Journal of Business Research. 2025. Volume 200. DOI: https://doi.org/ 10.1016/j.jbusres.2025.115647

4. Baudrillard, J. *Passwords*. Trans. by Chris Turner. London – New York : VERSO, 2003. 160 p.

5. Bitencourt, E. C., Castelhano, G. da C., & Lopes, C. From digital influencers to influencer-laboratories: A case study of Lil Miquela. AoIR Selected Papers of Internet Research, 2021. The 22nd Annual Conference of the Association of Internet Researchers Virtual Event / 13–16 Oct 2021. DOI: https://doi.org/ 10.5210/spir.v2021i0.12146

6. Brachtendorf, C. Lil Miquela in the folds of fashion: (Ad-)dressing virtual influencers. Fashion, Style & Popular Culture, 2022. Volume 9. Issue 4. P. 483–499. DOI: https://doi.org/10.1386/fspc_00157_1

7. Crogman H.T., Cano V.D., Pacheco E. et al. Virtual Reality, Augmented Reality, and Mixed Reality in Experiential Learning: Transforming Educational Paradigms. Education Sciences. 2025. 15 (3), 303. 23 p. DOI: https://doi.org/ 10.3390/educsci15030303

8. Cunningham J. Simulacra on steroids: AI art and the Baudrillardian hyperreal. Issues in Information Systems. 2024. Volume 25, Issue 2. P. 1–8. DOI: https://doi.org/10.48009/2_iis_2024_101

9. Debord Guy. *Society of the spectacle*. (Black & Red translation unauthorized). Detroit, 1970. [Electronic resource]. URL: https://monoskop.org/images/e/e4/Debord_Guy_Society_of_the_Spectacle_1970.pdf.

10. Deleuze G. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. 392 p.

11. Drenten J. M. & Brooks G. G. Celebrity 2.0: Lil Miquela and the rise of a virtual star system. Journal of Media Studies, 2020. Volume 20. Issue 8. P. 1319–1323. DOI: https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1830927

12. Eco U. Travels in Hyperreality. *Essays.* Transl. from the Italian by W. Weaver. San Diego, New York, London, 2014. 324 p.

13. Elyamany N., Youssef Y.O., El-Karef N. A trans-disciplinary forensic study of Lil Miquela's virtual identity performance in Instagram. AI & Society, 2025. Vol. 40. Pp. 4831–4854. DOI: https://link. springer.com/article/10.1007/s00146-025-02219-8

14. Khokhar M.S. & Ayoub M. Generative AI as a Philosophical Mirror: Machine Hallucination and the Aesthetics of Algorithmic Representation. Contemporary Visual Culture and Art. 2025. Vol. 1 No. 1. P. 54–67. DOI: 10.63385/cvca.v1i1.98

15. Kobayashi H. & Taguchi, T. Virtual idol Hatsune Miku: Case study of new production/consumption phenomena. Management & Digital Review, 2018. Vol. 3. Number 4. DOI: https://doi.org/10.23860/MGDR-2018-03-04-03

16. Konzack L. Generative AI, Simulacra, and the Transformation of Media Production. Athens Journal of Mass Media and Communications. 2025. Volume 11, Issue 3. Pages 177–196. DOI: https://doi.org/ 10.30958/ajmmc. 11-3-3

17. Morris J. Simulacra in the Age of Social Media: Baudrillard as the Prophet of Fake News. Journal of Communication Inquiry, 2021. 45 (4). P. 319–336. DOI: https://doi.org/10.1177/0196859920977154

18. De Ruiter A. The Distinct Wrong of Deepfakes. Philosophy & Technology. 2021. Vol. 34, pages 1311–1332. DOI: https://doi.org/ 10.1007/s13347-021-00459-2

19. Villasenor John. Artificial intelligence, deepfakes, and the uncertain future of truth. [Electronic resource]: Official website «Brookings», published 14.02.2019. URL: https://www.brookings.edu/articles/artificial-intelligence-deepfakes-and-the-uncertain-future-of-truth/

20. Whiteley S. & Rambarran S. (eds.). Hatsune Miku and Japanese virtual idols. Chapter 7, by Rafal Zaborowski, in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, Oxford University Press, 2016. Pages 111–128. DOI: https://doi.org/ 10.1093/oxfordhb/9780199321285.013.7

UDC 008:003.01:316.77:004.92

VISUAL SIMULACRES AND HYPERREALITY IN DIGITAL CULTURE

Andriy PARKHOMENKO – postgraduate student, the Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Kyiv.

The aim of this paper is to give a cultural interpretation of the evolution of visual simulacrum and hyperreality in modern digital culture and to show the interconnectedness of AI simulacra and AR/VR in a new type of hyperreality. *Research methodology* is based on a critical analysis of the literature on the topic, general scientific principles and methods (inductive-deductive, analytical-synthetic, comparative) and synthesizes cultural reflection with semiotic, phenomenological and hermeneutic approaches and elements of Media studies and case analysis.

Results. It has been found that visual AI-simulacra represent an agentic form of simulation, AR/VR – a spatial-experiential form of hyperreality, together they form a hyperreality, based not on imitation, but on the construction of experience. In it, the simulacrum ceases to be a «sign without a referent» and becomes an infrastructural element of digital culture, determining the ways of seeing (i. e. visuality), presence and self-construction of the subject. Digital culture has changed the interpretation and existential status of visual simulacrum and hyperreality: they are not just theoretical concepts, but the only living reality that defines the face of the present, while simultaneously expanding the horizons of our experience, generating new risks and putting forward new demands for understanding a reality that is increasingly algorithmically composed of signs, images and models, that is, of what we ourselves have created and believed in. *Novelty* lies in discovering the coherent relationship between the evolving status of the visual simulacrum and changing types of hyperreality in digital culture and in substantiating the fundamental functional equivalence of AI-simulacra and AR/VR in the creation and maintenance of hyperreality of a new type, which can be conditionally called «experiential».

Practical significance. The results obtained allow us to move from a descriptive analysis of digital culture to its critical forecasting and cultural modeling: it is reasonable to choose digital educational technologies for specific pedagogical tasks, carry out cultural expertise, and design responsible digital environments.

Key words: visual/visuality, virtual, hyperreality, sign, image, simulacrum, digital culture, artificial intelligence (AI), AR/VR.

Стаття отримана 15.12.2025
Стаття прийнята 16.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 305:792.028(=161.2-055.2)]:[008(477):7.035.93

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ МОДЕРНОЇ ДОБИ

Сергій ЩЕРБИНІН – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0009-0002-5127-7117
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1179
shcherbinins@ukr.net

Цитування:

Щербинін С. Теоретико-методологічні засади вивчення гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 466–470.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1179

Актуальність теми дослідження зумовлена проблемами, спричиненими динамічною діджиталізацією методів організації проєктів соціокультурної діяльності. Зокрема, з появою широкодоступних інструментів штучного інтелекту більшість практик змінили методологію своєї оргіназації. *Мета статті* полягає у визначенні та описі потенційних сфер проєктної діяльності, в яких штучний інтелект може застосовуватися для підтримки або заміщення ролей. *Методологічна основа дослідження.* Визначення ролі ШІ базується на теоретичних основах концепції управлінського підходу Міхала Шостака (концепція «Мистецтво управління – управління мистецтвом»), що дозволяє не лише визначити конкретні універсальні сфери впровадження ШІ, а й диференціювати поняття суб'єктності у відповідних зразках проєктної діяльності. *Результати* дослідження засвідчують дві можливі ролі штучного інтелекту в проєктній діяльності: «допомоги» (в якості допоміжного інструменту) та «заміщення» (самогенерації). *Наукова новизна результатів* дослідження полягає у розкритті соціокультурної важливості впровадження ШІ в процеси управління проєктами. Стаття висвітлює досвід авторів у генерації креативного контенту для реалізації проєктної діяльності в рамках освітнього процесу, а також унаочнює результати аналітичного огляду сучасних практик заміщення ролі «творця» шляхом впровадження машинного самонавчання.

Ключові слова: машинне навчання, проєктна діяльність, креативний ШІ, стильова репрезентація, суб'єктність.

Постановка проблеми. Теоретико-методологічні засади вивчення гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби становлять один із ключових сегментів сучасних культурологічних досліджень, оскільки модерність не лише трансформувала соціальні інститути та культурні практики, а й докорінно змінила уявлення про жіночу суб'єктність, жіночу дію і жіночий голос у культурі [3], [4]. Модерна доба в українському контексті – друга пол. XIX – поч. XX ст. – позначена активними націєтворчими процесами, розвитком громадського руху, поширенням освіти, урбанізацією, появою жіночих організацій та інтелектуальних середовищ, що створювали умови для перегляду усталених гендерних ролей [5], [6]. Водночас гендерні практики використовуються для розробки та реалізації стратегій, програм і політик, спрямованих на забезпечення гендерної рівності та визнання прав жінок і чоловіків [1]. Зміна культурної парадигми потребувала і нового методологічного інструментарію: жінка перестає бути лише об'єктом побутових, релігійних чи фольклорних уявлень і стає повноправним суб'єктом культуротворення [7].

Сутність гендерного підходу вбачають в урахуванні різних потреб і ситуацій, у яких опиняються жінки й чоловіки через свої соціальні ролі [21]. Тому для адекватного вивчення цього процесу необхідно залучати цілісний комплекс методів, що поєднує історико-антропологічні, культурологічні, соціально-філософські, феміністичні, міфологічні, структуралістські та інтерпретативні підходи [3], [8].

Історико-антропологічний підхід дає змогу реконструювати повсякденні практики жінок різних соціальних прошарків – селянства, міщанства, інтелігенції – і простежити, як саме традиційні родинні та господарські обов'язки співіснували з елементами нової модерної поведінки: доступом до професійної праці, участю в громадських ініціативах, читанням просвітницької літератури, залученням у діяльність українських культурних товариств [5], [9]. Цей підхід дозволяє виявити, що традиційна культура, попри свою нормативність, містила внутрішні механізми гнучкості: жінка у селянському середовищі мала значну економічну роль, відповідала за ключові ритуали родинного циклу, була носієм культурної пам'яті [12]. Саме тому модерність не руйнувала жіночих ролей, а розширювала їх, накладаючи на них нові функціональні горизонти [3].

Водночас феноменологічний підхід допомагає розглянути не лише соціальний статус жінки, а й її суб'єктивний досвід входження в модерний світ [13]. Самоусвідомлення жінки змінюється: з'являється прагнення до освіти, професійної самореалізації, особистісного розвитку [4], [8]. У щоденниках, листах, мемуарах українських жінок другої половини XIX ст. простежується нова інтенційність – прагнення вийти за межі родинного простору та стати частиною культурного життя нації [6]. Феноменологічна перспектива

© Щербинін С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

дозволяє інтерпретувати цю трансформацію як зміну «життєсвіту» жінки, у якому формуються нові смисли свободи, відповідальності, освіченості, самоповаги [13].

Структуралістський підхід дозволяє виявити, як у культурі традиційного типу функціонували глибинні бінарні опозиції, що визначали чоловічі та жіночі ролі [14]. Такі опозиції, як «публічне/приватне», «культура/природа», «раціональне/емоційне», «дія/пасивність», були системоутворювальними для традиційної моделі гендерного розподілу функцій [14], [15]. Модерна доба порушує ці опозиції: жінки починають діяти у сферах, раніше монополізованих чоловіками – освіті, медицині, журналістиці, літературі, педагогіці [4; 5]. Це не лише зміна ролей, а зміна самої структури культури, що демонструє рух українського суспільства до модерності [7].

Інтерпретативно-символічний підхід дозволяє простежити, як трансформуються культурні образи жіночності [6], [16]. У фольклорі та традиційних віруваннях жінка постає у трьох домінантних іпостасях: як Берегиня дому, як учасниця ритуалу та як носійка сакральної функції – продовження роду [12], [17]. У модерну епоху до цих образів додаються нові символічні фігури: жінка-інтелектуалка, жінка-громадська діячка, жінка-письменниця (як Леся Українка, Олена Пчілка), жінка-педагог (С. Русова), жінка-просвітниця, жінка-політична активістка [5, 15, 18]. Унаслідок цього відбувається переосмислення культурного канону: жіночий голос входить у літературу, театр, пресу, освітній простір [4], [6].

Застосування гендерного підходу є ключовим, оскільки саме він дозволяє дослідити механізми культурного конструювання жіночності та відстежити взаємодію влади, норм і символів [8], [19]. Гендер у модерну добу – це не лише біологічна різниця, а соціально-культурна категорія, що визначає доступ до ресурсів, статус, освіту, можливості [8]. У цьому підході важливо вивчати правові норми, освітні програми, друковані видання, діяльність жіночих організацій («Товариство руських жінок», «Жіноча громада», освітні курси), які становили інституційний фундамент жіночої активності [18, 20]. У модернізаційному контексті гендерний підхід дозволяє розкрити, як зміни у структурі суспільства сприяли появі нового типу жінки – здатної діяти у публічному просторі, брати участь у національно-культурному русі, формувати нові освітні та мистецькі практики [3, 5].

Особливе значення має міждисциплінарний підхід, оскільки він дозволяє інтегрувати дані соціальної історії, культурної антропології, феміністичної теорії, міфологічних студій, психології та мистецтвознавства [3, 8, 16]. Лише такий підхід розкриває, як жінка одночасно функціонувала як носій традиційної культури і як активна учасниця модернізаційних змін [9; 12]. Міждисциплінарність також дозволяє виявити регіональні особливості: у Галичині модернізація жіночих ролей почалася раніше через активнішу присутність жіночих громад, розвиток шкільництва, видавничої справи; у Наддніпрянщині – через просвітницький рух, діяльність «Громад» та педагогічних курсів [5, 18, 20]. Таким чином, гендерні ролі жінки в модерній українській культурі постають як складний багатовимірний феномен, що поєднує традиційні структури й нові модерні форми [3, 7].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика жіночої ролі в українській культурі модерної доби належить до сфер, що активно актуалізуються в сучасних гуманітарних науках [3], [6]. Модернізаційні процеси другої пол. XIX – початку XX ст. спричинили глибоку трансформацію соціальних структур, систем цінностей, типів комунікації, форм культурної творчості й самореалізації [5], [7]. У цих процесах жінка перестає бути лише об’єктом традиції чи носієм родинно-обрядових функцій і поступово набуває рис культурного суб’єкта: інтелектуального, громадського, освітнього, мистецького [4], [6]. Утім, дослідження цього переходу потребує чітких теоретико-методологічних орієнтирів, адже гендерні ролі формувалися на перетині різнопорядкових процесів: від міфологічних уявлень і фольклорних наративів до політичних реформ, наукових дискусій та культурних інновацій модерної доби [12], [19].

Проблематику гендерних ролей жінок в українській культурі комплексно досліджували О. Кісь, яка на матеріалі етнографії, усної історії та соціальної антропології проаналізувала моделі жіночої ролі (берегиня, мати, трудівниця, активна громадянка) у традиційному та модерному культурному контексті [3], [9]. М. Гримич і Г. Скрипник у межах фольклористики та етнології зосередилися на сакральних і соціальних функціях жінки в обрядовій культурі, звичаях і символічних практиках, що формували нормативні уявлення про жіночність [12], [17]. У літературно-культурологічному вимірі С. Павличко, Т. Гундорова та Н. Зборовська досліджували репрезентації гендерних ролей жінки, механізми їх міфологізації та деконструкції в українському культурному дискурсі XIX–XXI ст. [4, 6, 15].

Історичний аспект трансформації жіночих ролей у періоди модернізації, воєн і суспільних зламів розкрито в працях О. Стяжкіної та Л. Смоляр, які показали взаємозв’язок між культурними нормами, ідеологією та жіночим повсякденням [18], [20]. У сучасних гендерних студіях (І. Жеребкіна, М. Маєрчик) жіночі ролі осмислюються як соціокультурні конструкції, що змінюються під впливом тілесних практик, символічного порядку та культурної пам’яті [8], [16].

Сутність, поняття та види гендерних стереотипів, а також особливості їх впливу на самореалізацію жінок різного віку аналізують О. Коханова і Є. Бурячок. Авторки зазначають, що

гендерні стереотипи мають переважно негативний вплив на самореалізацію жінок як ранньої, так і середньої дорослості, що виявляється в ускладненні їх кар'єрного просування, наявності гендерної сегрегації на ринку праці, а також спричиненні стагнації, ригідності й знецінення особистості [11].

Мета дослідження – систематизувати та теоретично обґрунтувати основні методологічні підходи до дослідження гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби (друга пол. XIX – початок XX ст.), а також визначити їх аналітичний потенціал для вивчення трансформації жіночої суб'єктності в умовах соціокультурної модернізації.

Виклад основного матеріалу. Вивчення гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби потребує застосування низки теоретико-методологічних підходів, які дозволяють охопити різнорівневість культурних процесів та пояснити механізми їх трансформації [3], [7]. Насамперед важливим є історико-антропологічний підхід, що дає змогу реконструювати повсякденні практики, звичаєві норми, моделі сімейного устрою та соціальний статус жінки, враховуючи локальні культурні відмінності [5], [9]. У цьому контексті жіночі ролі в традиційних громадах виступають не лише соціально обумовленими, але й закоріненими у світоглядній системі, ритуалістиці та символіці української культури [12]. Інтерпретація цих ролей потребує феноменологічного підходу, спрямованого на дослідження жіночих переживань, досвіду тілесності, інтенцій, що формують специфіку жіночої суб'єктивності в межах модерних змін [13]. Значну аналітичну цінність становить структуралістський підхід, який дозволяє виявити глибинні бінарні опозиції, що організовували традиційну культуру («чоловіче – жіноче», «публічне – приватне», «сакральне – земне») та визначали систему гендерних ролей [7], [8]. Перехід до модерності руйнував ці опозиції, що позначалося на культурній суб'єктності жінки, яка починала виходити за межі традиційно «приватного простору» [4], [5]. Важливим є й інтерпретативно-символічний підхід, який дозволяє осмислити трансформації жіночої ролі через аналіз культурних смислів, дискурсів і символів – від фольклорних архетипів Берегині до нових уявлень про жінку-інтелектуалку, жінку-митця, жінку-громадську діячку [6, 16, 18]. Застосування гендерного підходу забезпечує виокремлення соціальних і культурних механізмів конструювання жіночої ролі, а також висвітлення впливу модернізації на перерозподіл соціальних функцій і можливостей [8], [19].

Через взаємодію цих методологій можна простежити, як модерна доба сприяла подоланню традиційної одновимірності жіночої ролі та формуванню багатоваріантної моделі жіночої суб'єктності [3], [7]. Саме методологічна багатовекторність дозволяє адекватно описати цю культурну еволюцію [13]. Тривалий час чоловіки були активними соціальними агентами, успішно засвоювали публічний простір та розв'язували низку соціальних завдань, тоді як основним полем самореалізації жінки залишався простір приватний (домогосподарство та виховання дітей) [10]. Згодом з'являється інший образ жінки: освіченої, професійно активної, присутньої у громадському житті, здатної до інтелектуального і мистецького впливу [4], [5]. Розгляд цих змін потребує міждисциплінарного інструментарію, що інтегрує методи соціальної історії, культурної антропології, мистецтвознавства, феміністичних студій і дискурс-аналізу [3, 8, 16]. Такий підхід дозволяє поєднати макрорівень культурних зрушень (реформи, розвиток освіти, модернізація міського середовища) та мікрорівень жіночого досвіду, індивідуальних траєкторій і суб'єктивних смислів [5], [9]. Усе це сприяє формуванню цілісної теоретико-методологічної моделі, необхідної для комплексного аналізу еволюції гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби як процесу, що охоплює як соціальні, так і символічні виміри культури [7], [13]. Дослідження гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби потребує міждисциплінарного та поліметодологічного підходу, який здатний інтегрувати знання культурології, антропології, соціології, історії, психології та феміністичних студій [3, 8, 16]. Саме модерна доба стала періодом глибокої структурної диференціації української культури, у межах якої відбулися знакові зміни не лише у сфері соціальних практик, а й у системі символічних репрезентацій жіночого [4], [7]. Тобто модерність не знищує традицію, а переосмислює її, створюючи умови для появи нового культурного суб'єкта – жінки, здатної до творчості, самореалізації та інтелектуальної дії [4], [8]. Це зумовлює необхідність комбінованого використання герменевтичних, феноменологічних, семіотичних, наративних та структурно-функціональних методологій, кожна з яких відкриває окремий ракурс осягнення жіночої ролі як культурного конструкту [5, 13, 19].

Традиційні висвітлення жіночої ролі в українській гуманітаристиці були значною мірою обмежені побутовими, етнографічними або соціально-правовими параметрами [12], [18]. Лише сучасні методологічні підходи дозволяють реконструювати багаторівневу структуру жіночої ролі – як явища, що охоплює тілесність, соціальну позицію, ментальні уявлення, культурні норми, символічні структури та дискурсивні моделі [3, 8, 16]. У цьому контексті актуалізується використання концепції «жіночої культурної суб'єктності», що дозволяє поєднувати макроісторичну логіку розвитку української культури з мікроісторичними процесами самоідентифікації та особистісного вибору жінок модерної доби [7], [13].

Методологія дослідження гендерних ролей має враховувати полісемітичність і внутрішню неоднорідність українського культурного простору XIX – початку XX ст., який складався з різних регіональних, політичних і соціальних контекстів [5], [9]. Так, на рівні культури гендерні ролі існують у

межах певної системи статевої символіки та стереотипів маскулінності та фемінності, вони також пов'язані з певною нормативною системою, яку особистість засвоює у власній свідомості та поведінці [2]. Це потребує застосування принципів компаративістики, які дають можливість аналізувати відмінності між міськими та сільськими моделями жіночої ролі, між шляхетською, інтелігентською та селянською культурами, між традиційними та модернізованими формами соціального буття [3, 12, 18].

Саме модерна доба є перехідним періодом між традиційним статусом жінки як носійки родинно-обрядової та господарської функції і новими моделями жіночої самореалізації, пов'язаними з розвитком освіти, професійної діяльності, інтелектуальної творчості та громадської активності [4, 5, 8]. Для адекватного відтворення цих змін необхідним є використання методів дискурс-аналізу, які дозволяють дослідити, як у пресових, літературних, правових та освітніх дискурсах формувалися нові типи жіночої суб'єктності, а також як соціальні зміни відображалися у культурних наративах [6, 13, 16]. Загалом гендерні ролі не є усталеними або природно зумовленими утвореннями, а постають динамічними культурними конструктами, які перебувають у постійній взаємодії з соціальною структурою, культурними нормами та символічною системою суспільства [3, 7, 8]. Саме складність цього взаємозв'язку передбачає звернення до методів культурної антропології та соціальної історії, що дозволяють реконструювати повсякденні практики жінок, простежити їхню залученість у культурні процеси, а також виявити глибинні механізми трансформації жіночих ролей у модерному українському суспільстві [9, 12, 14].

Доцільним є застосування феноменологічного підходу, що дозволяє відтворити жіночий досвід із його внутрішньої перспективи – як переживання власних меж, можливостей та обмежень у соціокультурній реальності [13; 16]. Такий підхід дає змогу подолати надмірно об'єктивовані або нормативні трактування жіночої ролі та висвітлити її як форму культурної присутності й самовираження [3; 8]. Оптимальна методологічна модель дослідження гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби має бути синтетичною, відкритою та мультидисциплінарною [3, 7, 6]. Вона має інтегрувати теоретичні концепції гендерних студій, інструментарій культурологічного аналізу, антропологічні методи, дискурсивні практики та інтерпретативні моделі сучасної гуманітаристики [4, 6, 16]. Такий комплексний методологічний підхід забезпечує можливість ґрунтовного, всебічного та науково коректного дослідження жіночої ролі як культурного феномена, що формувався в умовах модернізаційних зрушень українського суспільства [3, 8, 13].

Висновки. У результаті проведеного теоретико-методологічного аналізу встановлено, що дослідження гендерних ролей жінки в українській культурі модерної доби потребує міждисциплінарного та поліметодологічного підходу, який здатний інтегрувати знання культурології, антропології, соціології, історії, психології та феміністичних студій. Визначено, що саме модерна доба стала періодом глибокої структурної диференціації української культури, у межах якої відбулися знакові зміни не лише у сфері соціальних практик, а й у системі символічних репрезентацій жіночого. Це зумовлює необхідність комбінованого використання герменевтичних, феноменологічних, семіотичних, наративних та структурно-функціональних методологій, кожна з яких відкриває окремий ракурс осягнення жіночої ролі як культурного конструкту.

Список використаної літератури

1. Бахмач А. Гендерні практики міжнародного досвіду. *Humanities Studies*. 2024. Vol. 18 (95). P. 9–17. DOI: https://doi.org/10.32782/hst-2024-18-95-01
2. Главацька Н., Подкоритова Л. Сучасні зміни гендерних ролей дорослих. *Psychology Travelogs*. 2021. № 2. С. 25–32. DOI: https://doi.org/ 10.31891/PT-2021-2-3
3. Гримич М. Українська обрядова культура і жіночі ролі. Київ : Наук. думка, 2009. 256 с.
4. Гундорова Т. Жіноча суб'єктність у національному дискурсі. Київ : Факт, 2007. 240 с.
5. Довгополова О. Візуальні образи жінки в сучасному мистецтві. Київ : Артбук, 2013. 192 с.
6. Жеребкіна І. Гендер та постструктуралізм у культурі. Харків : Фоліо, 2008. 288 с.
7. Зборовська Н. Архетипи жіночих образів в українській культурі. Львів : Апріорі, 2003. 216 с.
8. Зборовська Н. Міфокритика жіночих архетипів. Львів : Апріорі, 2004. 224 с.
9. Кісь О. Жінка в українській культурі: традиція і модерність. Київ : Критика, 2010. 312 с.
10. Копилова Н. Ґендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб*. 2022. Вип. 43. С. 62–68. DOI: https://doi.org/10.35619/ ucpmk.vi43.581
11. Коханова О. П., Бурячок Є. Р. Гендерні стереотипи: сутність, види та вплив на самореалізацію жінок різного віку. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка*. 2023. № 39 (1). С. 87–93. doi.org/10.28925/2311–2409.2023.3913
12. Маєрчик М. Культурна антропологія жіночих практик. Київ : Інститут етнології НАН України, 2010. 280 с.
13. Маланчук-Рибак О. Феміністичний дискурс та модернізація культури. Львів : Апріорі, 2008. 264 с.
14. Оксамитна О. Соціальні інститути та жіноча самореалізація в Україні. Київ : Наук. думка, 2012. 304 с.
15. Павличко С. Українська жіноча ідентичність у літературі та культурі. Львів : Літопис, 2005. 288 с.
16. Павличко С., Гундорова Т. Репрезентації жіночності в національному дискурсі. Львів : Літопис, 2006. 256 с.
17. Скрипник Г. Символіка жіночих ролей у традиційній культурі. Львів : Літопис, 2011. 272 с.
18. Смоляр Л. Жіночий рух в Україні кінця XIX – початку XX ст. Київ : Наук. думка, 2005. 320 с.
19. Стяжкіна О. Жіноча повсякденність у XX столітті. Київ : Наук. думка, 2006. 296 с.

20. Стяжкіна О., Смоляр Л. Історія жіночих ролей в Україні. Київ : Наук. думка, 2007. 336 с.

21. Топузов О., Малихін О., Арістова Н. Формування гендерної культури як основа реалізації індивідуального потенціалу розвитку старшокласників. *Український педагогічний журн*. 2021. № 3. С. 5–12. DOI: https://doi.org/10.32405/2411-1317-2021-3-5-12

References

1. Bakhmach A. Henderni praktyky mizhnarodnoho dosvidu. Humanities Studies. 2024. Vol. 18 (95). P. 9–17. DOI: https://doi.org/10.32782/hst-2024-18-95-01

2. Hlavatska N., Podkorytova L. Suchasni zminy hendernykh rolei doroslykh. Psychology Travelogs. 2021. № 2. S. 25–32. DOI: https://doi.org/10.31891/PT-2021-2-3

3. Hrymych M. Ukrainska obriadova kultura i zhinochi roli. Kyiv : Naukova dumka, 2009. 256 s.

4. Hundorova T. Zhinocha subiektnist u natsionalnomu dyskursi. Kyiv : Fakt, 2007. 240 s.

5. Dovhopolova O. Vizualni obrazy zhinky v suchasnomu mystetstvi. Kyiv : Artbuk, 2013. 192 s.

6. Zherebkina I. Hender ta poststrukturalizm u kulturi. Kharkiv : Folio, 2008. 288 s.

7. Zborovska N. Arkhetypy zhinochykh obraziv v ukrainskii kulturi. Lviv : Apriori, 2003. 216 s.

8. Zborovska N. Mifokrytyka zhinochykh arkhetypiv. Lviv : Apriori, 2004. 224 s.

9. Kis O. Zhinka v ukrainskii kulturi: tradytsiia i modernist. Kyiv : Krytyka, 2010. 312 s.

10.Kopylova N. Genderni variatsii feminnosti u suchasnykh ukrainskykh khudozhnikh praktykakh. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. 2022. Vyp. 43. S. 62–68. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.581

11. Kokhanova O. P., Buriachok Ye. R. Henderni stereotypy: sutnist, vydy ta vplyv na samorealizatsiiu zhinok riznoho viku. Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka. Psykholohiia. Pedahohika. 2023. № 39 (1). S. 87–93. https://doi.org/10.28925/2311–2409.2023.3913

12. Maierchyk M. Kulturna antropolohiia zhinochykh praktyk. Kyiv : Instytut etnolohii NAN Ukrainy, 2010. 280 s.

13. Malanchuk-Rybak O. Feministychnyi dyskurs ta modernizatsiia kultury. Lviv : Apriori, 2008. 264 s.

14. Oksamytna O. Sotsialni instytuty ta zhinocha samorealizatsiia v Ukraini. Kyiv : Naukova dumka, 2012. 304 s.

15. Pavlychko S. Ukrainska zhinocha identychnist u literaturi ta kulturi. Lviv : Litopys, 2005. 288 s.

16. Pavlychko S., Hundorova T. Reprezentatsii zhinochnosti v natsionalnomu dyskursi. Lviv : Litopys, 2006. 256 s.

17. Skrypnyk H. Symvolika zhinochykh rolei u tradytsiinii kulturi. Lviv : Litopys, 2011. 272 s.

18. Smoliar L. Zhinochyi rukh v Ukraini kintsia KhIKh – pochatku KhKh st. Kyiv : Naukova dumka, 2005. 320 s.

19. Stiazhkina O. Zhinocha povsiakdennist u KhKh stolitti. Kyiv : Naukova dumka, 2006. 296 s.

20. Stiazhkina O., Smoliar L. Istoriia zhinochykh rolei v Ukraini. Kyiv : Naukova dumka, 2007. 336 s.

21. Topuzov O., Malykhin O., Aristova N. Formuvannia hendernoi kultury yak osnova realizatsii indyvidualnoho potentsialu rozvytku starshoklasnykiv. Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal. 2021. № 3. S. 5–12.: doi.org/10.32405/2411-1317-2021-3-5-12

UDC 305:792.028(=161.2-055.2)]:[008(477):7.035.93

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR THE STUDY OF WOMEN'S GENDER ROLES IN MODERN UKRAINIAN CULTURE

Serhii SHCHERBYNIN – PhD student, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv,

The purpose of this article is to systematize and theoretically substantiate methodological approaches that enable an adequate cultural analysis of the evolution of women's roles in the Ukrainian sociocultural sphere during the second half of the 19th century and the early 20th century. The scientific novelty lies in the proposal of a comprehensive methodological model that integrates historical-anthropological, interpretive, phenomenological, and gender-based research strategies, allowing women to be viewed not as passive elements of the sociocultural system, but as active agents and initiators of cultural change. The theoretical significance of the article lies in the fact that the analysis of cultural transformations in women's roles demonstrates broader trends in the transition from a traditional to a modern type of culture in Ukraine. The research methodology involves the use of a range of methods that combine historical-anthropological, cultural, socio-philosophical, feminist, mythological, structuralist, and interpretive approaches, through which it is possible to trace how the modern era contributed to overcoming the traditional one-dimensionality of the female role and to the formation of a multi-faceted model of female subjectivity. The theoretical and methodological analysis conducted has shown that the study of women's gender roles in modern Ukrainian culture requires an interdisciplinary and multi-methodological approach capable of integrating knowledge from cultural studies, anthropology, sociology, history, psychology, and feminist studies. The theoretical and methodological analysis conducted has shown that the study of women's gender roles in modern Ukrainian culture requires an interdisciplinary and multi-methodological approach capable of integrating knowledge from cultural studies, anthropology, sociology, history, psychology, and feminist studies. Conclusions. It has been established that the modern era marked a period of profound structural differentiation within Ukrainian culture, during which significant changes occurred not only in the realm of social practices but also in the system of symbolic representations of womanhood. This necessitates the combined use of hermeneutic, phenomenological, semiotic, narrative, and structural-functional methodologies, each of which offers a distinct perspective on understanding the female role as a cultural construct.

Key words: gender roles, Ukrainian culture, modern era, cultural studies, methodology, female agency, modernization.

Стаття отримана 16.11.2025
Стаття прийнята 25.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026.

УДК 76.05:[004.9]:316.77-028.22

МОУШН-ДИЗАЙН В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Андрій РУДИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Східноукраїнський національний університет ім. Володимира Даля, м. Київ
https://orcid.org/0009-0000-9046-7955
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1180
andriyrudyy@ukr.net

Цитування:

Рудий А. Моушн-дизайн в системі візуальних комунікацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 471–476. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1180

Розглянуто моушн-дизайн як складник сучасних візуальних комунікацій у контексті синтезу мистецтв і цифрових технологій. Проаналізовано особливості формування візуальної цілісності інформації в умовах трансформації комунікативного середовища. Визначено моушн-дизайн як систему проєктних настанов, що функціонують у формі візуальних патернів. Застосовано компаративний і системний підходи, які дали змогу дослідити структурну організацію та механізми впливу візуальної інформації. Встановлено, що дигітальні технології формують нові способи презентації та інтерпретації інформації, поєднуючи технічні та естетичні чинники впливу на реципієнта. Обґрунтовано трансформацію концепту «digitus» як інструменту спрямування уваги та керування сприйняттям у цифровому середовищі. Доведено, що моушн-дизайн постає ефективним засобом організації віртуального повідомлення, де рух є визначальним чинником формування змісту та комунікативного впливу.

Ключові слова: культура, дигітальні технології, моушн-дизайн, окуляцентризм, візуальні комунікації.

Постановка проблеми. Виходячи з визначення культури, запропонованого Р. Бартом, її можна розглядати як систему предметних, візуальних і вербальних артефактів. У цьому контексті моушн-дизайн постає як медіаформа, що функціонує як своєрідний «трансформер» або перемикач між різними типами культурних кодів, забезпечуючи перехід від предметного до візуального та вербального рівнів репрезентації [15]. У концепції Р. Барта домінує уявлення про генеративний потенціал вербального, наративного виміру, який він визначає як риторичний. Водночас у сучасному медійному середовищі візуальний код, пов’язаний із графічним дизайном і широким медіаконтекстом, трансформує традиційну наративну модель у систему візуального повороту. Вона характеризується іконічністю, дигітальністю та сугестивним впливом на людину, за якого ідентичність реципієнта і контенту відбувається автоматично, майже без зусиль. Унаслідок цього формується консенсус легітимації образного простору, в межах якого реалізується синтез предметного контенту, орієнтованого на онтологічні предикації формотворення візуального, що пов’язано з контент-презентативними формами медіа, та вербального, що визначається як локус логодизайну, орієнтований на конструкцію вербальних реалій, які входять у простір комунікації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Культурологічні та естетичні проблеми часопростору як певного континууму проаналізовано у працях М. Бахтіна [14], К. Макнамара [19], Е. Морена [20], М. Фуко [16; 17], Д. Хілліса [18] та ін. Проєктно-модельні виміри візуальних комунікацій розглянуто в розвідках М. Опалева, М. Мурашко [10], М. Моженка [7], О. Васильєвої [2], М. Мурашко [8], В. Прокопчука [12], де акцент зроблено на проблематиці типографіки, телебачення та кінематографа як медіаформ візуальної комунікації. Однак проблема моушн-дизайну як специфічного механізму візуальних комунікацій у сучасному науковому дискурсі залишається недостатньо розробленою та потребує подальшого теоретичного осмислення.

Мета дослідження – визначити феномен моушн-дизайну як системи проєктних настанов, що формують візуальні патерни сприйняття в умовах трансформації сучасного комунікативного середовища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Моушн-дизайнер у системі візуальних комунікацій постає як складна постать генеративного типу, що інтегрує в собі системні ознаки дизайнера: рефлексивний вимір, художньо-естетичний, конструктивно-проєктний, а також управлінсько-маркетинговий компоненти. Така багатовимірність визначає міждисциплінарний характер роботи моушн-дизайнера, який має бути універсальним фахівцем і володіти значним обсягом теоретико-практичних знань і навичок [9].

Сутність реалій, пов’язаних із проєктуванням моушн-продукту, охоплює широкий спектр вимірів, насамперед візуальну культуру як цілісну систему. Відтак моушн-дизайн доцільно розглядати як міждисциплінарний напрям візуального мистецтва, що поєднує графічний дизайн, анімацію, типографіку та відеомонтаж [4]. Водночас така генеза не завжди має експліцитний характер, а часто проявляється

© Рудий А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

імпліцитно через різні культурні практики та форми репрезентації. Візуальна культура у цьому контексті постає фундаментальним підґрунтям, що забезпечує реалізацію можливостей моушн-дизайну.

Сучасна візуальна культура позначена високим рівнем трансформативності: з одного боку, вона перетворюється на шоу, театралізується, з іншого – формує своєрідну візуальну надкультуру, в межах якої зображення дедалі частіше заміщує текст. Так, візуальні образи демонструють свої трансформаційні якості, оскільки здатні змінити суспільну думку та мобілізувати людину на певні дії [11]. У такій ситуації система ідентичності конструюється через засоби масової комунікації як специфічний дизайн-текст, що поєднує образні та знакові характеристики. Текст у традиційному розумінні трансформується у гештальт, образну цілісність, що функціонує як умовна реальність домовленості в системі можливих інтерпретацій. У цьому контексті актуалізується проблема, окреслена в межах структуралізму та постструктуралізму – криза референцій, за якої референт як предметно-об'єктний означуваний контент усувається, а замість нього з'являється зображення, яким маніпулюють, яке трансформують і видають за реальність. Все це відбулося в 60–70-ті рр. XX ст., однак втрата референцій не означає онтологічну втрату самого об'єкта дослідження.

Окуляцентризм як довіра до візуального образу стає самодостатньою та унікальною характеристикою сучасної культури. Людина дедалі більше орієнтується на зображення як на джерело достовірності, що формує нову «візуальну сакральність». У цьому контексті актуалізується складний феномен, який за часів Е. Гуссерля був охарактеризований як «повернення до речей». Водночас постає питання: як повернутися до речей, коли їх вже немає? Е. Гуссерль не зміг це зробити; він підмінив речі ноуменом, тобто поняттям про річ. Так, виникає перетин із кантівською проблематикою розрізнення феномену і ноунема: річ як така залишається недосяжною, натомість у комунікативному просторі функціонують її знакові та візуальні репрезентації. З огляду на це сучасні комунікативні спільноти можуть розглядатися як своєрідні замкнені системи або анклави, що трансформують певний код і реалізують можливість самоздійснення тої чи іншої програми трансформації інформації. Відтак окуляцентризм постає не як проста констатація наївного, примітивного факту ідентичності людини і зображення, а як підсумок розвитку візуальної культури, що має окреслені технологічні детермінанти. Однією з ключових таких детермінант є моушн-дизайн.

Моушн-дизайн є однією з модифікаційних стратегій формотворення, інтегрованою в такі фундаментальні практики, як фотографія, кінематограф, система відеомедіа, телебачення тощо. Відтак постає необхідність осмислення того, як теоретики XX ст. репрезентували цю матрицю дисциплінарних досліджень візуальної культури. Висновки виявляються доволі суперечливими: за концепцією Г. Дебора, сучасна культура постає як суспільство спектаклю, тобто як масовий імерсивний театр, у якому нівелюються всі настанови, пов'язані з геніальною режисурою Крега, Курбаса, Мейєрхольда та ін. Так, виникає складна проблема: як осмислити цілісний контент і контекст культуротворення в плані рефлексії, яка здійснюється протягом XX – початку XXI ст.

Йдеться про те, що культура загалом і візуальна культура зокрема трансформуються від позитивістського вміння переробляти природні артефакти до феноменологічного визначення культури як простору, в якому дано світ людини. Такий підхід репрезентований у працях М. Бердяєва, М. Федотова, С. Франка, П. Флоренського та інших мислителів. Подальший розвиток цих ідей у французькій гуманітаристиці (Р. Барт, М. Фуко, Ц. Тодоров) формує уявлення про культуру як систему дискурсів, як семіотичний об'єкт, що складається з множини взаємопов'язаних знакових практик. Тобто культура постає водночас як об'єктна структура означуваних і як суб'єктно зумовлений простір образних і проєктних трансформацій.

Отже, моушн-дизайн реалізує синтетичну реальність, яка поєднує об'єктний і суб'єктний контекст культуротворення. Візуальність (vision) як ознака масової культури в просторі комунікації набуває нових значень, формуючи універсальність візуальної мови, яка може наповнюватися цінностями і сенсами конкретної культури [3]. Саме тому вона не може розглядатися як нейтральна щодо психологічних або емоційних вимірів; вона функціонує як своєрідний заданий концепт, який дає можливість здійснювати масштабну реальність наведення онтологічних меж між предметно-об'єктним світом, світом зображення та сферою вербальних конотацій. Ці процеси детально описав Р. Барт, зокрема в диференційних дослідженнях моди через поняття вестіментарного коду. Відповідно, шифтери, або перемикачі, що забезпечують перехід між різними кодами – від предметного до візуального, від візуального до вербального – є ключовими міжсистемними модифікаційними структурами. До них належить і моушн-дизайн як спосіб інтеграції та трансформації інформації в полікодовому середовищі.

Дослідження цього напряму представлені широким спектром теоретичних підходів – від семіотики (Р. Барт, У. Еко) до постструктуралізму (М. Фуко, Ж. Дерріда). Водночас важливим є звернення до теорій масової культури (Г. Лебон, Г. Тард, Е. Канетті), які розкривають механізми

структуризації інформації як системотворчого продукту. Критика масової культури (Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно, М. Хоркхаймер) співіснує з її апологією (М. Маклуен), що створює складне поле інтерпретацій. У межах цих підходів культура постає як розгорнута комунікативна реальність. Франкфуртська школа та представники німецької герменевтики (К.-О. Апель, Ю. Габермас) акцентують на концепції ідеального суб'єкта дії, що є визначальною для розуміння сучасних комунікативних процесів і, зокрема, дизайн-менеджменту.

Водночас концепція мегасуб'єкта, або універсального суб'єкта дії, який є посередником і комунікантом одночасно, корелює з теоріями інформаційного суспільства (Д. Белл, М. Кастельс), у межах яких культура інтерпретується як сфера послуг. Попри критику Ф. Вебстера, ця модель залишається пріоритетною: у ній відбувається редукція класичних категорій суб'єкта й об'єкта на користь функціонування сервісних структур, що було характерним для 1960–1970-х рр. і значною мірою визначило сучасні комунікаційні процеси.

У сучасних українських дослідженнях, зокрема у працях Ю. Легенького, розглядаються процеси об'єктивації та суб'єктивації інформації в культурному просторі [5]. Важливим є розрізнення композитингу як монтажного нашарування планів і композиторингу як передбачення майбутнього проєкту з позиції композиційної цілісності [6].

Звернення до культурних практик виявляється продуктивним у контексті розуміння моушн-дизайну як комунікативної стратегії – своєрідного «перемикача» між візуальним і вербальним кодами. Він формує стислий, редукований образ культурних процесів, орієнтований на швидке сприйняття інформації. Можна стверджувати, що Е. Тоффлер з його широкою маніфестацією трьох хвиль став конститутивно визначним. Перша хвиля – це орієнтація на ресурси природного значення, друга хвиля – на технологію, третя хвиля – на комунікацію. Наразі ми знаходимося на стадії третьої хвилі, яка складно і насичено реалізує програму самоздійснення культурних практик, зокрема моушн-дизайну.

Дослідження візуальності (П. Вірільо, Л. Моголі-Надь, З. Кракауер, Р. Барт, С. Зонтаг) підкреслюють метафізичні засади віртуального образу. Передусім ідеться про фотографію як специфічний візуальний зліпок реальності, який має засади небуття, орієнтованого на негатив. Показовим є існування архівів негативів, які ніколи не були матеріалізовані у формі відбитків (зокрема скляних матриць), що підтверджує латентний, потенційний характер зображення. Тобто маємо складну систему адеквації та реалізації, у межах якої фотографія як фундаментальний прообраз моушн-дизайну постає, з одного боку, засобом документування реальності, а з іншого – інструментом її заперечення або трансформації.

У цьому контексті можна стверджувати, що взаємодія соціуму й оптикуму, соціуму і зображення, соціуму й окуляцентризму формує своєрідну онтологію квазіпредметного світу. Моушн-дизайн у цій системі постає як зв'язкова ланка, своєрідний «перемикач», або навіть «цвях» (якщо звернутися до античної метафори гармонії як скріплення елементів), що поєднує різні рівні культурної реальності. Саме він забезпечує інтеграцію і взаємодію цих рівнів, сприяючи осмисленню процесів культуротворення. Ця реальність є водночас традиційною і складною, що потребує аналізу через систему вже усталених елементів. Такими елементами є кадр як базова одиниця, формат як фрагмент фотореальності, який у кінематографі трансформується у частину кінострічки, а згодом – у безперервний просторово-часовий континуум кінофільму. На це звертали увагу М. Ромм, С. Ейзенштейн та інші теоретики кіно.

Усі ці процеси потребують відповідних модераторів і модифікаторів, серед яких особливе місце посідає моушн-дизайн. Він постає як інструмент організації мультиверсуму візуальної культури, де генерований глобальними процесами субпродукт стає інформативним гештальтом. Як зазначає А. Толстоухов, «глобалізація є новим етапом інтеграційних процесів у світі. Про глобалізацію говорили тоді, коли глибина і масштаби цих процесів, джерела, які треба шукати в більш віддаленому минулому, придбали якісно новий характер, істотним і навіть радикальним чином змінили різні сторони життєдіяльності людини в глобальному масштабі» [13; 9].

Зі зростанням масштабів візуальних комунікацій і трансформацією комунікативних конфігурацій змінюються й механізми переходу між різними рівнями реальності – так звані шифтери (за Р. Бартом). До таких шифтерів належить і моушн-дизайн, який забезпечує перехід від предметного до візуального і від візуального до вербального плану.

Теоретик складних систем Е. Морен наголошує на необхідності виходу за межі глобалізуючої і охоплюючої ідеї цілого: «Ціле не є проста емерджентність, воно має складну форму, і тут стає значущою ідея макрокосму, або концептуального погляду, що дає змогу нам сприймати та осягати, описувати цілісні форми» [20; 158]. Отже, Е. Морен, як теоретик екосистемного виміру

культуротворчості та дослідник складних систем, підкреслює, що ані тотальна систематизація, ані контрфактичні реалії антихолізму не реалізують ту емерджентність і системний продукт, який виникає унаслідок процесів системотворення. Такі категорії, як вхід і вихід, системотворення, самоорганізація і природовимірність презентації інформації, стають екологічно зазначеними континуальними гіперструктурами. Розвиваючи цю позицію, Е. Морен констатує: «Системний або організаційний принцип прив'язує пізнання частини до пізнання цілого. Водночас здійснюється маятниковий рух від частин до цілого і від цілого до частин. Ідея системи означає, що ціле „більше суми частин". Від атомів до зірок, від бактерії до людини і суспільства, організація цілого призводить до виникнення у нього нових якостей або властивостей стосовно частин, розглянутих в їх відокремленості. Нові якості – це емерджентності. Так, організація живого єства призводить до появи нових якостей, які не проглядалися на рівні фізико-хімічних складових» [20; 16].

Отже, можна зазначити, що хаос, система нескінчених аберацій та інтроверсій стають тими мутагенними і креативними винаходами, які підштовхують до реалізації моушн-дизайну. Він має балансувати, знайти свою межу в культурі, де естетична традиція постає своєрідним орієнтиром. У цьому контексті дигіталізація набуває статусу домінантного естетичного феномену, а глобалізація та інформатизація розширюють доступ до культурних ресурсів та сприяють культурним обмінам між людьми з усього світу [1]. Водночас сучасний інформаційний простір демонструє тенденцію до баналізації та ритуалізації інформації: вона подається у стандартизованих формах сприйняття. За цих умов дизайн-менеджмент стає не лише ідентифікатором форматів інформації, а й режисером шоу, де ці формати трансформуються і утворюють певні ігрові атракціони. Він є творцем легенд, логотипу, логографу, а також комунікантом, менеджером і маркетологом.

Усі ці конотації і конструкції не можуть бути зведені до єдиного визначення візуальної реальності. Доцільно звернутися до ідей Р. Якобсона про поетичну функцію мови, що трансформує реальність через надання їй додаткового смислового виміру. Водночас концепція міфу Р. Барта дає змогу розглядати сучасну культуру як простір міфодизайну, де вторинні знакові системи формують нові смисли. У результаті знак розкадровується і стає міфотворчим, що визначає специфіку сучасних візуальних комунікацій.

Висновки. Отже, моушн-дизайн у сучасній системі візуальних комунікацій постає як складний міждисциплінарний феномен, що формується на перетині художніх, технологічних і комунікативних практик та інтегрує різні рівні культуротворення. Його генеза безпосередньо пов'язана з розвитком фотографії, кінематографа та медіакультури, що дає змогу розглядати його як закономірний результат еволюції візуальної культури XX–XXI ст. В умовах домінування візуальності та кризи референцій моушн-дизайн набуває статусу одного з ключових інструментів конструювання реальності, оскільки забезпечує трансформацію інформації між різними знаковими системами та постає своєрідним «перемикачем» між предметним, візуальним і вербальним рівнями. У контексті масової культури та інформаційного суспільства він виконує функції презентації, інтерпретації та моделювання інформаційних потоків, водночас формуючи нові комунікативні стратегії та практики сприйняття. З позиції системного підходу моушн-дизайн може бути інтерпретований як емерджентна структура, що виникає внаслідок взаємодії різних елементів культурної системи та характеризується здатністю до самоорганізації і трансформації. Умови глобалізації та цифровізації посилюють його значення як інструменту формування візуальних кодів і культурних смислів, що визначають сучасний медіапростір і перспективи подальшого розвитку візуальних комунікацій.

Список використаної літератури

1. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 2(10). С. 228–241. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241

2. Васильєва О. С. Інфографічні складові motion-дизайну. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 20 квіт. 2018 р. Київ : КНУТД, 2018. Т. 2. С. 19–22.

3. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 9–14.

4. Костенко І., Маковска О., Погорецький Н. Проблематика та ключові аспекти створення моушн-дизайну. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2025. Вип. 54. С. 174–182. DOI: https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-54-17

5. Легенький Ю. Соціальний дизайн: образ і документ в часові та просторі культури. Київ ; Ніжин : Вид. Лисенко М. М., 2023. 383 с.

6. Легенький Ю., Ареф'єва Е. Арт-менеджмент та дизайн-менеджмент у системі сучасних культурних практик. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство* : тези доп. VII Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 27–28 берез. 2025 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2025. Ч. 1. С. 224–228.

7. Моженко М. В. Титри та анімована графіка в кіно та на телебаченні. *Мистецтвознавчі зап*. 2018. Вип. 33. С. 330–337. DOI: https://doi.org/10.32461/149831

8. Мурашко М. В. Шрифт як виразний засіб передачі інформації у відео-рекламі. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2015. № 5. С. 26–35.

9. Олійник В. Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Т. 5(2). С. 261–269. https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266917

10. Опалев М. Л., Мурашко М. В. Определение моушн-дизайна и систематизация его объектов. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2012. № 6. С. 31–35.

11. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 57–65. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704

12. Прокопчук В. Елементи моушн-дизайну як складова композиції кадру в кіно на прикладі фільму «Вітаємо у зомбіленді». *Science and Practice: Implementation to Modern Society* : Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference, December 26–28, 2020. Manchester : Great Britain, 2020. P 1121–1125. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/7997

13. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє. Київ : Парапан, 2003. 308 с.

14. Bakhtine M. Les genres du discours. Esthétique de la création verbal. Paris : Gallimard, 1984. P. 265–274. URL: mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/cours/2611pdf/Bakhtine-Genres.pdf

15. Barthes R. Système de la mode. Paris : Editions du Seuil, 1967. 328 p.

16. Foucault M. Les Mots et les Choses: Une Archeologie des Sciences Humaines. Paris : Gallimard, 1966. 322 p.

17. Foucault M. L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris : Gallimard, 1971. 81 p.

18. Hillis D. M. Principles of Life. Sunderland ; Gordonsville : Sinauer Associates ; W.H. Freeman, 2012. 908 p.

19. McNamara K. J. Heterochrony: The Evolution of Development. *Evolution: Education and Outreach*. 2012. Vol. 5. P. 203–218. DOI: https://doi.org/10.1007/s12052-012-0420-3

20. Morin E. Method: Towards a Study of Humankind. New York : Peter Lang, 1992. Vol. 1: The Nature of Nature. 483 p.

References

1. Brylov S. V., Kuzmichova V. S., Kolesnykov V. V. Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky. *ART-platFORMA*. 2024. Vyp. 2(10). S. 228–241. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241

2. Vasylieva O. S. Infohrafichni skladovi motion-dyzainu. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* : zb. materialiv Mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 20 kvit. 2018 r. Kyiv : KNUTD, 2018. T. 2. S. 19–22.

3. Denysiuk Zh. Z. Vizualna komunikatsiia yak fenomen masovoi kultury. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2022. № 2. S. 9–14.

4. Kostenko I., Makovska O., Pohoretskyi N. Problematyka ta kliuchovi aspekty stvorennia moushn-dyzainu. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2025. Vyp. 54. S. 174–182. DOI: https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-54-17

5. Lehenkyi Yu. Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi ta prostori kultury. Kyiv ; Nizhyn : Vydavets Lysenko M. M., 2023. 383 s.

6. Lehenkyi Yu., Arefieva E. Art-menedzhment ta dyzain-menedzhment u systemi suchasnykh kulturnykh praktyk. *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo* : tezy dop. VII Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv, 27–28 berez. 2025 r. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2025. Ch. 1. S. 224–228.

7. Mozhenko M. V. Tytry ta animovana hrafika v kino ta na telebachenni. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2018. Vyp. 33. S. 330–337. DOI: https://doi.org/10.32461/149831

8. Murashko M. V. Shryft yak vyraznyi zasib peredachi informatsii u video-reklami. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2015. № 5. S. 26–35.

9. Oliinyk V. Moushn-dyzain u konteksti ukrainskoho suchasnoho media-artu: zmist i perspektyvy. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*. 2022. T. 5(2). S. 261–269. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266917

10. Opalev M. L., Murashko M. V. Opredelenye moushn-dyzaina y systematyzatsyia eho obъektov. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2012. № 6. S. 31–35.

11. Pavlichenko Ye. Suchasna vizualna kultura yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti. *Pytannia kulturolohii*. 2023. Vyp. 42. S. 57–65. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704

12. Prokopchuk V. Elementy moushn-dyzainu yak skladova kompozytsii kadru v kino na prykladi filmu «Vitaiemo u zombilendi». *Science and Practice: Implementation to Modern Society* : Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference, December 26–28, 2020. Manchester : Great Britain, 2020. R 1121–1125. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/7997

13. Tolstoukhov A. V. Hlobalizatsiia. Vlada. Eko-maibutnie. Kyiv : Parapan, 2003. 308 s.

14. Bakhtine M. Les genres du discours. *Esthétique de la création verbal*. Paris : Gallimard, 1984. P. 265–274. URL: mapageweb.umontreal.ca/tuitekj/cours/2611pdf/Bakhtine-Genres.pdf

15. Barthes R. Système de la mode. Paris : Editions du Seuil, 1967. 328 p.

16. Foucault M. Les Mots et les Choses: Une Archeologie des Sciences Humaines. Paris : Gallimard, 1966. 322 p.

17. Foucault M. L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris : Gallimard, 1971. 81 p.

18. Hillis D. M. Principles of Life. Sunderland ; Gordonsville : Sinauer Associates ; W.H. Freeman, 2012. 908 p.

19. McNamara K. J. Heterochrony: The Evolution of Development. *Evolution: Education and Outreach*. 2012. Vol. 5. P. 203–218. DOI: https://doi.org/10.1007/s12052-012-0420-3

20. Morin E. Method: Towards a Study of Humankind. New York : Peter Lang, 1992. Vol. 1: The Nature of Nature. 483 p.

UDC 76.05:[004.9]:316.77-028.22

MOTION DESIGN IN VISUAL COMMUNICATION SYSTEMS

Andrii Rudyi – PhD student,
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Kyiv,

The purpose of this article is to define the phenomenon of motion design as a comprehensive system of design principles that shape visual patterns of perception amid the transformation of the modern communication environment. The research methodology is based on a combination of comparative and systemic approaches; it employs a method of theoretical synthesis of scholarly works on design theory and visual communication, as well as an analysis of contemporary research in the field of digital media and cultural practices. The results of the study indicate that contemporary visual communications operate within the digital cultural space, leading to changes in the principles of organizing and perceiving visual information, increased integration of technological and aesthetic factors, and a transformation of the mechanisms of communicative influence. It has been determined that motion design serves as a tool for structuring visual messages, ensuring the dynamic organization of content and the formation of stable visual patterns. It has been found that in the context of globalization and mass culture, motion design functions as a mechanism for both the integration and differentiation of cultural meanings. The scientific novelty of this article lies in its interpretation of motion design as a component of the digital cultural space, where technological, aesthetic, and communicative mechanisms of influence converge, as well as in its clarification of the role of the concept of «digitus» as a combination of digital tools and a symbolic gesture directing attention in the process of visual communication. The findings confirm that motion design is an effective means of organizing modern visual communications, in which movement is not merely a technical feature but a key factor in shaping content and communicative impact. It has been established that the dynamic nature of motion design not only ensures the structural organization of information but also enhances its perceptual expressiveness and emotional-communicative potential.

Key words: culture, digital technologies, motion design, eye-centrism, visual communications.

Стаття отримана 4.01.2026
Стаття прийнята 6.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 792.01:378

ПОВСЯКДЕННА МОВНА ПРАКТИКА АКТОРА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЧИННИК : ВІД ОРГАНІЧНОСТІ ДО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ

Еліна ХОДАКІВСЬКА – викладач кафедри сценічної мови,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, м. Київ
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1181
ftm@knutkt.edu.ua

Цитування:

Ходаківська Е. Повсякденна мовна практика актора як культурний чинник : від органічності до культурологічної відповідальності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 477–482.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1181

Повсякденна мовна практика актора розглядається як культурний чинник, що визначає органічність і художню виразність сценічного мовлення. Дослідження здійснено крізь призму взаємозв'язку мовної поведінки у повсякденному житті та психофізичної структури актора в умовах сценічної дії. Обґрунтовано підхід до мовлення як інтегрованої психофізичної системи, що поєднує артикуляційні, когнітивні та поведінкові процеси і функціонує як елемент художньої цілісності сценічного образу. Запропоновано аналітичну модель, що включає тілесно-артикуляційний, психолінгвістичний та психофізичний рівні інтеграції мовлення. Встановлено, що повсякденна мовна практика формує не лише технічну якість мовлення, а й рівень культурної та художньої відповідальності актора. Доведено, що імпровізація та психоемоційне навантаження не формують мовлення, а виявляють ступінь його інтеграції у цілісну психофізичну та культурну систему акторського існування.

Ключові слова: сценічне мовлення, органічність, мовна практика, культурний чинник, художня виразність, психофізична інтеграція.

Постановка проблеми. У сучасній українській театральній практиці питання органічності сценічного мовлення набуває особливої ваги в умовах трансформації мовного середовища та зростання професійних вимог до актора. Попри розвинену систему тренування дикції й орфоепії, зберігається розрив між опанованою технікою мовлення і її реалізацією в умовах сценічної дії – імпровізації, партнерської взаємодії та психоемоційної напруги. У цьому контексті повсякденна мовна практика актора постає як ключовий культурний чинник, що визначає не лише рівень технічної сформованості мовлення, а й ступінь його органічності та художньої виразності. Мовлення виявляється складовою цілісної художньої системи вистави, що впливає на достовірність сценічного існування, формування образу та смислову організацію сценічної дії. У цьому вимірі особливого значення набуває культурологічна функція мовлення, пов'язана з його роллю як механізму збереження, трансформації та репрезентації мовної культури. В умовах сучасної культурної ситуації вона актуалізує запит на достовірність, щирість і відповідальність сценічного висловлювання. Відтак проблема інтеграції мовлення у повсякденний мовний досвід актора набуває значення не лише професійно-педагогічного, а й культурологічного, пов'язаного з усвідомленням мовлення як форми культурної та художньої відповідальності в сучасному театральному процесі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій: У сучасному науковому дискурсі питання мови дедалі частіше розглядається як ключовий чинник збереження національно-культурної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. На думку Р. Поліщука, вплив глобалізації створює ризики послаблення зв'язку з національною мовною традицією, що безпосередньо впливає на культурну ідентичність суспільства [9]. Подібну позицію висловлює А. Демковець, наголошуючи, що глобальні виклики, зокрема культурна глобалізація та економічні трансформації, можуть призводити до маргіналізації національних традицій унаслідок процесів уніфікації та втрати локальної ідентичності [3].

Попри активне обговорення мовного питання у публічному просторі, зокрема щодо рівня володіння українською мовою у повсякденній комунікації, його професійний вимір залишається недостатньо репрезентованим у наукових дослідженнях. Зокрема, В. Браворіченко [1] наголошує на необхідності переходу від навчальних вправ до стабільної мовної поведінки, підкреслюючи важливість інтеграції мовлення у повсякденну практику актора. Важливо, що у його працях ця проблема осмислюється не лише з методичної, а й з науково-професійної точки зору, що є доволі поодиноким підходом у сучасному дослідницькому полі.

Натомість Т. Кобзар [5] детально аналізує механізми артикуляційного тренінгу та формування звукової культури мовлення, зосереджуючи увагу на технічних аспектах підготовки актора. До проблем

© Ходаківська Е., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

мовно-голосового тренінгу звертається також О. Завальський [4], який досліджує особливості формування стабільних мовленнєвих навичок у здообувачів вищої освіти старших курсів мистецьких закладів освіти. Окрему групу становлять дослідження імпровізації як здатності до спонтанного творення сценічного тексту [11] [13], що розкривають функціонування мовлення в умовах сценічної дії.

Таким чином, аналіз наукових джерел засвідчує наявність двох основних дослідницьких напрямів: культурологічного, у межах якого мова розглядається як чинник ідентичності, та методично-професійного, зосередженого на техніці сценічного мовлення. Водночас питання інтеграції повсякденної мовної практики як культурного чинника у формування органічності сценічного мовлення актора залишається недостатньо розробленим, що й зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає у дослідженні взаємозв'язку між повсякденною мовною практикою актора та органічністю його сценічного мовлення як інтегрованої психофізичної системи і складової художньої виразності сценічної дії, що визначає рівень сформованості мовлення через його інтеграцію у мислення, тілесну організацію та поведінку актора в умовах імпровізації, взаємодії та психоемоційного навантаження.

Виклад основного матеріалу: У сучасному українському сценічному мистецтві проблема органічності мовлення актора набуває особливої актуальності. Це зумовлено не лише зростанням вимог до професійної підготовки, а й трансформацією культурного контексту, у якому мова постає не тільки засобом комунікації, а й чинником формування мислення, ідентичності та художньої виразності. На думку дослідника Р. Поліщука, ця проблема пов'язана з впливом глобалізаційних процесів на мовну ідентичність, що створює загрозу послаблення зв'язку з національною мовною традицією [9]. «Проблема полягає в тому, що глобальні виклики, такі як культурна глобалізація та економічні трансформації, часто призводять до послаблення національних традицій, роблячи їх маргінальними в умовах масової уніфікації та втрати локальної ідентичності серед молоді» [3]. У площині сценічного мистецтва це дає підстави розглядати володіння мовою не лише як технічну навичку, а як професійну ознаку актора, що безпосередньо впливає на його конкурентоспроможність у сучасному театральному та аудіовізуальному просторі. Таким чином, мовлення постає не лише як інструмент сценічної дії, а культурний ресурс, що визначає можливості актора в контексті глобалізованого мистецького ринку. На думку дослідника Р. Поліщука, ця проблема пов'язана з впливом глобалізаційних процесів на мовну ідентичність, що створює загрозу послаблення зв'язку з національною мовною традицією [9]. У цьому контексті показовою є позиція А. Демковець, яка зазначає, що «глобальні економічні процеси впливають на національну культуру, роблячи її частиною ширшого соціокультурного контексту, де традиції адаптуються до ринкових реалій, але зберігають свою унікальність як елемент конкурентоспроможності народів» [3]. У площині сценічного мистецтва це дає підстави розглядати володіння мовою не лише як технічну навичку, а як професійну ознаку актора, що безпосередньо впливає на його конкурентоспроможність у сучасному театральному та аудіовізуальному просторі. Таким чином, мовлення постає не лише як інструмент сценічної дії, а як культурний ресурс, що визначає можливості актора в контексті глобалізованого мистецького ринку.

Сучасні гуманітарні підходи розглядають мову як фундамент когнітивної й культурної діяльності людини. Як зазначає Т. Гриценко, «з матеріального погляду в мові, що реалізується в мовленні, немає нічого, крім звуків, які комбінуються у слова, речення тощо. За цими комбінаціями криється величезний світ значень – фонетичних, лексичних, граматичних, стилістичних. Саме в них відображені знання народу – носія мови – про світ, його структуру, ставлення людей до нього» [2].

Досліджуючи погляди світових і українських науковців, Р. Поліщук виокремлює функціональну цінність мови як багатовимірного феномена: вона постає не лише засобом комунікації, а й носієм культурної традиції (М. Гайдеггер), формою реалізації мислення та внутрішнього мовлення (І. Кант), механізмом конструювання думки (Х. Ортега-і-Гассет) і чинником, що визначає спосіб мислення та дії людини (С. Кримський) [9]. У контексті сценічної практики мовлення доцільно розглядати через три взаємопов'язані функції, що в межах цього дослідження пропонуються як аналітична модель оцінки його органічності. Перша – технічна, що передбачає володіння дихально-голосовою технікою, словесною ритмікою та інтонаційною виразністю [12].

Друга – смислотворча, у межах якої мовлення виступає засобом формування образу, організації сценічної дії та впливу на глядача. Володіння специфікою рідної мови визначає логіку мислення, інтонаційні моделі та ефективність комунікації.

Третя – культурологічна, пов'язана з функцією мовлення як механізму збереження, трансформації та репрезентації мовної культури. Особливої ваги вона набуває в умовах сучасної культурної ситуації, що актуалізує запит на достовірність, щирість і відповідальність сценічного висловлювання.

Отже, мовлення актора доцільно розглядати не як ізольовану технічну навичку, а як результат взаємодії когнітивних, культурних і психофізичних процесів. У цьому зв'язку функція актора має

подвійний характер: з одного боку, він відтворює нормативні моделі літературної мови, з іншого – актуалізує її варіативність (регіональні, соціальні та індивідуальні мовні особливості персонажа). Таким чином, актор виступає носієм і транслятором різних рівнів мовної культури.

Це зумовлює необхідність переосмислення сценічної мови як безперервної практики, інтегрованої у психофізичну структуру актора. У цьому контексті ключовим є питання впливу повсякденної мовної практики на якість і органічність сценічного мовлення. Як зазначає В. Браворіченко, «робота над сценічною мовою – це не разова демонстрація на занятті чи показі, а процес поступового перетворення набутих знань у стабільні мовленнєві навички, які стають частиною його особистості, професійної техніки й повсякденного мовного існування» [1]. Це виявляє важливу проблему: опанування техніки саме по собі не гарантує її інтеграції в реальну мовну практику, внаслідок чого навички залишаються ситуативними і не забезпечують стабільної органічності мовлення.

У межах цього дослідження аналізується взаємозв'язок технічної та смислотворчої функцій мовлення та їхній вплив на формування культурологічної функції в умовах сценічної практики. Органічність сценічного мовлення розглядається як результат інтеграції мовної практики у цілісну психофізичну структуру актора. Відповідно мовлення аналізується як системне явище, що функціонує на взаємопов'язаних рівнях: тілесному (артикуляція, дихання, голос), психолінгвістичному (внутрішнє мовлення, словотворення, синтаксис) і функціональному (імпровізація, взаємодія, стрес).

Такий підхід дає змогу виявити як прояви органічності, так і причини її порушення, пов'язані з недостатньою інтеграцією мовлення у повсякденну практику актора.

1. Тілесно-артикуляційний аспект сценічного мовлення

Тілесно-артикуляційний аспект сценічного мовлення відображає ступінь інтеграції мовної системи у фізіологічну структуру актора. У цьому вимірі мовлення постає як результат узгодженої роботи дихання, голосоутворення та артикуляційного апарату, що функціонує відповідно до фонетичних і орфоепічних норм мови.

Суттєвий вплив на можливість оволодіння сценічним мовленням мають фізіологічні особливості мовного апарату. У класифікації причин порушень артикуляції Л. Ятло виокремлює вроджені або набуті дефекти мовних органів і технічні вади (обмежена рухливість язика, затисненість щелепи, недостатнє відкривання рота) [14]. Таким чином, вихідні фізіологічні дані безпосередньо впливають на рівень сформованості мовленнєвих навичок.

Важливість цих характеристик підтверджується і в освітній практиці: у програмі творчого конкурсу для вступу зазначено, що перевіряються сила голосу, його тембральні особливості та наявність дикційних вад [15]. Це свідчить про значущість тілесного чинника вже на початковому етапі професійного відбору.

Початкові етапи роботи зі сценічною мовою здебільшого ґрунтуються на тілесній підготовці. Як зазначає В. Браворіченко, заняття доцільно починати з тілесної розминки, що активізує дихання і голосовий апарат, після чого здійснюється робота над зняттям затисків, а далі — над артикуляцією та дикцією. Незважаючи на різні методики (зокрема використання елементів йоги), спільною є орієнтація на усунення фізичних затисків як передумову формування мовлення.

Важливим компонентом є також розвиток артикуляційного апарату. Для цього використовується артикуляційна гімнастика – «комплекс різноманітних рухів для органів, задіяних при артикуляції голосних, йотованих і приголосних звуків» [5]. До таких органів належать язик, губи, піднебіння, зуби та нижня щелепа, робота яких визначає якість звукоутворення. Специфіка української мови зумовлює необхідність спеціалізованих вправ, спрямованих на точне відтворення її звукової системи.

До прикладу, практик і теоретик сценічної мови, Т. Кобзар зазначає, що послідовність у, о, а, е, и, і є доцільною для дикційних вправ, спрямованих на розвиток українського мовлення, оскільки відображає закономірності артикуляційного та резонаторного функціонування голосних і забезпечує поступове залучення різних зон артикуляційного апарату [5].

Це підтверджує визначальну роль тренування мовного апарату з урахуванням специфіки української фонетичної системи. Показовим є і побутовий приклад: на початку повномасштабної війни в Україні слово «паляниця» використовувалося як маркер, оскільки його звукова структура виявлялася складною для вимовляння нефаховими мовцями. Це засвідчує, що опанування окремих звукових поєднань має не лише лінгвістичний, а й фізіологічний вимір.

Ключовим показником сформованості цього рівня є автоматизованість артикуляційних процесів, за якої вимова не потребує свідомого контролю і функціонує як природна складова мовлення. Така автоматизація формується за умов регулярної мовної практики, що забезпечує закріплення моторних навичок.

2. Психолінгвістичний аспект сценічного мовлення.

Психолінгвістичний аспект сценічного мовлення відображає ступінь інтеграції мовної системи у процеси мислення актора. У цьому вимірі мовлення постає не як засіб оформлення готової думки, а

механізм її безпосереднього формування. У психолінгвістиці внутрішнє мовлення визначається як базовий рівень мовленнєвої діяльності, що забезпечує перехід від смислу до слова. Як підкреслював Л. Виготський, воно має згорнутий характер і функціонує як форма мислення [7]. У сценічній практиці це означає, що висловлювання формується одночасно з дією. Затримка між думкою і словом свідчить про наявність додаткової когнітивної операції, за якої думка спочатку формується, а потім перекодується у мовлення, що знижує органічність мовленнєвої дії.

До складних мовленнєвих процесів, що потребують професійної підготовки актора, належать, передусім, словотворчі та синтаксичні механізми. За умов домінування свідомого контролю мовлення або спрощується і втрачає виразність, або уповільнюється, що ускладнює безпосередню мовленнєву реакцію.

Словотворення у цьому контексті постає як механізм динамічного конструювання смислу, що забезпечує гнучкість і точність висловлювання. Варіативність словотвірних моделей дає змогу акторові формувати мовлення безпосередньо в процесі мислення, а не відтворювати готові конструкції. Ці процеси тісно пов'язані з фонетичною організацією мовлення, зокрема з комбінаторними змінами звуків у мовленнєвому потоці. Володіння фонетичними закономірностями, зокрема явищами регресивної та ланцюжкової асиміляції чи послідовного уподібнення приголосних, розширює мовні можливості актора, тоді як їх незнання або недостатнє засвоєння призводить до збіднення або спотворення мовлення [10].

Показовим у цьому аспекті є досвід акторського тренінгу. Зокрема, у практиці театральної лабораторії «ОМАР» використовується вправа «асоціації», під час якої учасники передають слова по колу в заданому темпі, називаючи асоціативні відповідники. Спостереження засвідчують, що зі зростанням темпу здобувачів вищої освіти частішають випадки використання іншомовних слів або звукових замін, що свідчить про недостатній рівень автоматизації мовлення і нездатність оперативно актуалізувати ресурси рідної мови. Це дозволяє розглядати вправу як інструмент діагностики рівня інтеграції мовлення у внутрішні когнітивні процеси.

Аналогічні закономірності простежуються і на рівні синтаксичної організації мовлення, що визначає логіку, ритм та інтонаційну структуру висловлювання. Гнучкість порядку слів в українській мові створює умови для формування індивідуального темпоритму мовлення як складової сценічної дії.

У цьому контексті показовим є підхід Леся Курбаса, який розглядав синтаксис як основу організації смислу. Він наголошував, що кожен текст має інтонаційне ядро – смисловий центр, який визначає ритм і побудову висловлювання: «Найхарактерніша фраза: "Погибнеш, згинеш, Україно"… коли добре вибрана фраза, весь вірш повинен добре вкластися» [6]. За відсутності цієї внутрішньої логіки мовлення воно або зводиться до механічного відтворення тексту, або втрачає змістову цілісність.

Таким чином, рівень інтеграції мовлення у процеси мислення безпосередньо визначає здатність актора здатність актора до органічного сценічного існування.

3. Психофізичний аспект сценічного мовлення: інтеграція в умовах когнітивного навантаження.

Психофізичний аспект сценічного мовлення відображає здатність актора реалізовувати мовлення у ситуації безпосередньої сценічної дії, що передбачає імпровізацію, взаємодію та перебування у стані психоемоційної напруги. У цьому вимірі мовлення постає не як відтворення заздалегідь підготовленого тексту, а процес його безперервного формування в реальному часі.

Найскладнішою характеристикою цього рівня є здатність до імпровізації, що вимагає миттєвого переходу від думки до слова без попереднього формулювання. Як зазначає Н. Шаролапова, імпровізація у видовищі – це гра виконавця, побудована на його здатності створювати сценічний образ, діяти і породжувати власний текст на задану тему або в обставинах, передбачених драматургією, без попередньої підготовки [13]. Така діяльність передбачає високий рівень мовленнєвого ризику та невизначеності.

У процесі сценічної взаємодії актор одночасно сприймає партнера, реагує на зміну обставин і формує власне висловлювання, що створює значне когнітивне навантаження, за якого всі мовні процеси мають відбуватися одночасно і без затримки. У таких умовах мовлення може функціонувати органічно лише за умови його автоматизації та інтеграції у внутрішнє мовлення. У протилежному випадку це проявляється у збоях реакції, втраті точності висловлювання та порушенні партнерської взаємодії.

Особливого значення набуває фактор стресу, що є невід'ємною складовою сценічного існування. У стані психоемоційної напруги активізуються автоматизовані мовні навички, тоді як неінтегровані елементи мовлення дезорганізуються і втрачають керованість.

Таким чином, сцена не формує мовлення, а виявляє його реальний рівень.

Отже, психофізичний аспект сценічного мовлення виступає критерієм реальної сформованості та функціональної придатності мовної системи актора, оскільки саме в умовах дії – імпровізації, взаємодії та стресу – проявляється рівень її автоматизації, гнучкості та здатності забезпечувати органічне сценічне існування.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що органічність сценічного мовлення актора

визначається не лише рівнем професійної підготовки, а передусім ступенем інтеграції мовної системи у його мислення, тілесну організацію та поведінку. У межах дослідження запропоновано розглядати сценічне мовлення як цілісну психофізичну систему, що функціонує на трьох взаємопов'язаних рівнях: тілесно-артикуляційному, психолінгвістичному та психофізичному.

Виявлено, що недостатня інтеграція мови у повсякденну мовну практику призводить до підвищення когнітивного навантаження, спрощення мовлення та втрати його виразності. В умовах сценічної дії – імпровізації, взаємодії та психоемоційної напруги – ці порушення проявляються у збоях мовленнєвої реакції, втраті точності висловлювання та порушенні партнерської взаємодії. Таким чином, сценічна дія не формує мовлення актора, а виявляє ступінь його сформованості.

Теоретичне значення дослідження полягає в обґрунтуванні підходу до сценічного мовлення як інтегрованої системи, що поєднує мовні, когнітивні та тілесні процеси. Практичне значення полягає у можливості вдосконалення методики підготовки акторів через інтеграцію мовлення у повсякденну практику та використання імпровізаційних вправ як інструменту формування і діагностики рівня його органічності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою методик формування мовної інтеграції на різних етапах акторської освіти, а також із вивченням впливу мовного середовища на становлення професійної мовленнєвої поведінки актора.

Таким чином, органічність сценічного мовлення постає не як результат суто технічного опанування, а як показник цілісної інтеграції мовлення у психофізичну природу актора, що визначає його здатність до повноцінного сценічного існування.

Список використаної літератури

1. Браворіченко В. Цілісне сценічне мовлення: проблеми формування стійких мовленнєвих навичок у підготовці актора. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 179–188. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-759X.8.2.2025.342068.

2. Гриценко Т. Б. Українська мова за професійним спрямуванням : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 624 с.

3. Демковець А. Національна культура в умовах глобальних викликів і культурної взаємодії народів. *Актуальні питання культурології*: зб. наук. пр. Рівне : РДГУ, 2025. Вип. 24. https://doi.org/ 10.5281/zenodo.18061975.

4. Завальський О. В. Особливості мовно-голосового тренінгу на старших курсах мистецьких навчальних закладів. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 27–28. С. 56–62. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238790.

5. Кобзар Т. В. Орфоепія. Дикція. Мовленнєвий тренінг : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2024. 176 с.

6. Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський ; післям. М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків ; Київ : Вид. Олександр Савчук : Вид-во «Основи», 2022. 920 с.

7. Никоненко Ю. П. Роль генетичних, соціальних, психологічних чинників у патогенезі психосоматозів у дітей та принципи їх лікування в світлі вчення про психічний розвиток Л. С. Виготського. *Психологія людини: Л. С. Виготський та сучасна наука : зб. ст.* / за ред. М. В. Папучі. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2018. Вип. 1. С. 72–87.

8. Ньюгауз М., Мессалін П. The Actor's Survival Kit : 5-те вид. Торонто : Dundurn Press, 2010. 264 с.

9. Поліщук Р. М. Мова як чинник збереження національно-культурної ідентичності. *Молодий вчений*. 2018. № 11 (63). С. 740–743. URL: https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/3571/3537

10. Савченко І. Складні випадки комбінаторних змін приголосних у потоці мовлення. *Мовознавчий вісник : зб. наук. пр.* / МОН України, Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького ; відп. ред. Г. І. Мартинова. Черкаси, 2013. Вип. 16–17. С. 5–13.

11. Сухорукова К. С. Сценічна мова в контексті професійної підготовки акторів: сучасні педагогічні виклики. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 65–71. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332758.

12. Сухорукова К. Від тексту до сценічного слова: методика роботи над прозовим уривком : навч.-метод. посіб. для закл. вищої освіти культури і мистецтв. Київ : Ліра-К, 2026.

13. Шаролапова Н. В. Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сценічному просторі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 61–68. https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158245.

14. Ятло Л. Специфіка співацької артикуляції і дикції в роботі з дитячим хором. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2008. № 25. С. 98–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps_2008_25_17.

15. Акторське мистецтво театру і кіно : програма творчого конкурсу для здобуття освітнього ступеня «бакалавр» / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/PK-2024-026-Prohrama-bakalavr-AMTK.pdf.

References

1. Bravorichenko V. Tsilisne stsenichne movlennia: problemy formuvannia stiikykh movlennievykh navychok u pidhotovtsi aktora. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo. 2025. T. 8, № 2. S. 179–188. https://doi.org/10.31866/2616-759X.8.2.2025.342068.

2. Hrytsenko T. B. Ukrainska mova za profesiinym spriamuvanniam : navch. posib. Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury, 2010. 624 s.

3. Demkovets A. Natsionalna kultura v umovakh hlobalnykh vyklykiv i kulturnoi vzaiemodii narodiv. *Aktualni pytannia kulturolohii:* zb. nauk. pr. Rivne : RDHU, 2025. Vyp. 24. https://doi.org/10.5281/zenodo.18061975.

4. Zavalskyi O. V. Osoblyvosti movno-holosovoho treninhu na starshykh kursakh mystetskykh navchalnykh zakladiv. *Nauk. visnyk Kyiv. nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*. 2021. № 27–28. S. 56–62. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238790.

5. Kobzar T. V. Orfoepiia. Dyktsiia. Movlennievyi treninh : navch. posib. Kyiv : Lira-K, 2024. 176 s.

6. Kurbas L. Filosofiia teatru / Les Kurbas ; uporiad. M. Labinskyi ; pisliam. M. Moskalenko, D. Labinska ; red. M. Moskalenko. Kharkiv ; Kyiv : Vyd. Oleksandr Savchuk : Vyd-vo «Osnovy», 2022. 920 s.

7. Nykonenko Yu. P. Rol henetychnykh, sotsialnykh, psykholohichnykh chynnykiv u patohenezi psykhosomatoziv u ditei ta pryntsypy yikh likuvannia v svitli vchennia pro psykhichnyi rozvytok L. S. Vyhotskoho. Psykholohiia liudyny: L. S. Vyhotskyi ta suchasna nauka : zb. st. / za red. M. V. Papuchi. Nizhyn : NDU im. M. Hoholia, 2018. Vyp. 1. S. 72–87.

8. Niuhauz M., Messalin P. The Actor's Survival Kit : 5-te vyd. Toronto : Dundurn Press, 2010. 264 s.

9. Polishchuk R. M. Mova yak chynnyk zberezhennia natsionalno-kulturnoi identychnosti. Molodyi vchenyi. 2018. № 11 (63). S. 740–743. URL: https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/3571/3537

10. Savchenko I. Skladni vypadky kombinatornykh zmin pryholosnykh u pototsi movlennia. Movoznavchyi visnyk : zb. nauk. pr. / MON Ukrainy, Cherkas. nats. un-t im. B. Khmelnytskoho ; vidp. red. H. I. Martynova. Cherkasy, 2013. Vyp. 16–17. S. 5–13.

11. Sukhorukova K. S. Stsenichna mova v konteksti profesiinoi pidhotovky aktoriv: suchasni pedahohichni vyklyky. *Nauk. visnyk Kyiv. nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*. 2025. № 36. S. 65–71. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332758.

12. Sukhorukova K. Vid tekstu do stsenichnoho slova: metodyka roboty nad prozovym uryvkom : navch.-metod. posib. dlia zakl. vyshchoi osvity kultury i mystetstv. Kyiv : Lira-K, 2026.

13. Sharolapova N. V. Improvizatsiia yak metod vykhovannia maibutnoho aktora v stsenichnomu prostori. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo».* 2016. Vyp. 35. S. 61–68. https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158245.

14. Yatlo L. Spetsyfika spivatskoi artykuliatsii i dyktsii v roboti z dytiachym khorom. Psykholoho-pedahohichni problemy silskoi shkoly. 2008. № 25. S. 98–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps_2008_25_17.

15. Aktorske mystetstvo teatru i kino : prohrama tvorchoho konkursu dlia zdobuttia osvitnoho stupenia «bakalavr» / Kyiv. nats. un-t teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv, 2024. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/PK-2024-026-Prohrama-bakalavr-AMTK.pdf.

UDC 792.01:378

EVERYDAY LANGUAGE PRACTICE OF THE ACTOR AS A CULTURAL FACTOR : FROM ORGANICITY TO CULTURAL RESPONSIBILITY

Elina KHODAKIVSKA – Lecturer at the Department of Stage Speech
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television

The article examines the organic nature of stage speech through the relationship between everyday language practice and the actor's psychophysical structure. In contemporary Ukrainian theatre practice, this issue is increasingly актуально due to transformations in the linguistic environment and growing professional demands. Despite well-developed training in diction and voice, the role of everyday language practice in shaping stage speech remains insufficiently studied. The purpose of the study is to analyze how everyday language practice influences the organicity of stage speech in conditions of stage action. The research is based on an interdisciplinary approach combining linguistics, psycholinguistics, theatre pedagogy, and speech physiology, which allows stage speech to be understood as an integrated psychophysical system.

The study proposes a model consisting of three interconnected levels: bodily-articulatory, psycholinguistic, and psychophysical. Internal speech is a key mechanism ensuring the transition from thought to word. Delays between them indicate insufficient integration and reduce organicity. In stage action, speech functions under cognitive load: the actor simultaneously perceives, reacts, and speaks. Under such conditions, only automated speech remains stable.

The scientific novelty lies in analyzing everyday language practice as a determining factor in stage speech organicity, a dimension insufficiently represented in research. The results show that weak integration leads to increased cognitive load, disruption of tempo-rhythm, and reduced expressiveness. Stage speech is therefore understood as a holistic psychophysical phenomenon dependent on the depth of its integration into the actor's everyday language experience.

Key words: stage speech, organicity, language practice, cultural factor, artistic expressiveness, psychophysical integration.

Стаття отримана 17.02.2026
Стаття прийнята 26.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 327:008:316.7(477)

CULTURAL DIPLOMACY OF UKRAINE IN WARTIME AS A TOOL FOR MOBILIZING INTERNATIONAL SUPPORT

Olha HONCHAROVA – candidate of historical sciences, associate professor,
Professor of the department of history of Ukraine
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Kharkiv
http://orcid.org/0000-0002-8697-3211
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1182
olia.goncharova2016@gmail.com
Tetiana BRAHINA – candidate of philosophical sciences, associate professor,
Professor of the department of folk choreography and dance theory
Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv
http://orcid.org/0000-0003-2225-3685
braginat058@gmail.com
Yurii BRAHIN – candidate of cultural studies, associate professor,
Professor of the department of UNESCO «Philosophy of human communication»
and social and humanitarian disciplines State Biotechnical University. Kharkiv
http://orcid.org/0000-0002-6213-5723
cosinus93@gmail.com

Цитування:

Honcharova O., Brahina T., Brahin Y. Cultural diplomacy of Ukraine in wartime as a tool for mobilizing international support. *Ukrainian culture : the past, modern ways of development.* 2026. № 52. С. 483-489.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1182

The study aims to analyze the main institutional mechanisms, forms, and practices of the cultural representation of the Ukrainian experience of war in the global public space, and to determine the roles of state and non-state actors in the implementation of cultural diplomacy initiatives.

The methodological basis of the research consists of general scientific and specialized methods. In particular, the methods of analysis and synthesis were used to generalize regulatory documents and scholarly approaches to understanding cultural diplomacy; the historical-comparative method was applied to compare the practices of Ukraine's cultural diplomacy before and during the full-scale war; institutional analysis was used to examine the activities of state bodies and cultural institutions; and content analysis was applied to cultural and media projects aimed at international audiences.

The results of the study demonstrate that under wartime conditions, Ukraine's cultural diplomacy performs a set of interconnected functions: communicative, representational, mobilizing, and value-integrative. It has been determined that a key role in implementing the cultural diplomacy policy is played by the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine, diplomatic missions, and state cultural institutions, which coordinate international cultural projects and ensure the representation of Ukrainian culture abroad. The study also shows that the activities of non-governmental organizations, professional communities, and volunteer initiatives constitute an important complement to state policy, actively participating in the implementation of cultural and informational projects at the international level. The article substantiates that cultural diplomacy contributes to integrating the Ukrainian wartime experience into global cultural discourse, fosters international solidarity with Ukraine, and strengthens its position as an independent subject within the European cultural space.

Key words: cultural diplomacy; public diplomacy; international communication; кussian-Ukrainian war; cultural representation; international cultural projects; countering propaganda.

Problem Statement. The invasion of Ukraine by the Russian Federation, which began in 2014 and acquired a particularly full-scale character on February 24, 2022, has become not only a serious military and political challenge for the Ukrainian state, but also a significant test for the system of international communication, humanitarian interaction, and the global information space. The war has underscored the need to seek new ways to present the Ukrainian experience on the international stage, capable not only of informing the global community about ongoing events but also of fostering a broader understanding of the causes, consequences, and humanitarian dimension of Russian aggression. Under these conditions, cultural diplomacy has gained particular importance as a significant instrument of international communication and of Ukraine's representation in the global public sphere. Through cultural initiatives, artistic projects, public history, museum and exhibition practices, literature, cinema, and other forms of cultural representation, Ukraine has gained the opportunity to convey its own experience of the war to international audiences and to demonstrate its human, social, and civilizational dimensions. In this context, culture has become not only a means of preserving national identity but also an important channel of communication with the world. Through cultural events, an emotionally resonant and value-oriented image of Ukraine's struggle is being shaped. Such initiatives contribute not only to informing the international community about the course of the war but

© Гончарова О., Брагіна Т., Брагін Ю., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

also to mobilizing political, humanitarian, and societal support for Ukraine, while reinforcing the narrative of the Ukrainian people's struggle for freedom, democracy, and the right to their own existence in global discourse.

Review of Recent Publications. The study of Ukraine's cultural diplomacy in the context of war has developed significantly in recent years, reflecting the growing scholarly attention to the interconnection between culture, international communication, and national security. One key group of studies examines the experience, challenges, and prospects of Ukrainian cultural diplomacy during the armed conflict. In particular, M. Kushnariova [7], A. Rudnieva, Yu. Malovana and M. Arseniuk [13], as well as A. Khomenko [17], systematize Ukraine's experience in cultural diplomacy and identify the main challenges and directions for its development. Another direction in the historiography consists of works devoted to the institutional and regulatory aspects of cultural diplomacy. In this regard, particular attention should be paid to the studies of D. Viedienieiev [2], S. Hololobov [3], and Yu. Mateleshko [9]. A third group of studies focuses on international projects and practices of cultural diplomacy as instruments of "soft power" and global communication. H. Andres examines international museum projects and cultural diplomacy formats after 2022, noting their contributions to promoting Ukrainian culture and strengthening international support [1]. M. Rohozha analyzes practices of preserving Ukraine's cultural heritage in wartime, emphasizing the role of international cooperation and cultural projects in drawing global attention to losses and destruction [12]. Thus, the existing studies highlight certain aspects of Ukraine's cultural diplomacy, particularly its institutional foundations, regulatory framework, and its role in shaping the country's international image. At the same time, the functioning of Ukraine's cultural diplomacy during wartime as an instrument for mobilizing international support remains insufficiently explored, which determines the relevance of further scholarly analysis of this issue.

The article aims to analyze the role of Ukraine's cultural diplomacy in the context of war as an important instrument of international communication and mobilization of international support, and to identify the main forms and practices of cultural representation of the Ukrainian experience of war in the global public sphere.

Presentation of the Research Material. Cultural diplomacy during wartime performs several interrelated functions that go far beyond the traditional framework of cultural exchange. In contemporary international relations, it is regarded as an important instrument of public diplomacy and «soft power», involving the use of a state's cultural resources to shape a positive international image of Ukraine, promote national culture globally, foster intercultural dialogue, and strengthen political support. In Ukraine, cultural diplomacy enjoys stable state support and regulatory recognition. In this context, an important role is played by such legislative and strategic documents as the Law of Ukraine «On Culture» (2010) [4], the «Concept for the Promotion of Ukraine in the World and the Advancement of Ukraine's Interests in the Global Information Space» (2016) [6], the «Strategy of Foreign Policy Activity of Ukraine» (2021) [14], and the «Strategy for the Development of Culture in Ukraine until 2030» (2025) [15]. These documents define state policy in international cultural exchange, support for translations of Ukrainian literature, the participation of artists in international festivals, exhibitions, and cultural projects, and the promotion of Ukrainian art, cinema, music, and other cultural practices abroad. In the context of the Russian-Ukrainian war, cultural diplomacy has gained particular significance as a component of Ukraine's strategic communications on the international stage. It has become an instrument not only for presenting the Ukrainian experience of war in the global public sphere, but also for mobilizing international support, countering propaganda, and shaping an emotionally and value-laden image of Ukraine as a state defending freedom, democracy, and international law.

An important role in implementing these functions of cultural diplomacy is played by both state institutions and civic and volunteer initiatives, whose activities during the war often complement one another. At the state level, this is carried out by the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine, its central office, and its diplomatic missions abroad. The main tasks of the Ministry of Foreign Affairs in this area include protecting the state's cultural and humanitarian interests, developing international cultural, scientific, and humanitarian ties, disseminating reliable information about Ukraine, and fostering a positive international image of the country. In 2015, the Department of Public Diplomacy was established within the Political Department of the Ministry of Foreign Affairs. It included divisions responsible for cultural diplomacy, image-building projects, and public relations. Since then, the activities of this unit have gradually expanded, and in 2019, in accordance with a resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine and an order of the Minister of Foreign Affairs, a new structure of the MFA apparatus was introduced, including the Directorate of Public Diplomacy [2; 18] (currently the Department of Public Diplomacy and Strategic Communications), whose responsibilities include cultural diplomacy, image-related initiatives, and engagement with foreign publics. The tasks of the department include implementing international cultural and informational image-building projects, coordinating the activities of state and public cultural institutions, supporting the Ukrainian Institute, and organizing exhibitions, film screenings, lectures, and other events to promote Ukrainian culture abroad. At the same time, the Department of Global Ukrainians and Humanitarian Cooperation plays an

important role, responsible for cultural and educational projects for Ukrainians living abroad [8].

The implementation of public and cultural diplomacy policy is carried out not only at the central apparatus of the Ministry of Foreign Affairs, but also through Ukraine's diplomatic missions abroad, which serve as direct platforms for cultural, educational, and image-building initiatives in the international arena. Presidential Decree No. 142 of Ukraine (2006) approved the regulations on cultural and information centers at Ukrainian diplomatic missions abroad. Their tasks include developing international cultural and educational cooperation, disseminating information about Ukraine and its culture, familiarizing foreign citizens with the country's history and cultural heritage, promoting the study of the Ukrainian language, supporting Ukrainians abroad, and promoting the state's tourism potential [10]. In accordance with the decree, a network of cultural and information centers was established at 31 Ukrainian diplomatic missions; however, many of them exist de jure but do not function de facto, or operate only to a limited extent due to a lack of resources.

At the same time, state institutions play a significant role in implementing cultural initiatives abroad, primarily the Ukrainian Institute and state foundations, which coordinate and implement international cultural, educational, and image-building projects. Thus, during 2018–2021 the activities of the Ukrainian Institute covered 28 countries, including Austria, Germany, France, the Netherlands, Italy, Spain, Portugal, the United Kingdom, Switzerland, Sweden, the Baltic states, Poland, Hungary, Croatia, the Czech Republic, Serbia, the United States, Canada, Turkey, Israel, Iran, Iraq, India, China, and Japan [9; 54]. The Institute's statute provides for the establishment of foreign branches or representative offices, enabling it to strengthen its presence and implement cultural projects in different countries. The Strategy for 2020–2024 defined several models for the functioning of such representations: branches operating under the host country's legislation, non-profit organizations registered abroad, employees of Ukrainian diplomatic missions performing the functions of Institute managers, and residents of the host country involved in program activities. In priority countries, it is proposed to apply the models of branches or registered organizations, whereas in important countries, the models involving diplomatic staff or residents are considered more appropriate [21; 31–32]. This approach allows the Institute to plan its activities effectively, ensure stable funding, and adapt its organizational structure to the needs of different countries. The Ukrainian Institute organizes cultural events, exhibitions, lectures, film screenings, and artistic residencies in various countries worldwide. Its activities aim to shape a positive image of Ukraine, promote contemporary Ukrainian art, and expand international cultural ties [7; 36]. Quite often, the Ukrainian Institute operates in cooperation with the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine. A notable example of such cooperation was the cultural season «Ukrainian Spring» in France in 2022–2023. The project included a range of events aimed at presenting the contemporary Ukrainian cultural environment to a French audience: public lectures and discussions, film screenings, concerts, artistic performances, literary readings, and other formats of offline and online communication. The implementation of this cultural season became an important instrument for disseminating knowledge of Ukrainian history and culture among French intellectual and artistic circles. Through the involvement of international partners and the broad presentation of Ukrainian cultural production, the initiative contributed to the formation of a more objective perception of Ukraine and strengthened its cultural presence in the European public sphere [13; 64–65]. In the context of Russian aggression and the large-scale information war, such cultural projects acquire particular significance, as they serve as instruments for countering propagandistic narratives and for affirming Ukrainian cultural subjectivity in the international arena.

Alongside state institutions, civic initiatives, professional communities, and volunteer organizations play an important role in the development of Ukraine's cultural diplomacy. Their activities are often characterized by greater flexibility, responsiveness, and the ability to react to current cultural and social challenges. Through informal networks of cooperation, international partnerships, and the active participation of the Ukrainian diaspora, these initiatives promote Ukrainian culture, art, literature, and historical memory worldwide. Among the non-governmental organizations actively working in the field of cultural diplomacy, particular attention should be paid to the Ukraine Crisis Media Center, which implements international informational and cultural projects and communication campaigns aimed at shaping a positive image of Ukraine abroad. In particular, the center launched the international cultural and informational project «Ukraine World», which, through public discussions, analytical materials, and English-language podcasts, promotes Ukrainian history, culture, and contemporary social processes to foreign audiences [20]. An important role is also played by PEN Ukraine, which brings together Ukrainian writers and intellectuals and actively represents Ukrainian literature at international festivals and forums. One example of such activities was the campaign «Voices of Ukraine», within which Ukrainian authors participated in public readings, discussions, and literary events in European cities, drawing the international community's attention to Ukrainian culture and the experience of war [19]. An important platform for

international cultural cooperation is the IZOLYATSIA Platform for Cultural Initiatives, which organizes artistic residencies, exhibitions, and educational programs involving Ukrainian and international artists. The network of non-governmental institutions engaged in cultural diplomacy also includes the House of Europe, which supports cultural exchanges between Ukraine and the countries of the European Union, as well as the Goethe-Institut Ukraine and other partner platforms that facilitate the implementation of joint cultural projects and professional exchanges. After the beginning of the full-scale russian-Ukrainian war in 2022, the role of volunteer cultural initiatives increased significantly. Ukrainian artists, curators, musicians, and civic activists organize charity concerts, exhibitions, lectures, and cultural events abroad, combining the cultural presentation of Ukraine with informational support and fundraising for humanitarian and defense needs. In this way, civil society becomes an important actor in cultural diplomacy, complementing state institutions and expanding Ukraine's international cultural presence.

One of the key aspects of cultural diplomacy is communicating the Ukrainian narrative about the war to international audiences and countering Russian disinformation and propaganda. Through cultural projects, art exhibitions, film screenings, theatrical performances, literary presentations, and public discussions, Ukraine can tell the world about its experience of war, the destruction of cultural heritage, and the struggle for independence. A notable example is the numerous exhibition projects of Ukrainian art in European museums and galleries since 2022, which reflect on the war and Ukrainian cultural identity. In particular, Ukrainian artists participated in the Venice Biennale, one of the most prestigious global forums of contemporary art. During the wartime period, the Ukrainian pavilion attracted significant attention from international audiences, as the presented artistic projects were directly related to themes of war, loss, resistance, and rethinking identity [11]. Such exhibition initiatives enable the integration of the Ukrainian cultural experience into global artistic discourse while simultaneously drawing the international community's attention to the events of the war.

An important element of this communication is also the presentation of Ukrainian cinema at international festivals. One of the most prominent examples of presenting Ukrainian film on the international stage during the war is the documentary «20 Days in Mariupol» directed by Mstyslav Chernov [18]. Journalists from the Associated Press produced the film, which depicts the first weeks of the siege of Mariupol by Russian forces in 2022. It is based on real video footage recorded during the presence of an international journalist team in the city, which became a symbol of both the tragedy and the heroism of Ukrainian resistance. The film serves an important role in cultural diplomacy, conveying to international audiences the direct experience of the war, the destruction of the city, and the humanitarian catastrophe through documentary cinema. Thanks to its wide festival and media coverage, the film has become one of the key cultural testimonies of the Russian-Ukrainian war, contributing to international solidarity with Ukraine and countering Russian propaganda. A similarly significant symbolic effect in terms of cultural diplomacy was achieved through the Eurovision Song Contest. The Ukrainian band Kalush Orchestra's victory in 2022 with the song Stefania was not only a cultural event but also an important symbol of international support for Ukraine [16]. The performances of Ukrainian musicians and the extensive media coverage of the contest promoted Ukrainian culture while simultaneously drawing global attention to the war and the struggle of the Ukrainian people.

Equally important as a tool of cultural diplomacy has been Ukraine's presence at international book fairs. In particular, Ukrainian programs at the Frankfurt Book Fair attracted significant attention, with Ukrainian publishers, writers, and intellectuals presenting contemporary Ukrainian literature and sharing experiences of the war. Book presentations, public discussions, and meetings with authors contributed to the dissemination of knowledge about Ukrainian history, culture, and contemporary socio-political processes [5]. At the same time, the increase in translations of Ukrainian literature into foreign languages after 2022 has become an important element of Ukraine's cultural presence in the global intellectual space. Such initiatives help international audiences better understand the context of the Russian-Ukrainian war and provide an alternative to Russian propaganda narratives [1; 92–93].

Cultural initiatives bring together artists, scholars, civil society organizations, and cultural institutions from across the world, creating networks of support for Ukraine. For example, following the onset of the full-scale invasion, charity concerts, exhibitions, and festivals of Ukrainian culture were organized in many European cities to support Ukrainian artists and raise funds for humanitarian needs. International cultural platforms play a significant role in this process, providing Ukrainian artists with opportunities to present their work while also sharing the realities of the war. Such initiatives help form global cultural networks of solidarity and support for Ukraine, which is important for consolidating the international community around the Ukrainian cause [17; 172]. Through international information campaigns, Ukraine communicates to the global community the scale of destruction and losses of cultural heritage caused by Russian aggression.

These efforts contribute to the formation of international solidarity with Ukraine, the mobilization of expert assistance, financial resources, and partnership programs aimed at conserving, restoring, and rebuilding damaged monuments [12; 12]. In this way, cultural diplomacy becomes an important tool not only for informing the international public but also for mobilizing international support in the preservation and restoration of Ukraine's cultural heritage.

An important function of cultural diplomacy is the promotion of historical memory and the rethinking of Ukraine's place in the global cultural and political context. International scholarly conferences play a significant role in this regard by disseminating knowledge about Ukraine's history, culture, and contemporary political processes. Such events ensure that Ukrainian issues remain continuously present in the international intellectual and cultural space. Through cultural projects, museum exhibitions, artistic initiatives, and public discussions, the historical experience of Ukraine, particularly its colonial past and long-standing struggle for statehood, is reflected upon and interpreted. In this context, cultural diplomacy helps to reconsider traditional perceptions of Eastern Europe, where the Russian cultural narrative has long been dominant [3; 1060]. Presenting Ukrainian culture as an independent phenomenon in the global cultural arena helps to shape a new understanding of Ukraine as a significant actor in European history and culture.

Conclusions. Ukraine's cultural diplomacy in the context of the Russian-Ukrainian war has become an important instrument of international communication, combining the functions of public diplomacy, strategic communications, and «soft power». Its significance has grown substantially amid the need to convey reliable information about the war to the international community, counter Russian disinformation, and shape a positive image of Ukraine in the global public sphere. Cultural practices such as art exhibitions, film screenings, literary presentations, and participation in international festivals and cultural forums have become effective channels for representing the Ukrainian experience of war, fostering an emotional and value-based understanding of Ukraine's struggle for freedom and independence. Research shows that Ukraine's cultural diplomacy is grounded in the interaction between state institutions and civil society. The Ministry of Foreign Affairs of Ukraine, diplomatic missions, and state cultural institutions, particularly the Ukrainian Institute, play a key role in coordinating international cultural initiatives. At the same time, civil society organizations, professional communities, and volunteer initiatives complement state policy in this area, providing flexibility, rapid responses to current events, and expanding networks of international cultural cooperation. In wartime conditions, cultural diplomacy performs not only a representative function but also communicative, mobilizing, and value-integrating roles. It contributes to international solidarity with Ukraine, strengthens its cultural presence globally, and reinforces Ukraine's status as an independent actor in the European and global cultural spaces. The further development of cultural diplomacy requires strengthened institutional support, expanded international partnerships, and active engagement of civil society, which will enable Ukraine to continue to use its cultural resources effectively in international communication and in countering the informational challenges posed by the war.

Список використаної літератури

1. Андрес Г. «М'яка сила» України: зарубіжні музейні проєкти та формати культурної дипломатії після 2022 року. *Вісник Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури*. 2025. Вип. 4. С. 90–96. DOI: https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-4-11.

2. Вєдєнєєв Д. Становлення культурної дипломатії України як соціокультурного інституту. *Закордонні справи*. 2021. Вип. 31 (1-2). С. 15–21. DOI: https://doi.org/10.46493/2663-2675-2021-1-2-2.

3. Гололобов С. М. Культурна дипломатія як складова державної політики у сфері культури на сучасному етапі українського державотворення. *Публічне управління та регіональний розвиток*. 2022. № 18. С. 1057–1078. https://doi.org/10.34132/pard2022.18.04.

4. Закон України «Про культуру». Затверджено Президентом України 14 грудня 2010 року. № 2778-VI. URL: https://zakon.rada. gov.ua/laws/show/2778-17#Text

5. Зінченко М. На Франкфуртському книжковому ярмарку Україна презентувала понад 300 книжок. *Детектор медіа*. 18.10.2024. URL: https://surl.li/qymvhm

6. Концепція популяризації України у світі та просування інтересів України у світовому інформаційному просторі. Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 11 жовт. 2016 р. № 739-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/en/739-2016-%D1%80#Text

7. Кушнарьова М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наук. пр. Нац. бібліотеки України ім. В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 67. С. 35–53. https://doi.org/ 10.15407/np.67.035.

8. Лисогор І. Нові департаменти, зокрема по роботі з українцями за кордоном: у МЗС затвердили нову структуру. *LB.ua*. 08.07.2025. URL: https://surl.li/vijwfs

9. Мателешко Ю. Особливості, тенденції та перспективи розвитку інституційних та нормативно-правових засад культурної дипломатії України. *Геополітика України: історія і сучасність*. 2022. Вип. 2 (29). С. 49–58. DOI: https://doi.org/10.24144/2078-1431.2022.2(29).49–58.

10. Положення про культурно-інформаційний центр у складі закордонної дипломатичної установи

України. Затверджено Указом Президента України від 20 лют. 2006 року № 142/2006. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/142/2006#Text

11. Пушнова Т. Травми аутсайдерів на 60-й Венеційській бієнале сучасного мистецтва. *Культура*. 23.04.2024. URL: https://surl.li/fzotwz

12. Рогожа М. Збереження культурної спадщини України в умовах війни: практики міжнародної взаємодії. *Українські культурологічні студії*. 2023. № 1 (12). С. 10–14. DOI: doi.org/10.17721/UCS.2023.1 (12).02

13. Руднєва А. О., Мальована Ю. Г., Арсенюк М. С. Культурна дипломатія як інструмент формування іміджу України. *Регіональні студії*. 2024. № 37. С. 63–67. DOI: https://doi.org/10.32782/2663-6170/2024.37.11.

14. Стратегія зовнішньополітичної діяльності України. Затверджено Указом Президента України від 26 серп. 2021 року № 448/2021. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/448/2021#Text.

15. Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року. Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28 берез. 2025 р. № 293-р. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text.

16. Україна здобула перемогу на Євробаченні-2022. *Укрінформ*. 15.05.2022. URL: https://surl.li/inmwhb

17. Хоменко А. І. Вплив війни на культурну дипломатію України: нові виклики та стратегії. *Зб. матеріалів V Міжнар. наук. конф. студ. і молодих вчених «Травневі студії, 2023: історія та міжнародні відносини в інформаційному протистоянні»*. Вінниця : ДонНУ ім. Василя Стуса, 2023. Вип. 8. С. 170–173.

18. Chernov M. *20 Days in Mariupol*. Documentary film, 2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9H_Fg_5x4ME

19. PEN Ukraine. Офіційна сторінка організації. URL: https://pen.org.ua/

20. UkraineWorld. Сайт проєкту. URL: https://ukraineworld.org/ua

21. Ukrainian Institute for 2020-2024. Strategy adopted at the session of the Supervisory Board of the Ukrainian Institute on June 25, 2020 (Protocol No. 26) / Compiled by: Volodymyr Sheiko, Tetyana Filevska. URL: https://surl.li/gdeyug

References

1. Andres H. «Miaka syla» Ukrainy: zarubizhni muzeini proiekty ta formaty kulturnoi dyplomatii pislia 2022 roku. Visnyk Nats. akad. obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. 2025. Vyp. 4. S. 90–96. DOI: https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-4-11.

2. Viedienieiev D. Stanovlennia kulturnoi dyplomatii Ukrainy yak sotsiokulturnoho instytutu. Zakordonni spravy. 2021. Vyp. 31 (1-2). S. 15–21. DOI: https://doi.org/10.46493/2663-2675-2021-1-2-2.

3. Hololobov S. M. Kulturna dyplomatiia yak skladova derzhavnoi polityky u sferi kultury na suchasnomu etapi ukrainskoho derzhavotvorennia. Publichne upravlinnia ta rehionalnyi rozvytok. 2022. № 18. S. 1057–1078. DOI: https://doi.org/10.34132/pard2022.18.04.

4. Zakon Ukrainy «Pro kulturu». Zatverdzheno Prezydentom Ukrainy 14 hrudnia 2010 roku. № 2778-VI. URL: https://zakon.rada. gov.ua/laws/show/2778-17#Text

5. Zinchenko M. Na Frankfurtskomu knyzhkovomu yarmarku Ukraina prezentuvala ponad 300 knyzhok. Detektor media. 18.10.2024. URL: https://surl.li/qymvhm

6. Kontseptsiia populiaryzatsii Ukrainy u sviti ta prosuvannia interesiv Ukrainy u svitovomu informatsiinomu prostori. Skhvaleno rozporiadzhenniam Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 11 zhovt. 2016 r. № 739-r. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/en/739-2016-%D1%80#Text

7. Kushnarova M. Ukrainska kulturna dyplomatiia pid chas viiny: dosvid, problemy, perspektyvy. Nauk. pr. Nats. biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. 2023. Vyp. 67. S. 35–53. https://doi.org/ 10.15407/np.67.035.

8. Lysohor I. Novi departamenty, zokrema po roboti z ukraintsiamy za kordonom: u MZS zatverdyly novu strukturu. LB.ua. 08.07.2025. URL: https://surl.li/vijwfs

9. Mateleshko Yu. Osoblyvosti, tendentsii ta perspektyvy rozvytku instytutsiinykh ta normatyvno-pravovykh zasad kulturnoi dyplomatii Ukrainy. Heopolityka Ukrainy: istoriia i suchasnist. 2022. Vyp. 2 (29). S. 49–58. DOI: https://doi.org/10.24144/2078-1431.2022.2(29).49–58.

10. Polozhennia pro kulturno-informatsiinyi tsentr u skladi zakordonnoi dyplomatychnoi ustanovy Ukrainy. Zatverdzheno Ukazom Prezydenta Ukrainy vid 20 liut. 2006 roku № 142/2006. URL: https://zakon. rada.gov.ua/laws/show/142/2006#Text

11. Pushnova T. Travmy autsaideriv na 60-y Venetsiiskii biienale suchasnoho mystetstva. Kultura. 23.04.2024. URL: https://surl.li/fzotwz

12. Rohozha M. Zberezhennia kulturnoi spadshchyny Ukrainy v umovakh viiny: praktyky mizhnarodnoi vzaiemodii. Ukrainski kulturolohichni studii. 2023. № 1 (12). S. 10–14. DOI: doi.org/10.17721/UCS.2023.1 (12).02

13. Rudnieva A. O., Malovana Yu. H., Arseniuk M. S. Kulturna dyplomatiia yak instrument formuvannia imidzhu Ukrainy. Rehionalni studii. 2024. № 37. S. 63–67. DOI: https://doi.org/10.32782/2663-6170/2024.37.11.

14. Stratehiia zovnishnopolitychnoi diialnosti Ukrainy. Zatverdzheno Ukazom Prezydenta Ukrainy vid 26 serp. 2021 roku № 448/2021. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/448/2021#Text.

15. Stratehiia rozvytku kultury v Ukraini na period do 2030 roku. Skhvaleno rozporiadzhenniam Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 28 berez. 2025 r. № 293-r. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text.

16. Ukraina zdobula peremohu na Yevrobachenni-2022. Ukrinform. 15.05.2022. URL: https://surl.li/inmwhb

17. Khomenko A. I. Vplyv viiny na kulturnu dyplomatiiu Ukrainy: novi vyklyky ta stratehii. Zb. materialiv V Mizhnar. nauk. konf. stud. i molodykh vchenykh «Travnevi studii, 2023: istoriia ta mizhnarodni vidnosyny v

informatsiinomu protystoianni». Vinnytsia : DonNU im. Vasylia Stusa, 2023. Vyp. 8. S. 170–173.
18. Chernov M. 20 Days in Mariupol. Documentary film, 2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9H_Fg_5x4ME
19. PEN Ukraine. Ofitsiina storinka orhanizatsii. URL: https://pen.org.ua/
20. UkraineWorld. Sait proiektu. URL: https://ukraineworld.org/ua
21. Ukrainian Institute for 2020-2024. Strategy adopted at the session of the Supervisory Board of the Ukrainian Institute on June 25, 2020 (Protocol No. 26) / Compiled by: Volodymyr Sheiko, Tetyana Filevska. URL: https://surl.li/gdeyug

UDC 327:008:316.7(477)

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОБІЛІЗАЦІЇ МІЖНАРОДНОЇ ПІДТРИМКИ

Ольга ГОНЧАРОВА – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри історії України Харківський національний педагогічний університет ім. Г. Сковороди, м. Харків
Тетяна БРАГІНА – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри народної хореографії та теорії танцю, Харківська академія культури, м. Харків
Юрій БРАГІН – кандидат культурології, доцент, доцент кафедри ЮНЕСКО «Філософія людського спілкування» та соціально-гуманітарних дисциплін, Державний біотехнологічний університет, м. Харків

Метою дослідження є аналіз основних інституційних механізмів, форм і практик культурної репрезентації українського досвіду війни у світовому публічному просторі, а також визначення ролі державних і недержавних акторів у реалізації культурно-дипломатичних ініціатив. *Методологічну основу дослідження* становлять загальнонаукові та спеціальні методи. Зокрема, застосовано метод аналізу та синтезу для узагальнення нормативно-правових документів і наукових підходів до розуміння культурної дипломатії; історико-порівняльний метод для зіставлення практик культурної дипломатії України до та під час повномасштабної війни; інституційний аналіз для дослідження діяльності державних органів і культурних інституцій; а також контент-аналіз культурних і медійних проєктів, спрямованих на міжнародну аудиторію. У результаті дослідження *встановлено*, що в умовах війни культурна дипломатія України виконує комплекс взаємопов'язаних функцій: комунікативну, репрезентативну, мобілізаційну та ціннісно-інтеграційну. *Визначено*, що ключову роль у реалізації культурно-дипломатичної політики відіграють Міністерство закордонних справ України, дипломатичні представництва та державні культурні інституції, які координують міжнародні культурні проєкти та забезпечують представлення української культури за кордоном. *Показано*, що важливим доповненням державної політики є діяльність громадських організацій, професійних спільнот і волонтерських ініціатив, які активно долучаються до реалізації культурних та інформаційних проєктів на міжнародному рівні. *Обґрунтовано*, що культурна дипломатія сприяє інтеграції українського досвіду війни у глобальний культурний дискурс, формуванню міжнародної солідарності з Україною та утвердженню її як самостійного суб'єкта європейського культурного простору.

Ключові слова: культурна дипломатія; публічна дипломатія; міжнародна комунікація; російсько-українська війна; культурна репрезентація; міжнародні культурні проєкти; інформаційна протидія пропаганді.

Стаття отримана 19.02.2026
Стаття прийнята 27.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

Розділ ІІІ. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

Part III. CULTURE AND SOCIETY. CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

УДК 477.085

ЦИФРОВА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНУ

Олена ХАЇНСЬКА – доктор культурології, професор, професор кафедри
туризму та готельного-ресторанного бізнесу,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
http://orcid.org/0000-0003-4985-0359
http://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1183
Elen_d@i.ua

Цитування:

Хаїнська О. Цифрова ідентичність як культурний феномен постмодерну. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 490-496. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1183

Здійснено теоретичний аналіз феномена цифрової ідентичності в контексті сучасного мережевого суспільства. Розглянуто ключові характеристики цифрової ідентичності, зокрема її медіальність, конструйованість, фрагментарність, публічність і перформативність. Теоретичною основою дослідження стали концепції самопрезентації Ервінга Гофмана, перформативності ідентичності Джудіт Батлер та теорія мережевого суспільства Мануеля Кастельса, а також сучасні підходи Дана Бойд, Шеррі Теркл та Нік Колдрі. Обґрунтовано розуміння цифрової ідентичності як динамічного процесу, що формується на перетині індивідуальних практик і структурних умов цифрових медіа. Зроблено висновок про необхідність комплексного підходу до аналізу цифрової ідентичності в умовах платформної культури.

Ключові слова: цифрова ідентичність; самопрезентація; перформативність; мережеве суспільство; соціальні медіа платформи.

Постановка проблеми та актуальність теми. У сучасному суспільстві цифрові технології радикально змінюють способи комунікації, самопрезентації та формування особистості. Соціальні мережі та онлайн-платформи створюють нові простори для взаємодії, у межах яких ідентичність постає не як фіксована сутність, а динамічний і процесуальний феномен. У добу постмодерну ідентичність перестає бути стабільною, цілісною та раз і назавжди заданою. Цифрові технології, соціальні мережі та віртуальні простори спричиняють радикальну трансформацію способів самопрезентації та саморозуміння людини. Цифрова ідентичність постає не як відображення «реального Я», а як культурна конструкція, що формується в умовах фрагментарності, симуляції та множинності. У цьому контексті поняття цифрової ідентичності набуває особливої актуальності та може бути осмислене крізь призму класичних і сучасних соціальних теорій.

Аналіз останніх публікацій. Проблематика цифрової ідентичності активно розробляється в межах міждисциплінарних досліджень, що поєднують філософію, соціологію, культурологію та психологію. Теоретичне осмислення цієї проблематики спирається як на класичні концепції ідентичності та самопрезентації, так і сучасні підходи, спрямовані на аналіз цифрових медіа та мережевих комунікацій. В українській науковій традиції спостерігається зростання зацікавленості проблемами цифрової ідентичності та цифрових практик. Зокрема, В. Волинець, в одній із своїх робіт аналізує сутність поняття «реальна ідентичність» і «віртуальна ідентичність», розглядаються чинники конструювання людиною віртуальної ідентичності, показується як віртуальна реальність надає можливості самовираження та розкриття особистісного потенціалу [2]. Цікавою є стаття Гончар Л., в якій досліджується особливості використання медіа і цифрових технологій в контексті поширенні національної ідентичності та посиленні патріотичних настроїв та згуртованості української молоді. В роботі розглядається контент, котрий відноситься до національної ідентичності. Тут предметно аналізуються освітні відео та пости про історію України, мовні виклики, спрямовані на популяризацію української мови, освітні стріми та подкасти, присвячені російсько-українській війні, українській культурі. Конкретно розглядаються можливості використання цифрових

© Хаїнська О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

освітніх платформ у поширенні української національної ідентичності [3]. Безперечно, цікавою і теоретично добре аргументованою є стаття Гончарової А. «Елементи цифрової ідентичності» [4]. Авторка виходить із того, що важливим є аналіз процесу ідентифікації особи як учасника цивільних правовідносин у сучасному цифровому світі. Тут мова йде про те, що стрімкий розвиток сучасних цифрових технологій потребує переосмислення та доопрацювання юридичної термінології, і водночас акцентується увага на тому, що поняття цифрової ідентичності є актуальним та складним для сучасних концептуально-правових вимірів. І незважаючи на те, що робота має переважно юридично-правовий нахил, однак осмислення феномену цифрової ідентифікації саме в такому розрізі є надзвичайно продуктивним для науки. Цікавою є теоретична розробка Г. Бондаренко «Сучасні форми ідентичності в Україні: трансформації, чинники впливу» [1]. Авторка робить надзвичайно цікавий аналіз трансформації, що відбулись в ідентифікаційних практиках сучасної України, і особливо важливо те, що ці процеси досліджується в контексті Революції гідності та військових подій на сході України. Ідентифікаційні практики розглядаються як складові процесів національного самоусвідомлення населення, що також у сучасних умовах є значимим. Фундаментальним сучасним дослідженням проблеми ідентичності є стаття О. Довганика «Концептуалізація соціокультурного феномену ідентичності в теоріях дослідників XX-XXI століття», опублікована в науковому збірнику «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» (2025 р.) [6]. Автор відштовхується від добре розроблених сучасних інтелектуальних підходів при постановці і розв'язанні проблеми ідентичності. Ґрунтовно досліджується само поняття» ідентичність» в епоху модерну та постмодерну. Аргументовано показується, що основними соціокультурними компонентами формування ідентичності є традиції, норми, ритуали, знаки, символи, комунікація, а також розкривається взаємозв'язок між різними типами колективних ідентичностей у межах певного соціокультурного простору. Необхідно зазначити, що значна кількість українських монографій, наукових статей, колективних праць торкається цих проблем у передовсім культуро-комунікаційному вимірі. Водночас, попри значну кількість досліджень, проблема цифрової ідентичності залишається відкритою для подальшого аналізу, зокрема в контексті конкретних платформ, локальних культурних середовищ та щоденних практик користувачів. Це зумовлює актуальність подальшого теоретичного осмислення та емпіричного вивчення цифрової ідентичності як складного і динамічного соціального феномена.

У зарубіжних дослідженнях проблематика ідентичності в соціальному контексті пов'язана з працями Ервінга Гофмана [5], який запропонував драматургічну модель соціальної взаємодії. Вагомий внесок у розуміння ідентичності як процесу зробила Джудіт Батлер [9], яка розробила концепцію перформативності. Хоча її дослідження зосереджувалися, передусім, на гендерній ідентичності, ідея про те, що ідентичність формується через повторювані дії, була широко адаптована для аналізу цифрових практик.

Соціально-структурний вимір проблеми цифрової ідентичності представлений у працях Мануеля Кастельса [7], який аналізує трансформації ідентичності в умовах мережевого суспільства. Він розглядає ідентичність як джерело смислу, що формується в контексті глобальних інформаційних потоків і цифрових мереж. Його концепція є однією з ключових для осмислення медіальності та публічності цифрової ідентичності. Серед сучасних дослідників особливе місце посідає Дана Бойд [8], яка зосереджується на соціальних мережах і молодіжних цифрових практиках. Вона вводить поняття «контекстного колапсу», що описує ситуацію одночасної присутності різних аудиторій у соціальних медіа, та аналізує вплив цієї ситуації на формування ідентичності. Її роботи є важливими для розуміння фрагментарності та аудиторної залежності цифрової самопрезентації. Психологічні аспекти цифрової ідентичності розкриваються у працях Шеррі Теркл [11], яка досліджує вплив цифрових технологій на самосприйняття, міжособистісні стосунки та емоційний досвід. Вона звертає увагу на напругу між публічною самопрезентацією та внутрішнім переживанням ідентичності, що є особливо актуальним у контексті соціальних мереж. Соціокультурний і медіатеоретичний підхід до проблеми представлений у працях Ніл Колдрі [10], який аналізує цифрові практики як форму символічної влади медіа. Він розглядає участь у цифрових ритуалах як спосіб набуття соціальної видимості та включення в публічний простір, що безпосередньо пов'язано з перформативним характером цифрової ідентичності.

Метою статті є теоретичне осмислення цифрової ідентичності як багатовимірного соціокультурного феномена, що формується в умовах мережевого суспільства та платформної медіареальності.

Методологічну основу дослідження становить комплекс теоретичних підходів, що дозволяють розглядати цифрову ідентичність як соціокультурний і медіально зумовлений феномен. Дослідження має теоретико-аналітичний характер і ґрунтується на поєднанні соціально-філософського, медіатеоретичного та інтерпретативного підходів. Ключовим методологічним орієнтиром є інтерпретативна парадигма**,** в межах якої ідентичність розглядається не як об'єктивно задана сутність, а як процес конструювання

смислів у соціальній взаємодії. Такий підхід дозволяє аналізувати цифрову ідентичність через практики самопрезентації, комунікації та символічної взаємодії в мережевому середовищі.

Наукова новизна дослідження полягає в інтеграції класичних теорій ідентичності (Е. Гофман, Дж. Батлер) із сучасними медіатеоретичними підходами (М. Кастельс, Д. Бойд, Ш. Теркл, Н. Колдрі) для формування цілісної аналітичної моделі цифрової ідентичності. У статті обґрунтовано розуміння цифрової ідентичності як медіально зумовленого, перформативного та фрагментарного процесу, що відтворюється через щоденні цифрові практики. Запропонований підхід дозволяє подолати фрагментарність наявних досліджень і поєднати макро- та мікрорівні аналізу цифрової ідентичності. Таким чином, методологічна основа дослідження має синтетичний характер і поєднує мікрорівень повсякденних цифрових практик із макрорівнем соціальних і медіаструктур. Це забезпечує цілісне теоретичне осмислення цифрової ідентичності в умовах платформної культури.

Виклад основного матеріалу. У сучасному суспільстві цифрові технології стали невід'ємною частиною повсякденного життя людини. Соціальні мережі, онлайн-платформи, месенджери та інші цифрові середовища не лише забезпечують комунікацію, а й формують нові способи самопрезентації та саморозуміння. У цьому контексті дедалі більшого значення набуває поняття цифрової ідентичності, яке описує сукупність уявлень, образів і практик, за допомогою яких індивід представляє себе в цифровому просторі. Цифрова ідентичність не є сталою або однозначною – вона динамічна, багатовимірна та залежна від технологічних і соціокультурних умов. Її можна охарактеризувати через кілька ключових рис: медіальність, конструйованість, фрагментарність, публічність і перформативність.

Першою визначальною рисою цифрової ідентичності є *медіальність*. Вона означає, що ідентичність існує та проявляється виключно або переважно через цифрові медіа та платформи. На відміну від офлайн-ідентичності, що формується через безпосередню взаємодію, цифрова ідентичність опосередковується технічними засобами – інтерфейсами соціальних мереж, алгоритмами, форматами контенту. У цьому аспекті доречно звернутися до концепції мережевого суспільства, розробленої М. Кастельсом. На його думку, сучасна соціальна реальність організована навколо інформаційних потоків і цифрових мереж, які визначають не лише економічні чи політичні процеси, а й способи формування ідентичності. Вчений визначає ідентичність як ключове джерело смислу в умовах глобальних мереж: «Ідентичність є процесом конструювання смислу на основі культурних атрибутів, яким надається пріоритет над іншими джерелами значення» [7; 22]. У цифровому середовищі ідентичність більше не формується лише в межах локальних спільнот або традиційних соціальних інститутів. Вона стає залежною від медіа інфраструктури, алгоритмів і форматів комунікації, які пропонують платформи. Таким чином, медіальність означає, що цифрова ідентичність є продуктом взаємодії людини з технологічними структурами, які опосередковують самовираження та соціальне визнання. У цифровому середовищі ці процеси відбуваються в умовах постійної публічної видимості. Кастельс підкреслює роль комунікаційних мереж: «У мережевому суспільстві влада ідентичності реалізується через контроль над потоками інформації та комунікації» [7; 425]. Це пояснює, чому цифрова ідентичність є водночас особистим проєктом і результатом впливу платформ, алгоритмів та аудиторій.

Цифрові платформи задають рамки того як саме людина може себе репрезентувати: через текст, зображення, відео, аудіо, реакції чи емодзі. Наприклад, Instagram орієнтований на візуальну презентацію, TikTok – на короткі відеоформати, а LinkedIn – на професійну самопрезентацію. Таким чином, сама структура медіа впливає на те, які риси ідентичності стають видимими, а які – маргіналізуються або залишаються прихованими.

Медіальність також передбачає залежність ідентичності від технічної стабільності та доступності платформ. Зміни в алгоритмах, правилах користування або навіть закриття сервісів можуть безпосередньо впливати на спосіб існування цифрової ідентичності, що робить її вразливою та нестабільною.

Другою важливою рисою є *конструйованість* цифрової ідентичності. На відміну від уявлення про ідентичність як про щось природне або дане від народження, цифрова ідентичність значною мірою є результатом свідомого або напівсвідомого конструювання. Конструйованість цифрової ідентичності тісно пов'язана з ідеями Ервінга Гофмана, викладеними в його драматургічній теорії соціальної взаємодії. Гофман розглядав соціальне життя як своєрідну виставу, в якій індивіди виконують ролі, намагаючись справити певне враження на інших. Гофман зазначає: «Індивід у своїй діяльності перед іншими прагне контролювати враження, яке він на них справляє» [5; 32]. Цифрове середовище значно розширює можливості такого контролю: користувач може редагувати контент, видаляти небажані дописи, ретельно добирати візуальні та текстові елементи самопрезентації. У результаті цифрова ідентичність постає як спроєктований образ, що підтримується постійною роботою над власною видимістю. У цьому сенсі цифрові платформи можна розглядати як нові «сцени», де користувачі ретельно формують свій образ для уявної або реальної аудиторії. Вибір фотографій, описів профілю, тем дописів і стилю комунікації є

елементами керування враженням. Цифрова ідентичність постає як результат постійного редагування та корекції, спрямованих на підтримку бажаного образу. На відміну від офлайн-взаємодії, цифрове середовище надає більше можливостей для контролю самопрезентації, що посилює конструйований характер ідентичності. Користувачі самі обирають, які фотографії публікувати, які події свого життя демонструвати, які думки озвучувати та який стиль комунікації використовувати. Цей процес конструювання часто пов'язаний з прагненням відповідати певним соціальним очікуванням або нормам платформи. Люди можуть підкреслювати успіх, креативність, активність, привабливість, водночас приховуючи вразливість, невдачі чи суперечливі риси. Таким чином, цифрова ідентичність нерідко набуває ідеалізованого характеру, що може відрізнятися від повсякденного досвіду людини.

Важливо зазначити, що конструйованість не завжди є повністю усвідомленою. Алгоритми, реакції аудиторії (лайки, коментарі, підписки) та популярні тренди поступово формують поведінку користувача, впливаючи на те, який контент він створює і який образ підтримує.

Наступною характеристикою цифрової ідентичності є *фрагментарність*, яка полягає в існуванні кількох версій «я» залежно від платформи, контексту взаємодії та очікувань аудиторії. У цифровому середовищі особистість не часто постає як цілісна й уніфікована: натомість вона розщеплюється на множину образів, кожен з яких актуалізується у відповідному соціальному просторі. Одна й та сама людина може демонструвати стриманий, професійний і нормативний образ у LinkedIn, емоційний або візуально-орієнтований – в Instagram, іронічний, політично загострений чи анонімний – у Twitter, Reddit або Discord. Ці образи не є випадковими, а формуються відповідно до платформної логіки, технічних обмежень та соціальних очікувань конкретної мережевої спільноти.

Така множинність ідентичностей має глибокі теоретичні витоки. Ще Ервінг Гофман у своїй драматургічній концепції соціальної взаємодії наголошував, що «одна й та сама особа може виконувати різні ролі залежно від аудиторії та ситуації» [5; 85]. У традиційному офлайн-суспільстві ці ролі були відносно розмежовані просторово й часово: професійне життя, приватне спілкування, дозвілля або родинні стосунки існували у різних соціальних контекстах. Цифрові медіа радикально змінюють цю ситуацію, стираючи кордони між сферами та ускладнюючи контроль над самопрезентацією.

У цьому сенсі важливою є концепція мережевого суспільства М. Кастельса, який описує сучасну ідентичність як гнучку, динамічну та проєктну. На його думку, індивід у цифрову епоху змушений постійно конструювати себе у відповідь на змінні соціальні, економічні та культурні умови, використовуючи доступні комунікаційні платформи як інструменти самовираження. Фрагментарність стає не відхиленням, а нормою існування в умовах мережевої логіки, де ідентичність функціонує як набір взаємопов'язаних, але не тотожних ролей.

Сучасна дослідниця цифрових культур Д. Бойд доповнює це розуміння, вводячи поняття «контекстного колапсу», яке описує ситуацію, коли різні аудиторії – професійні, приватні, родинні, випадкові – перетинаються в одному цифровому просторі [8]. У таких умовах користувач змушений або шукати компромісну версію себе, або підтримувати паралельні акаунти, профілі й комунікативні стратегії. Саме це посилює фрагментарність ідентичності, оскільки кожна платформа вимагає іншого стилю мовлення, візуальної мови та ціннісних акцентів.

Фрагментарність цифрової ідентичності, з одного боку, відображає багатовимірність сучасної особистості, її здатність до адаптації та креативного самовираження. Множинні ідентичності дозволяють індивіду експериментувати з ролями, досліджувати різні аспекти власного «я» та знаходити спільноти за інтересами, які можуть бути недоступними в офлайн-просторі. Анонімні або напіванонімні платформи часто стають простором для висловлення маргіналізованих думок, емоцій або досвіду, що не знаходять прийняття в домінантних соціальних контекстах. Водночас фрагментарність несе в собі й низку проблемних аспектів. Підтримка кількох ідентичностей потребує постійного самоконтролю, рефлексії та когнітивних зусиль. Індивід змушений уважно стежити за тим, який контент і для якої аудиторії він публікує, аби уникнути небажаних перетинів. Помилки або «витоки» інформації з однієї платформи в іншу можуть призводити до соціальних конфліктів, репутаційних втрат або навіть професійних санкцій. У цьому контексті цифрова ідентичність стає не лише простором свободи, а й джерелом напруження та тривоги.

У ширшому філософському сенсі фрагментарність цифрової ідентичності свідчить про трансформацію уявлення про цілісне «Я». Якщо в модерній культурі ідентичність часто мислилася як стабільна, послідовна та внутрішньо узгоджена, то в цифрову епоху вона дедалі більше постає як процес, що перебуває в постійному русі. Ідентичність стає контекстуальною, змінною та залежною від медіаінфраструктур, у межах яких вона формується. Таким чином, фрагментарність є не лише характеристикою цифрової ідентичності, а й симптомом глибших соціокультурних змін, що визначають досвід сучасної людини в умовах мережевого суспільства.

Четвертою важливою рисою цифрової ідентичності є *публічність*, тісно пов'язана зі стиранням межі між приватним і публічним просторами. У цифровому середовищі традиційні уявлення про інтимність, особисту сферу та приватне життя зазнають суттєвої трансформації. Те, що раніше належало до сфери особистих переживань, родинних стосунків або внутрішніх емоційних станів, дедалі частіше виноситься у публічний простір і стає предметом колективного спостереження, коментування та оцінювання.

Соціальні мережі та цифрові платформи за своєю логікою заохочують користувачів ділитися особистим досвідом, думками, почуттями та повсякденними подіями. Особисте життя перетворюється на контент, який має бути візуально привабливим, емоційно насиченим і здатним привернути увагу аудиторії. У таких умовах публічність перестає бути винятком або особливою формою самопрезентації – вона стає нормативним режимом існування цифрової ідентичності.

Розмивання меж між приватним і публічним не є лише індивідуальним вибором користувачів, а значною мірою зумовлене структурними особливостями цифрових платформ. Алгоритмічні механізми, економіка уваги та культура постійної видимості формують середовище, у якому відкритість і регулярна саморепрезентація стають умовами соціальної значущості. Відсутність активності або небажання ділитися особистим може призводити до зниження видимості, символічного «виключення» або втрати соціального капіталу.

М. Кастельс, аналізуючи структуру мережевого суспільства, наголошує, що «влада ідентичності реалізується через контроль над потоками інформації та комунікації» [7; 425]. У цифрову епоху бути публічно представленим означає бути включеним у ці потоки, мати можливість впливати на наративи та брати участь у символічному виробництві значень. Публічність стає ресурсом, який дозволяє індивіду не лише репрезентувати себе, а й конструювати власну позицію в соціальному просторі.

У цьому контексті цифрова публічність є амбівалентною. З одного боку, вона відкриває можливості для самовираження, соціальної мобілізації та формування нових форм солідарності. З іншого боку, вона передбачає постійну доступність, спостережуваність і потенційну вразливість. Особисте життя стає частиною публічного дискурсу, а контроль над ним дедалі більше переходить від індивіда до платформ та аудиторій.

Американська дослідниця Шеррі Теркл звертає увагу на психологічні наслідки зростаючої публічності в цифровому середовищі. Вона зазначає, що соціальні медіа стимулюють постійну самопрезентацію, водночас змінюючи способи переживання близькості, самотності та міжособистісних зв'язків [11]. Індивід дедалі частіше переживає себе через реакції інших — лайки, коментарі, перегляди – що формує залежність від зовнішнього підтвердження власної значущості.

У такій ситуації публічність стає не лише соціальним, а й емоційним режимом існування ідентичності. Самооцінка, відчуття успіху або невдачі дедалі частіше прив'язуються до цифрових метрик, які виступають своєрідними індикаторами соціального схвалення. Водночас відбувається парадоксальне поєднання відкритості та ізольованості: індивід постійно перебуває на зв'язку, але може відчувати глибоку самотність.

Водночас, публічність цифрової ідентичності має як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, вона сприяє формуванню спільнот за інтересами, досвідом або ідентичнісними ознаками. Публічне проговорення особистих переживань – таких як психологічні труднощі, хвороби, дискримінація чи травматичний досвід – може створювати простір для взаємної підтримки, солідарності та колективного осмислення проблем.

З іншого боку, надмірна відкритість може призводити до втрати приватності, психологічного виснаження та постійного тиску очікувань аудиторії. Індивід змушений підтримувати певний образ, відповідати заданому наративу та реагувати на публічну увагу, навіть коли це суперечить його внутрішнім потребам. У цьому сенсі публічність перетворюється на форму символічного примусу.

Особливої уваги заслуговує асиметричний характер цифрової публічності. Опублікований контент може зберігатися протягом тривалого часу, бути репостованим або використаним у нових контекстах, значно виходячи за межі первинної аудиторії. Це ускладнює контроль над власною цифровою ідентичністю та посилює відповідальність за кожен акт самопрезентації.

Останньою, але не менш важливою рисою цифрової ідентичності є *перформативність*, яку доцільно аналізувати через концепцію Джудіт Батлер. Вона стверджує, що ідентичність не є сталою сутністю, а формується через повторювані дії та практики: «Ідентичність є результатом повторюваних дій, які з часом створюють ілюзію стабільної сутності» [9; 191]. У цьому підході ідентичність постає не як внутрішня даність, а як процес постійного відтворення.

У цифровому просторі такими повторюваними діями стають пости, лайки, коментарі, репости, участь у флешмобах, трендах та онлайн-дискусіях. Через їх регулярне здійснення індивід не лише виражає себе, а й відтворює власну ідентичність, підтверджуючи її як для себе, так і для інших. Кожна цифрова дія має символічне значення і впливає на те, як формується публічний образ користувача.

Британський соціолог Нік Колдрі пропонує розглядати ці практики як форму медійних ритуалів, у межах яких відбувається символічне виробництво соціальної значущості [10]. Участь у цифрових ритуалах – лайк, коментар, репост – стає способом заявити про свою присутність і входження у соціальний простір. Відмова від участі, навпаки, може означати невидимість або маргіналізацію.

Таким чином, перформативність цифрової ідентичності тісно пов'язана з владою медіа та алгоритмів, які визначають, які дії будуть помітними, а які – ні. Ідентичність формується не лише через самовираження, а й через відповідність правилам платформної гри.

Перформативність підкреслює процесуальний характер цифрової ідентичності. Вона не є раз і назавжди сформованою, а постійно оновлюється в процесі взаємодії з іншими користувачами та технологічними середовищами. Кожна дія стає частиною публічного наративу та впливає на соціальне сприйняття особи. У цьому сенсі цифрова ідентичність постає як динамічний процес, у якому індивід одночасно є автором і виконавцем власного образу. Він не лише конструює наратив про себе, а й постійно «грає» його перед аудиторією, адаптуючись до змінних умов цифрового середовища.

Висновки. Отже, цифрова ідентичність є складним соціокультурним феноменом, що формується на перетині технологій, комунікації та самопрезентації. Її медіальність, конструйованість, фрагментарність, публічність і перформативність свідчать про глибокі трансформації у способах осмислення особистості в цифрову епоху. Загалом цифрову ідентичність можна охарактеризувати як динамічний, контекстуальний і медіа-зумовлений конструкт**,** що формується на перетині особистісних стратегій, соціальних очікувань і технологічних умов. Вона відображає глибші трансформації сучасного суспільства, пов'язані з цифровізацією, медіатизацією та зміною уявлень про цілісність і стабільність «Я». Отримані висновки створюють теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу цифрових практик, механізмів самопрезентації та впливу цифрових медіа на формування ідентичності в сучасному соціальному просторі.

Список використаної літератури:

1. Бондаренко Г. Сучасні форми ідентичності в Україні: трансформації, чинники впливу. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір.* Зб. наук. ст. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. (24–25 верес. 2020 року). Полтава, 2020.

2. Волинець В. О. Ідентичність особистості та специфіка її самопрезентації у віртуальному комунікативному просторі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. наук. журн*. 2021. № 2.

3. Гончар Л. Роль медіа та цифрових технологій у поширенні національної ідентичності української молоді. *Утвердження української національної ідентичності в умовах воєнного стану: стратегічні орієнтири та інноваційні практики.* Івано-Франківськ, 2025.

4. Гончарова А. В. Елементи цифрової ідентичності. *Наук. вісник Уж НУ.* 2024. Серія ПРАВО. Вип. 83. Ч. 1.

5. Гофман Е. Представлення себе іншим у повсякденному житті / пер. з англ. Харків : КСД, 2000. 304 с.

6. Довганик О. Концептуалізація соціокультурного феномену ідентичності в теоріях дослідників XX-XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 51. Рівне : РДГУ, 2025.

7. Кастельс М. Становлення суспільства мереж / пер. з англ. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2010. 640 с.

8. Boyd D. It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens. New Haven : Yale University Press, 2014. 256 p.

9. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 272 p.

10. Couldry N. Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice. Cambridge : Polity Press, 2012. 311 p.

11. Turkle S. Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. New York : Basic Books, 2011. 384 p.

References

1. Bondarenko H. Suchasni formy identychnosti v Ukraini: transformatsii, chynnyky vplyvu. Cuchasni problemy natsionalno-kulturnoi identychnosti: rehionalnyi vymir. Zb. nauk. st. za materialamy Vseukr. nauk.-prakt. konf. (24–25 veres. 2020 roku). Poltava, 2020.

2. Volynets V. O. Identychnist osobystosti ta spetsyfika yii samoprezentatsii u virtualnomu komunikatyvnomu prostori. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. nauk. zhurn. 2021. № 2.

3. Honchar L. Rol media ta tsyfrovykh tekhnolohii u poshyrenni natsionalnoi identychnosti ukrainskoi molodi.

Utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti v umovakh voiennoho stanu: stratehichni oriientyry ta innovatsiini praktyky. Ivano-Frankivsk, 2025.

4. Honcharova A. V. Elementy tsyfrovoi identychnosti. Nauk. visnyk Uzh NU. 2024. Seriia PRAVO. Vyp. 83. Ch. 1.

5. Hofman E. Predstavlennia sebe inshym u povsiakdennomu zhytti / per. z anhl. Kharkiv : KSD, 2000. 304 s.

6. Dovhanyk O. Kontseptualizatsiia sotsiokulturnoho fenomenu identychnosti v teoriiakh doslidnykiv KhKh-KhKhI stolittia. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 51. Rivne : RDHU, 2025.

7. Kastels M. Stanovlennia suspilstva merezh / per. z anhl. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2010. 640 s.

8. Boyd D. It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens. New Haven : Yale University Press, 2014. 256 p.

9. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 272 p.

10. Couldry N. Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice. Cambridge : Polity Press, 2012. 311 p.

11. Turkle S. Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. New York : Basic Books, 2011. 384 p.

UDC: 477.085

DIGITAL IDENTITY AS A POSTMODERN CULTURAL PHENOMENON

Olena KHAINSKA – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Tourism and Hotel and Restaurant Business Kyiv National University of Technologies and Design

The purpose of this article is to provide a theoretical understanding of digital identity as a multidimensional sociocultural phenomenon that is formed in the context of network society and platform media reality.

The methodological basis of the study is a set of theoretical approaches that allow digital identity to be viewed as a sociocultural and media-determined phenomenon. The study is theoretical and analytical in nature and is based on a combination of socio-philosophical, media-theoretical, and interpretative approaches. The key methodological guideline is the interpretative paradigm, within which identity is viewed not as an objectively given essence, but as a process of constructing meanings in social interaction. This approach allows us to analyze digital identity through the practices of self-presentation, communication, and symbolic interaction in the network environment.

The scientific novelty of the study lies in the integration of classical theories of identity (E. Goffman, J. Butler) with contemporary media-theoretical approaches (M. Castells, D. Boyd, S. Turkle, N. Coldry) to form a comprehensive analytical model of digital identity. The article substantiates the understanding of digital identity as a medially conditioned, performative, and fragmentary process that is reproduced through everyday digital practices. The proposed approach allows overcoming the fragmentation of existing studies and combining macro- and micro-levels of digital identity analysis. Thus, the methodological basis of the study is synthetic in nature and combines the micro level of everyday digital practices with the macro level of social and media structures. This provides a holistic theoretical understanding of digital identity in the context of platform culture.

Conclusions. Thus, digital identity is a complex sociocultural phenomenon formed at the intersection of technology, communication, and self-presentation. Its mediality, constructability, fragmentarity, publicity, and performativity testify to profound transformations in the ways of understanding personality in the digital age. In general, digital identity can be characterized as a dynamic, contextual, and media-driven construct that is formed at the intersection of personal strategies, social expectations, and technological conditions. It reflects deeper transformations in contemporary society related to digitalization, mediatization, and changing perceptions of the integrity and stability of the «I». The conclusions obtained provide a theoretical basis for further analysis of digital practices, mechanisms of self-presentation, and the influence of digital media on the formation of identity in the modern social space.

*Key words***:** digital identity; self-presentation; performativity; network society; social media platforms.

Стаття отримана 20.02.2026
Стаття прийнята 19.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 477.3.259

СПЕЦИФІКАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ДИГІТАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Микола БРОВКО – доктор філософських наук, професор, професор кафедри гуманітарних наук, Національна музична академія України «Київська консерваторія», м. Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0002-3703-9414
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1184
brovko-mm@ukr.net
Лариса БАБУШКА – доктор культурології, доцент, професор кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України «Київська консерваторія», м. Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0002-3703-9414
larisababushka@gmail.com

Цитування:

Бровко М., Бабушка Л. Специфікація естетичної парадигми дигіталізації мистецтва в сучасній культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 497-503
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1184

Досліджується онтологія цифрового мистецтва як принципово нового виду художньої діяльності, що формується під впливом динаміки інформації, алгоритмів та мережевих середовищ. Цифрові твори мистецтва перестали функціонувати як стабільні матеріальні об’єкти, а постають як процеси, виконувані структури та інтерактивні події. Їхнє існування залежить від коду, процедурної генерації, взаємодії з користувачем та технологічної інфраструктури, в якій вони розгортаються.

Ключові слова: естетична парадигма, цифрове мистецтво, цифрова культура, музична культура, мистецька освіта, віртуальна реальність.

Постановка проблеми та актуальність теми. Сучасні зміни у сфері мистецтва набувають у прискореній динаміці надзвичайно вражаючих форм, котрі органічно пов’язані з процесами дигіталізації, що охопили всі сфери культурно-історичного буття людини. Може навіть складатись думка про те, що мистецтво не лише змінюється у своїх зовнішніх формах, а набуває якихось кардинально відмінних властивостей, трансформуючись у щось не лише небачене в минулому, а в якийсь феномен, що межує з тим, що маркується «не мистецтвом». Ці процеси стали предметом уваги дослідників не сьогодні, і в працях деяких із них відмічається, поряд із новими здобутками мистецтва, зумовленими процесами дигіталізації, негативні явища, які, на думку, наприклад, Беньяміна, набули «руйнування аури» традиційного твору. Водночас, у контексті цифровості ця теза набуває дещо іншого звучання.

Поява дигітальних технологій стала одним із найглибших цивілізаційних зрушень, що змінили форми людського досвіду, способи комунікації, моделі творчості та саму структуру культурного простору. Цифровізація не лише розширила технічні можливості мистецтва, а й зумовила появу нової естетичної парадигми – парадигми дигітальності, яка трансформує поняття творчості, творчого суб’єкта, художнього образу, матеріальності та рецепції. Дигітальність у цьому контексті постає не лише технологічним тлом, а новою логікою художньої діяльності, що формує специфічний спосіб буття мистецтва в сучасності. Дигітальний простір пропонує нові технічні можливості для художньої творчості, що радикально змінюють онтологію мистецького твору, форми його репрезентації, механізми взаємодії з аудиторією та способи культурного функціонування. У цьому контексті актуалізується методологічний запит на окреслення дослідницьких парадигм, що дозволяють системно осмислити нові феномени цифрової художності.

Аналіз останніх публікацій. Феномен дигіталізації мистецтва дедалі настійливіше прокладає свій шлях у сучасній українській науці. В ряді теоретичних досліджень проблема набуває в тій чи іншій мірі, свого утвердження як надзвичайно актуальна у контексті розширення і активного впровадження в практику інформаційних модерних технологій. Водночас зазначимо, що термін «дигіталізація мистецтва» поки що не є усталеним в українській академічній літературі. Натомість є кілька праць про цифрову трансформацію мистецтва й постцифрові практики**,** які можна вважати за основу для аналізу процесів дігіталізації мистецьких творів. Так, означена проблема знаходить своє висвітлення в статті «Еволюція візуальних образів людини у сучасному цифровому мистецтві» [1]. Особливістю даної роботи є дослідження явища трансформації форми людини у візуальному мистецтві під впливом цифрових технологій. Тут проблема сутності людини, що з давніх-давен цікавила, насамперед філософію, а тепер і культурологію, мистецтвознавство, постає в контексті включення в пошуковий процес надбань сучасних цифрових технологій. Розвідка присвячена аналізу сучасними художниками проблеми ідентичності,

© Бровко М., Бабушка Л., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

соціальної ролі, емоційної чуттєвості, а також трансформації образу людини у цифровому мистецтві під впливом новітніх технологій. Автори пропонують новий міждисциплінарний підхід до аналізу еволюції візуальних образів у контексті інтеграції технологій штучного інтелекту, NFT, віртуальної та доповненої реальності.

Проблемі дигіталізації мистецтва присвячена також стаття Л. Кондрацької в співавторстві «Post-Digital Art Practice in Educational Space» Автори – Т. Кондрацька та інші українські дослідники [2], у якій можна бачити інший підхід до цієї проблеми. Зокрема, автори статті виходять із такої ключової ідеї – пост-цифрове мистецтво виступає не як проста цифрова технологія, а як новий гібридний художній простір, де цифрове і аналогове мистецтво поєднуються, а людина та її досвід залишаються центром художньої практики. Автори зазначають, що пост-цифрова художня практика передбачає певну гармонізацію інтелектуальної та емоційної складової в художньому процесі, а цифрові технології не домінують, а стають контекстуальною частиною творчого досвіду. Тобто, тут інтенція не на абсолютизацію цифрових технологій, а на прогнозування майбутнього розвитку мистецтва, що характеризуватиметься де-цифровізацією творчого процесу. Чи так воно відбуватиметься – покаже реальна художня практика майбутнього, але те, що так ставиться питання в період навального наступу дигітальних процесів, у тому числі мистецької освіти, є досить показовим.

Проблемою цифровізації мистецтва займаються в Україні і інші дослідники, зокрема: С. Давимука, А. Пашкова, Я. Грицак, В. Мірошниченко, Л.Ярошенко, М. Шульга, О. Луговський та ін. [3].

Метою статті є філософсько-естетична специфікація парадигми дигіталізації мистецтва в контексті сучасної культури, з'ясування її онтологічних, епістемологічних та чуттєво-естетичних засад, а також аналіз трансформацій художньої форми, авторства, матеріальності та естетичної рецепції в умовах цифрового середовища, визначенню місця цифрових практик у структурі сучасного культурного досвіду.

Методологічну основу статті становить комплекс міждисциплінарних підходів, що поєднує філософську естетику, культурологію та теорію медіа, зокрема: флософсько-естетичний підхід, який дозволяє осмислити дигіталізацію мистецтва як зміну естетичної парадигми, пов'язану з трансформацією чуттєвості, художньої форми та способів естетичного досвіду; онтологічний аналіз, спрямований на виявлення змін у статусі художнього об'єкта, матеріальності, віртуальності та симулятивності мистецтва в цифровому середовищі; порівняльний метод**,** що використовується для зіставлення традиційних та цифрових художніх практик, а також різних теоретичних моделей осмислення дигіталізації мистецтва.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше доведено, що дигіталізація мистецтва формує самостійну естетичну парадигму, яка не зводиться ні до постмодерністської естетики симуляції, ні до інструментального використання цифрових технологій, а постає як новий тип художнього мислення та естетичного досвіду; уточнено онтологічний статус художнього об'єкта в умовах дигітальної культури шляхом аналізу процесуальності, дематеріалізації, алгоритмічної зумовленості та мережевої циркуляції мистецьких практик; артикулюється уявлення щодо трансформації естетичної чуттєвості сучасної культури, оприявлено зміну режимів сприйняття, присутності та тілесності в контексті взаємодії фізичного, віртуального та інформаційного вимірів; розширено методологічний підхід до аналізу дигітального мистецтва шляхом інтеграції філософської естетики, медіа-онтології та культурологічного аналізу сучасних художніх практик.

Виклад основного матеріалу. У цифрову епоху мистецький твір втрачає класичний матеріальний статус і, водночас, набуття ним нових форм існування ставить під питання традиційні категорії оригіналу, автентичності, простору та часу. Дематеріалізація твору мистецтва означає, що він більше не залежить від єдиного носія: цифровий файл може мати безліч ідентичних копій. Водночас відбувається і рематеріалізація: цифрові твори отримують матеріальне втілення у вигляді NFT-токенів, 3D-об'єктів, інтерактивних інсталяцій. Авторство також набуває гібридного характеру: людський інтенціональний акт поєднується з алгоритмічними процесами. Програмний код стає співтворцем, формуючи візуальні патерни або поведінкові моделі твору.

Відповідно, цифрове мистецтво формує новий тип естетичного досвіду. Імерсивність віртуальних середовищ, інтерактивність інсталяцій, алгоритмічні візуалізації – усе це створює складну структуру взаємодії між глядачем і твором. Глядач стає учасником, часто навіть співтворцем. Естетичні засоби теж трансформуються: глітч-естетика, естетика інтерфейсів, фрактальна та генеративна естетика формують новітні візуальні мови.

Розвиток цифрових технологій істотно трансформував способи створення, репрезентації та сприймання мистецтва. Цифрове мистецтво – не лише новий інструментарій художника, але й новий режим досвіду, у якому естетичне переживання розгортається в умовах інтерактивності, децентралізованої комунікації, віртуальності та медіальної нестабільності. На відміну від традиційних форм – живопису, скульптури чи класичної фотографії – цифрове мистецтво не обмежується

матеріальним носієм і не залежить від фізичного простору. Воно існує у вигляді потоків даних, змінних інтерфейсів, алгоритмічних процедур, мережевих взаємодій. Саме ця цифрово-мережева природа породжує новий тип естетичного досвіду: гібридного, процесуального, інтерфейсного та взаємодійного чи партисипативного. Йдеться не лише про зміну форми мистецтва, але про перегляд самої логіки естетичного осмислення – способу, яким людина зустрічає і переживає мистецькі феномени.

У цьому плані варто відзначити особливу роль засобів інформації, що активно впливають на процеси дигіталізації. Як зазначає О. Грау, «ніколи раніше світ зображень навколо нас не змінювався так швидко як упродовж останніх років, ніколи раніше ми не були настільки вразливі до різних світів зображень, і ніколи раніше спосіб створення зображень не змінювався так кардинально як сьогодні. І тут спостерігається зіткнення безпрецедентної міри утопічних очікувань чогось позитивного, з наявністю певного скептицизму» [4]. Автор зазначає, що рівень і масштаби постійного вторгнення засобів масової інформації та технологій у різні сфери життя надзвичайно сильно вплинули, буквально, на все мистецтво, і всі його види, форми, жанри.

Одним із ключових чинників формування нового типу досвіду є віртуальність. На відміну від традиційних художніх об'єктів, цифрове мистецтво часто існує не як стабільний артефакт, а віртуальна структура, що проявляється лише у взаємодії з користувачем або у специфічному технічному середовищі. Віртуальність розширює межі естетичного досвіду, оскільки руйнує прив'язаність мистецтва до матеріальності; створює ефект присутності без фізичного об'єкта; допускає необмежену варіативність форми. У цифровому мистецтві глядач перестає бути спостерігачем у класичному розумінні – він стає учасником, а іноді й співтворцем художнього об'єкта.

За таких умов глядач отримує досвід, близький до імерсії – занурення у штучно створене середовище, що має власну логіку та естетику. Імерсивні інсталяції, віртуальні проєкти, доповнена реальність створюють ефект «співучасті» (партисипативності), коли естетичне переживання більше не є пасивним спогляданням, а перетворюється на продукування присутності. Однією з центральних рис цифрової естетики постає інтерактивність. Тут формуються відповідні особливості інтерактивного досвіду, які проявляються в наступному: користувач впливає на структуру твору, алгоритмічні інсталяції, генеративні роботи, мистецтво коду дозволяють глядачу змінити композицію, темп, візуальні форми. За подібних обставин твір набуває процесуального характеру. Він не даний як завершений продукт, оскільки його вигляд залежить від часу, дій користувача, а естетичний результат є непередбачуваним. Такий досвід не можна повторити ідентично – він кожного разу унікальний. У цьому контексті естетичний досвід переходить від сприймання до взаємодії. Глядач не лише розуміє твір, а «переживає» його у реальному часі, здійснюючи низку рішень або тілесних дій (рух, дотик, навігація інтерфейсом). Така тілесно-інтерактивна участь формує новий тип естетичної чуттєвості – динамічної, ситуативної, гібридної.

Із появою цифрових середовищ художники почали працювати з тим, що раніше не вважалося мистецьким матеріалом: із даними, кодом, алгоритмами, мережевими потоками. Митець перетворює числові масиви на форми, кольори, структури. А саме естетичне переживання з необхідністю пов'язується з візуалізацією складних інформаційних процесів. Твір створюється алгоритмом, а художник задає лише правила. Глядач переживає не статичний результат, а процес генерації – непередбачуваний і відкритий.

Художній об'єкт існує як вузол у мережі, змінюється в режимі реального часу, реагує на інформаційні потоки, новини, поведінку інших користувачів. Така зміна матеріальності мистецтва вимагає від глядача нового типу естетичної уваги – здатності читати алгоритмічні структури, реагувати на інформаційні сигнали, інтерпретувати не предмет, а процеси.

Цифрова культура змінює не лише спосіб створення мистецтва, а й саму комунікаційну модель. Авторство розмивається:

твір може створюватися разом із аудиторією;

людина і машина виступають співтворцями;

алгоритм може формувати художнє рішення без прямої інтенції автора.

У таких умовах естетичний досвід стає децентралізованим: його джерелом є не лише задум художника, але й механізми платформи, інтерфейс, динаміка взаємодії, середовище, алгоритм. Фактично це формує мережеву модель естетичного переживання, у якій користувач перебуває не в стосунку «глядач – твір», а в множинній взаємодії: «користувач – інтерфейс – код – платформа – спільнота – твір». Таким чином, новий естетичний досвід є не лінійним, а ситуативним і полімодальним.

Поширення віртуальної та доповненої реальностей, медіаінсталяцій зумовило появу нового типу чуттєвості – так званої кіберчуттєвості. На відміну від класичного мистецтва, яке активує переважно зоровий і слуховий канали, цифрове мистецтво звертається до:

кінестетики (руху тіла у просторі),

тактильності (сенсорні інтерфейси),

просторової орієнтації,

афективних реакцій на змінне середовище.

Естетичний досвід стає глибшим і більш тілесним. Людина не лише дивиться – вона живе всередині художнього середовища, її власне тіло стає інструментом сприймання. Це змінює саме розуміння естетичного: воно стає пов'язаним не зі спогляданням форми, а з переживанням простору, часу, інформації та взаємодії. Цифровий твір не є стабільним. Він оновлюється, змінюється зі зміною програмного забезпечення, може зникнути або бути переосмисленим у новому медіумі, існує в кількох копіях без оригіналу.

Нестабільність породжує постійний стан тимчасовості. Естетичний досвід набуває рис: миттєвості – твір змінюється в реальному часі; процесуальності – увага спрямована на розвиток, а не завершеність; відкритості – немає єдиного центру значення. Усе це активно сприяє формуванню і подальшому розвитку цієї нової естетичної чуттєвості, яка налаштована на перманентні зміни, перетікання, оновлення.

Вона постає як своєрідна відповідь на процеси цифровізації, прискорення комунікацій та розширення простору взаємодії між людиною, технологіями й середовищем. Така чуттєвість вже не працює з усталеними формами та стабільними категоріями: натомість вона орієнтована на динаміку, мобільність, плинність і тимчасовість.

Сучасні філософи – Лючано Флоріді, Зігмунт Бауман, Фредерік Джеймісон, Жиль Дельоз, Бернар Стіґлер – пропонують концепти, які допомагають осягнути структуру та функції цієї нової чуттєвості. Їхні ідеї формують інтелектуальне тло для осмислення цифрової естетики, зумовленої розширеними можливостями чуттєвого сприйняття і новими формами досвіду. Нова естетична чуттєвість передбачає не фіксацію об'єкта, а сприйняття його перетікання. У цифровому середовищі кожний образ є процесом, а не стабільною формою. Це співзвучно з філософією Жиля Дельоза, який у «Логіці сенсу» наголошував на тому, що сутність сучасного мислення полягає в здатності працювати з подією, а не з річчю. Для Дельоза подія – це те, що завжди перебуває у процесі становлення. Подієвість проявляється у миттєвості, а суб'єкт перебуває у миттєвості, «сподівається чи боїться майбутнього, згадує чи жалкує за минулим: саме у такому смислі він "представляє"» [5; 118]. Його завдання: «зробити миттєвість гранично інтенсивною, пружною, стиснутою, щоб вона виражала безмежне майбутнє і безмежне минуле – ось точка прикладання представлення» [5; 119]. Саме на рівні чуттєвості продукує сприйняття відкритим, плинним, непередбачуваним.

У цифровій культурі кожне зображення – це сукупність даних, які миттєво модифікуються. Лючано Флоріді у своїй інформаційній онтології підкреслює, що сьогодні ми існуємо в «інфосфері», де будь-який об'єкт є інформаційною сутністю, здатною до постійної зміни конфігурації. Нова чуттєвість виникає як адаптація до цього середовища, де стабільність перетворюється на виняток, а варіативність стає нормою. По-суті, бачимо, що основними характеристиками сучасного естетичного досвіду, художньо-образного континууму стають такі властивості як мобільність та плинність.

Художній образ перестає бути фігуральною репрезентацією і перетворюється на подієве явище. Нові форми мистецтва (віртуальний арт, алгоритмічні інсталяції, генеративний дизайн) з'являються й існують у змінному стані. Для сприйняття такого мистецтва людина мусить налаштовуватися не на стабільну картину світу, а на «стани середовища», що постійно переписуються технологіями. Фактично, це органічно пов'язано зі змінами загального характеру, передовсім, у царині самої культури. Цю ситуацію аналізують сучасні дослідники. Так, З. Бауман у ряді своїх напрацювань звертає увагу на зміни, що відбуваються в культурі, зауважуючи, що жодна форма більше не зберігає своєї тривалості [6]. Це означає, що естетичне сприйняття теж стає нетривким: воно зосереджене не на завершених творах, а на потоках, на їхніх ритмах та перервності. Інший вчений Бернар Стіґлер у своїх філософських дослідженнях ролі техніки наголошує на техноестетичному вимірі чуттєвості. Пропонована ідея цього дослідника фокусується на тому, що технології трансформують не лише інструментарій людської діяльності, а й саму структуру сприйняття. Він, по суті зазначає, що техніка є умовою можливості чуттєвості, оскільки вона формує канали доступу до світу [7]. У цифрову добу ці канали змінюються з безпрецедентною швидкістю: нові інтерфейси, медіаформати та середовища породжують нові способи вияву чуттєвості.

Наприклад, віртуальна реальність формує перцептивний досвід, у якому тіло діє в цифровому просторі як частина інтерфейсу. Це руйнує класичне розділення між внутрішнім і зовнішнім, між реальністю та уявою. Чуттєвість стає дисперсною, розподіленою між тілом і технологічними пристроями.

Цінними щодо дослідницької оптики є думки Фредеріка Джеймісона – одного з найяскравіших представників неомарксистської культурної критики, який розглядає естетичні феномени не як суто художні, а як глибоко вплетені в соціально-економічні структури. Його концепт естетичної чуттєвості виростає з ширшого проєкту осмислення постмодерності як «культурної логіки пізнього капіталізму». Тому в центрі – не лише форми мистецтва, а й способи переживання світу, що

формуються під впливом глобальних соціокультурних зрушень.

Ф. Джеймісон описує культурний стан постмодерну як домінування фрагментарності та симулятивності. Він зазначає, що «постмодерн позначає втрату цілісності досвіду та заміну її колажем інтенсивностей» [8]. У цифрову добу цей процес лише посилюється. Джеймісон прагне виявити: як змінюється людська здатність сприймати, конструювати смисли та емоційно взаємодіяти з дійсністю у просторі постмодерної культури**,** де домінують фрагментарність, симулятивність і глобальні мережеві структури. Нова чуттєвість працює із фрагментами, які приходять у вигляді потоків інформації: короткі відео, гіпертекстові структури, мультимедійні колажі. Людина навчається відчувати цілісність крізь призму збирання множини розрізнених елементів у тимчасову композицію.

Одним із ключових пунктів є твердження про втрату категорії глибини, яка була засадничою для модерної культури. Модернізм опирався на індивідуальне внутрішнє переживання; драматичну напругу між поверхнею та глибиною; глибоку суб'єктивність як осередок смислу.

У постмодерності, за Джеймісоном, відбувається радикальна пласкість переживання: мистецькі форми, стилі, наративи перетворюються на знаки, що циркулюють у мережі культурних цитат. Естетична чуттєвість стає поверхневою, колажною, синтетичною**,** оскільки сама структура культурного середовища відтворює логіку товарного обміну. Емоція втрачає глибину й перетворюється на інтенсивність, короткочасний сенсорний імпульс. Джеймісон констатує, що у постмодерному світі естетичне захоплює весь простір соціального, змиваючи межі між мистецтвом, рекламою, дизайном, політикою й медіа. Естетична чуттєвість перестає бути сферою винятково мистецтва – вона стає режимом функціонування культури. Це призводить до домінування стилю над змістом, перетворенням культурних форм на товарні фетиші; розповсюдження симулятивних образів, що замінюють реальність.

Усе це маркується «естетичним», але одночасно – позбавлене глибокої емоційної залученості. Це стан, який Джеймісон називає культурною шизофренією, де фрагменти досвіду не з'єднуються в єдину історію суб'єкта. Джеймісон особливо наголошує на феномені пастишу – нейтрального, без іронії, використання стилів минулих епох. Пастиш – не пародія, що передбачає позицію автора, а втрата суб'єктивного центру, що дозволяє лише механічно міксувати стилі. Естетична чуттєвість у постмодерні сформована саме пастишем, оскільки людське сприйняття переорієнтовується на швидкі комбінації знаків; історичні змісти відриваються від контекстів; суб'єкт перестає переживати історичність, а лише споживає її стилізовані форми. Так народжується історична амнезія – нездатність переживати історію як досвід, результатом чого постає заміщення нескінченних архівів стилів.

Важливою думкою Джеймісона є просторовий вимір сенсорності постмодерності. Джеймісон описує специфічну чуттєвість пізнього капіталізму як дезорієнтовану, мережеву, фрагментарну, що відповідає: гіпермасштабним просторам (мегаструктури, глобальні фінансові мережі); надмірній знаковості міських середовищ; неможливості людського тіла «вписатися» у штучне просторове перевантаження. Це спричиняє появу феномена когнітивного картографування – спроби повернути суб'єкту орієнтацію в світі, де простір ускладнений до межі непереживаності. Джеймісон вважає це центральним завданням постмодерної культурної критики та мистецтва.

Зрештою, концептуально цінним є тлумачення поняття трансформації емоційності: інтенсивності замість афектів. Постмодерна естетична чуттєвість, за Джеймісоном, характеризується короткочасністю, фрагментарністю, сенсорним перевантаженням. «Глибокі» емоції, пов'язані з модерністською суб'єктивністю, згасають. Натомість з'являються інтенсивності – імпульсивні емоційно-сенсорні спалахи, спричинені медіа-ефектами, швидкістю інформаційних потоків, міським шумом знаків. Інтенсивність стає новою формою естетичного переживання. Узагальненим є розуміння, за Джеймісоном, естетичної чуттєвості як не приватної сфери, а чутливого індикатора культурних і соціальних змін. У постмодерності естетична чуттєвість перетворюється на поверхневий режим переживання; формується логікою капіталістичної товарності; функціонує через пастиш, фрагментарність і симулятивність; втрачає історичну глибину та індивідуальний центр; вимагає нового «картографування» світу як засобу повернення суб'єктності. Це надзвичайно важливе бачення, бо через аналіз чуттєвості Джеймісон показує саму структуру постмодерного досвіду – досвіду, в якому естетика перестає бути лише сферою мистецтва і стає глобальною формою організації культури та сприйняття.

Висновки. Продемонстровано ефективність інтегративного філософсько-естетичного підходу щодо аналізу дигітального мистецтва, що дозволяє цілісно осмислити трансформації мистецтва в умовах мережевої та інформаційної культури. Дигіталізація мистецтва в сучасній культурі постає не суто технологічним процесом, а новою естетичною парадигмою, що зумовлює трансформацію

художнього мислення, форм мистецтва та естетичного досвіду. Встановлено, що в умовах цифрового середовища художній твір набуває процесуально-мережевого характеру, втрачаючи стабільну матеріальність і функціонуючи як динамічна, алгоритмічно опосередкована структура. Доведено, що дигіталізація спричиняє зміну естетичної чуттєвості, формуючи нові режими сприйняття, присутності та тілесності на перетині фізичного, віртуального та інформаційного вимірів культури. В сьогочасній культурі естетичне сприйняття набуває нестабільного, фрагментарного та потокового характеру, орієнтуючись на ритми, інтенсивності та переривчасті сенсорні потоки, а не на цілісність творів. Виявлено, що концепція естетичної чуттєвості Ф. Джеймісона дозволяє осмислити цифрову епоху як культурний стан поверхневості, пастишу та інтенсивностей, у якому естетика перестає бути автономною сферою мистецтва й перетворюється на універсальний режим функціонування постмодерної культури, водночас потребуючи нового переосмислення щодо відновлення суб'єктної орієнтації.

Список використаної літератури

1. Чернявський К. В., Чернявська Т. В. Еволюція візуальних образів людини у сучасному цифровому мистецтві. *Український мистецтвознавчий дискурс* / Ukrainian Art Discourse Вип. 1, 2025.

2. Kondratska L., Romanovska L., Kravchyna T., Ovod Y., Litynska V., & Novak M. (2024). Post-Digital Art Practice in Educational Space. *Journal of Education Culture and Society,* 15 (2). P. 633-649. https://doi.org/ 10.15503/jecs2024.2.633.649

3. Пашкова А. О. Цифрове мистецтво: виклики сучасності. Київ : НАН України, 2020; Грицак Я. Культура у добу цифрової революції. Львів : Вид-во УКУ, 2019; Мірошниченко В. І. Доповнена реальність у сучасному українському мистецтві. Харків : ХДАДМ, 2021; Ярошенко Л. І. NFT як нова форма власності у мистецтві. Київ : КНУКіМ, 2022; Луговський О. В. Цифрова культура і її невід'ємне місце в сучасному інформаційному суспільстві. *Філософські обрії*. 2019. № 42; Давимука С. Цифровізація мистецтва як вагомий тренд формування нової моделі культури: ретроспективний аналіз. *Народознавчі зошити*. № 1 (181), 2025.

4. Paul C. Digital art. Thames & Hudson. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 2023 p.

5. Логінова Г. М. Ризоматичність дискурсу Жиля Дельоза. https: nasplib.isofts. Kiev.ua.

6. Bauman Zygmunt. Liquid Modernity. Cambridge : Polity Press, 2000.

7. Bernard Stiegler. Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus, Stanford University Press, 1998.

8. Jameson Fredric**.** Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**.** Durham : Duke University Press, 1991.

References

1. Cherniavskyi K. V., Cherniavska T. V. Evoliutsiia vizualnykh obraziv liudyny u suchasnomu tsyfrovomu mystetstvi. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs / Ukrainian Art Discourse Vyp. 1, 2025.

2. Kondratska L., Romanovska L., Kravchyna T., Ovod Y., Litynska V., & Novak M. (2024). Post-Digital Art Practice in Educational Space. Journal of Education Culture and Society, 15 (2). R. 633-649. https://doi.org/ 10.15503/jecs2024.2.633.649

3. Pashkova A. O. Tsyfrove mystetstvo: vyklyky suchasnosti. Kyiv : NAN Ukrainy, 2020; Hrytsak Ya. Kultura u dobu tsyfrovoi revoliutsii. Lviv : Vyd-vo UKU, 2019; Miroshnychenko V. I. Dopovnena realnist u suchasnomu ukrainskomu mystetstvi. Kharkiv : KhDADM, 2021; Yaroshenko L. I. NFT yak nova forma vlasnosti u mystetstvi. Kyiv : KNUKiM, 2022; Luhovskyi O. V. Tsyfrova kultura i yii nevidiemne mistse v suchasnomu informatsiinomu suspilstvi. Filosofski obrii. 2019. № 42; Davymuka S. Tsyfrovizatsiia mystetstva yak vahomyi trend formuvannia novoi modeli kultury: retrospektyvnyi analiz. Narodoznavchi zoshyty. № 1 (181), 2025.

4. Paul C. Digital art. Thames & Hudson. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 2023 r.

5. Lohinova H. M. Ryzomatychnist dyskursu Zhylia Deloza. https: nasplib.isofts. Kiev.ua.

6. Bauman Zygmunt. Liquid Modernity. Cambridge : Polity Press, 2000.

7. Bernard Stiegler. Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus, Stanford University Press, 1998.

8. Jameson Fredric. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991.

UDC 477.3.259

SPECIFICATION OF THE AESTHETIC PARADIGM OF DIGITALISATION OF ART IN CONTEMPORARY CULTURE

Mykola BROVKO – Doctor of Philosophy, Professor, Professor, Department of Humanities National Music Academy of Ukraine «Kyiv Conservatory», Kyiv, Ukraine
Larysa BABUSHKA – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Theory and History of Culture, National Music Academy of Ukraine «Kyiv Conservatory», Kyiv, Ukraine

The aim of the article is to provide a philosophical and aesthetic specification of the paradigm of art digitisation in the context of contemporary culture, clarifying its ontological, epistemological, and sensory-aesthetic foundations, as well as analysing the transformations of artistic form, authorship, materiality, and aesthetic reception in the digital

environment, and determining the place of digital practices in the structure of contemporary cultural experience.

The methodological basis of the article is a complex of interdisciplinary approaches that combines philosophical aesthetics, cultural studies and media theory, in particular: a philosophical-aesthetic approach that allows us to understand the digitisation of art as a change in the aesthetic paradigm associated with the transformation of sensuality, artistic form and modes of aesthetic experience; ontological analysis aimed at identifying changes in the status of the artistic object, materiality, virtuality and simulacrum of art in the digital environment; a comparative method used to compare traditional and digital artistic practices, as well as different theoretical models for understanding the digitisation of art. *The scientific novelty* of the article lies in the fact that it has been proven for the first time that the digitisation of art forms an independent aesthetic paradigm, which cannot be reduced either to postmodernist aesthetics of simulation or to the instrumental use of digital technologies, but emerges as a new type of artistic thinking and aesthetic experience; the ontological status of the artistic object in the conditions of digital culture is clarified through the analysis of processuality, dematerialisation, algorithmic determinism and the network circulation of artistic practices; the idea of the transformation of aesthetic sensibility in contemporary culture is developed, showing the change in modes of perception, presence and corporeality in the context of the interaction of physical, virtual and informational dimensions; a methodological approach to the analysis of digital art has been developed through the integration of philosophical aesthetics, media ontology and cultural analysis of contemporary artistic practices.

The results of research. The article explores the ontology of digital art as a fundamentally new type of artistic activity, shaped by the dynamics of information, algorithms, and network environments. Digital artworks no longer function as stable material objects, but appear as processes, performed structures, and interactive events. Their existence depends on code, procedural generation, user interaction, and the technological infrastructure in which they unfold.

Key words: aesthetic paradigm, digital art, digital culture, musical culture, art education, virtual reality.

Стаття отримана 17.03.2026
Стаття прийнята 21.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 165.2:316.774]:159.955-028.43:316.653-042.3

ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ПУБЛІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ

В'ячеслав КИРИЛЕНКО – кандидат філософських наук,
доцент кафедри публічного управління, менеджменту інноваційної діяльності та дорадництва,
Національний університет біоресурсів і природокористування України, м. Київ, Україна.
https://orcid.org/0000-0002-7413-8809
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1185
public_admin@nubip.edu.ua
Катерина КИРИЛЕНКО – доктор педагогічних наук, професор кафедри філософії і педагогіки,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-3303-3947
kf919@ukr.net

Цитування:

Кириленко В., Кириленко К. Інформаційна культура публічних комунікацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 504-508. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1185

Мета статті – аналіз стратегій формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій як дієвого ресурсу протидії маніпулятивним технологіям, спрямованим на формування громадської думки. *Результати дослідження.* В дослідженні проаналізовано моделі та функції публічних комунікацій, визначено термін «інформаційна культура публічних комунікацій» в контексті термінів «інформаційна культура» та «інформаційна культура особистості». Систематизовано складові інформаційної культури публічних комунікацій та фактори її формування. *Висновки.* Обґрунтовано, що формування інформаційної культури публічних комунікацій є дієвим ресурсом протидії маніпулятивним технологіям впливу на суспільну свідомість. Встановлено, що стратегіями формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій є розвиток критичного мислення, підняття рівня освіченості та культури громадян, висвітлення технологій інформаційних впливів.

Ключові слова: складові інформаційної культури, публічні взаємодії, інформаційний вплив, стратегії маніпуляцій Н. Чомскі, критичне мислення.

*Постановка проблеми***.** Кожен громадянин, а також усі члени суспільства, активно або пасивно залучені до публічних комунікацій. Водночас публічні комунікації не вичерпуються взаємодіями між окремими особами. Комунікативні практики публічних комунікацій репрезентовані не лише на рівні міжособистісних взаємодій окремих учасників спільноти, однак вони не можуть бути реалізовані без належного рівня розвитку інформаційної культури особистості. Культура публічних комунікацій є наслідком вияву особистісної культури індивідів як партнерів публічних взаємодій, втіленням накопиченого в суспільстві комунікативного досвіду.

Формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій – не лише інструмент модернізації комунікативної культури суспільства, це також дієвий ресурс протидії маніпулятивним технологіям впливу на свідомість, які потребують активного реагування та рішучої відсічі в умовах збройної агресії росії проти України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В науковій літературі від 70-80-х рр. ХХ ст. (саме в той період в академічний вжиток входить поняття «інформаційна культура») напрацьовано велику кількість досліджень із цієї теми. Враховуючи, що зацікавленість науковців у вивченні інформаційної культури постійно зростає, а сама інформаційна культура швидкими темпами еволюціонує та трансформується, репрезентативним для здійснення дослідження є аналіз літератури, що підготовлена впродовж останніх двох років та репрезентує вивчення інформаційної культури в контексті публічних взаємодій. О. Лютий, В. Калганова & О. Барташ [4] аналізують роль інформаційної культури у виявленні та унеможливленні корупційних правопорушень в цифровому середовищі. Автори розглядають інформаційну культуру як чинник, що має етичний ресурс та сприяє встановленню прозорих комунікативних зв'язків у публічному просторі. О. Матохнюк [5] досліджує інформаційно-комунікаційно-цифрову грамотність публічного службовця як суб'єкта публічних комунікацій та акцентує увагу на важливості наявності у публічного службовця високого рівня інформаційної культури, адже рівень інформаційної культури публічних управлінців першочергово впливає на формування простору ефективних публічних комунікацій. Є. Пендальчук [7] вивчає місце інформаційно-комунікаційних технологій у політичній комунікації, з'ясовує, як цифрові платформи маніпулюють громадською думкою, вивчають основні способи використання ШІ у політичних кампаніях.

© Кириленко В., Кириленко К., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Дослідження маніпулювань громадською думкою засобами штучного інтелекту здійснюють М. Лазарович, Т. Гончарук-Чолач & О. Докаш [3].

Кількість публікацій, спрямованих на вивчення впливу технологій штучного інтелекту та аналіз потенційних загроз, які вони містять, стрімко зростає. Зокрема, інформаційну культуру в умовах домінування технологій штучного інтелекту аналізує І. Шевель [11]. Науковиця досліджує вплив чат-ботів та ШІ на культурну комунікацію та соціальну взаємодію, висвітлює дуалістичну природу цифрових технологій, які, з одного боку, відкривають нові комунікативні можливості, а, з іншого, провокують конфлікти на основі знецінення соціальних цінностей.

Збільшення досліджень цифрових ресурсів комунікативної діяльності засвідчує нагальну необхідність вивчення змін, які за цих умов зазнала інформаційна культура особистості, важливість формування інформаційної гігієни та напрацювання досвіду інформаційної безпеки в громадській комунікації. Інформаційна культура особистості зокрема та суспільства загалом є інструментом протидії маніпулятивним технологіям, які в умовах активного впровадження ресурсів ШІ стрімко розвиваються та дедалі більше заполонюють простір публічних комунікацій.

Мета статті – аналіз стратегій формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій як дієвого ресурсу протидії маніпулятивним технологіям, спрямованим на формування громадської думки.

Виклад основного матеріалу. Поняття «інформаційна культура» має широке конотативне поле, яке не в останню чергу сформоване розлогим семантичним спектром денотативних значень терміну.

Відповідно до визначення, яке пропонує Українська бібліотечна енциклопедія, «Інформаційна культура – сфера буття, що пов'язана з функціонуванням інформації в суспільстві, формуванням інформаційних навичок особистості» [12]. Інформаційна культура має важливе значення для реалізації в суспільстві принципів людиноцентризму, гарантування прав людини як громадянина (зокрема, її права мати власну думку і бути почутою, права на отримання інформації), створення умов для формування світоглядних уявлень про функціонування та розвиток глобального інформаційного простору, ефективної комунікації в соціумі, формування громадської думки.

Ю. Палеха в монографії «Інформаційна культура особи, суспільства, організації» зазначає, що «інформаційна культура суспільства – поняття, що характеризує світ з погляду збільшення кількості й різноманітності інформації та каналів її розповсюдження» [6; 6]. Інформаційну культуру особистості науковець визначає як «системне утворення особистості, яке інтегрує знання про основні методи інформаційних технологій, уміння використовувати наявну інформацію для вирішення прикладних завдань» [6; 7]. Інформаційна культура суспільства постає як наслідок вияву високого рівня сформованості інформаційної культури особистості.

Інформаційну культуру суспільства, зокрема, формує інформаційна культура публічних комунікацій. Під терміном «інформаційна культура публічних комунікацій» слід розуміти наявність в просторі суспільних взаємодій норм та правил функціонування (створення та поширення) інформації, а також урегульованість в публічному просторі цього процесу. «Публічна комунікація в політичному контексті розглядається як складний багатокомпонентний процес обміну інформацією (також через ЗМІ), ідеями та цінностями між владою, громадськими інституціями та населенням. Вона виступає посередником у реалізації політичної волі та втіленні суспільних інтересів», – зазначають дослідниці А. Шаповалова та О. Коваль [10; 331]. Публічна комунікація, зазначають авторки, виконує в системі державного управління інформаційну, легітимізуючу, мобілізаційну та контролюючу функції. Вона транслює рішення офіційних органів влади, сприяє формуванню довіри до них, залучає громадськість до участі в процесах державотворення, забезпечує наявність в суспільстві взаємообернего зв'язку між інститутами владними, структурами громадянського суспільства та громадянами. С. Внучко, досліджуючи моделі політичної комунікації, наголошує, що «моделі політичної комунікації можуть бути лінійними, інтерактивними або транзакційними, кожна з яких має свої особливості в передачі та обміні інформацією» [2; 113]. Науковиця зазначає, що «лінійна модель…розглядає комунікацію як одномірний процес. Інтерактивна та транзакційна моделі враховують зворотний зв'язок, взаємодію та соціальні контексти, що дозволяє більш точно передати суть політичної комунікації» [там само]. Такий поділ доречно залучити до аналізу поняття «публічна комунікація» як більш місткого. Публічні комунікації в сучасному суспільстві є мережевими, вони долають лінійність, залучають до комунікативних взаємодій широке коло учасників, які активно взаємодіють між собою, з громадськими та державними структурами.

Важливими факторами формування інформаційної культури публічних комунікацій є медіакультура та медіакомпетентність особистостей, що є суб'єктами публічних взаємодій, їх медіаграмотність як здатність застосовувати ресурси критичного мислення для аналізу і перевірки фактів та уміння критично оцінювати інформацію.

Складовими інформаційної культури учасників публічних взаємодій є такі компоненти: інформаційно-технологічний (здатність працювати з інформаційними системами, використовувати їх для пошуку, створення та поширення інформації), аналітико-дослідницький (уміння застосовувати ресурси критичного мислення в процесі оцінювання інформації, здатність до фактчекінгу), інноваційно-творчий (готовність до впровадження нового, налаштованість на вдосконалення та зміни, потреба в генеруванні нових ідей та пошуку нестандартних рішень), правовий (розуміння та дотримання законодавчо-правових норм, що регулюють суспільні взаємодії та спрямовані на забезпечення авторських прав, гарантують захист особистої інформації тощо), етичний (розуміння норм моралі, дотримання етичних норм та правил).

Формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій є дієвим ресурсом протидії маніпулятивним технологіям, які мають на меті вплинути на формування громадської думки у вигідний для певних осіб чи політичних сил спосіб. В напрацюванні стратегій формування інформаційної культури публічних взаємодій, мають бути враховані ефективні інструменти протидії пропагандистському маніпулятивному інжинірингу. Широко відомим є аналіз найбільш поширених в сучасному інформаційному полі маніпулятивних інструментів впливу на свідомість людей, який належить американському медіакритику Н. Чомскі. Він виокремив десять стратегій публічних комунікацій, які активно використовуються в інфосфері для маніпулювання свідомістю громадян. А саме: 1) стратегія відволікання уваги (з метою переспрямувати увагу громадян від важливих до менш значущих тем інфопростір наповнюють новинам шоу-бізнесу, навколоспортивними плітками тощо); 2) генерування проблем та пропонування шляхів їх вирішення (громадськість ініціює рішення, вигідні владі, у відповідь на виклики, яких де-факто не існує); 3) запровадження поступових змін «малими кроками» (складні рішення пролонговуються у часі з метою адаптації до них громадян та зниження рівня напруги у суспільстві); 4) відтермінування непростих рішень (непопулярні рішення призначаються на час, який настане згодом); 5) інфантилізація громадської свідомості (спрощення інформації, демонстрація з боку влади готовності надати громадянам батьківську підтримку, включно з взяттям на себе відповідальності за прийняті ними рішення); 6) апелювання до емоцій громадян (таких, як страх, гнів, пошана, гордість тощо), а не до раціональності (формування громадянина, який має невисокий рівень інтелектуального розвитку); 7) культивування невігластва громадян (їм пропонуються популістичні гасла, прості рішення складних проблем, афірмації на кшталт «я тебе розумію», «я знаю, як зробити тебе щасливим» тощо, дискурс публічних дискусій вихолощується та примітивізується); 8) формування культу посередності (бути «як всі» проголошується вимогою часу, необхідністю реагування на виклики, модою на посередність тощо); 9) газлайтинг (перекладання провини за рішення на тих, хто потерпає від них, звинувачення громадян у помилках влади, які при цьому нею не визнаються як власні помилки); 10) переконання людей у тому, що владні інституції (або лідери думок) знають про них більше, ніж вони самі [1]. Ці стратегії фіксують найбільш поширені форми впливу на свідомість громадян, вони залучаються з метою маніпулювання нею. Інформаційна культура учасників публічних взаємодій має формуватися з урахуванням необхідності напрацювання інструментів, як унеможливлюють окреслені та подібні до них маніпуляції. Важливо наголосити, що нагальним є не пошук рецептурних рішень, а напрацювання стратегій, які можуть запропонувати дієві інструменти протидії. Г. Почепцов влучно зазначив, що «стратегія відрізняється від тактики тим, що працює в рамках багатовимірного простору, … працює за принципом «багатоходівки». … Стратегія висуває пріоритети» [9].

Стратегіями формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій в умовах нагальної необхідності протидії маніпулятивним технологіям формування громадської думки (які актуалізуються в умовах російсько-української війни та боротьби з імперською неоколоніальною доктриною «русского міра») є: 1) формування у громадян критичного мислення та розвиток їх когнітивних здібностей; 2) підняття рівня освіченості та культури громадян, ініціювання широких суспільних обговорень інтелектуально містких тем та проблем, незалежно від їх рівня складності; 3) висвітлення технік і технологій інформаційних впливів, каналів та інструментів, які ними використовуються. Центром протидії дезінформації при Раді національної безпеки і оборони України за підтримки Консультативної місії Європейського Союзу в Україні розроблено «Посібник з протидії дезінформації», напрацювання якого є ефективним досвідом реалізації даної стратегії. В документі зазначено, що «інформаційний вплив – цілеспрямоване застосування спеціальних інформаційних засобів і технологій для внесення змін у свідомість особистості, соціальних груп чи населення (корекція поведінки)» [8; 54].

Рівень сформованості інформаційної культури особистості, суспільства та напрацьованих у ньому публічних взаємодій залежить від напрацювання дієвих інструментів протидії маніпулятивним технологіям впливу на свідомість громадян, які деформують простір суспільних взаємодій. Окреслені стратегії містять ресурсний потенціал для пошуку нових та вдосконалення наявних інструментів протидії маніпулятивним технологіям, які перманентно видозмінюються. Їх адаптивний та гнучкий

характер підтверджує нагальність в умовах спротиву військовій агресії росії подальшої розробки стратегій формування інформаційної культури публічних комунікацій. Не менш важливим є вивчення наявного досвіду їх втілення.

Висновки. В дослідженні термін «інформаційна культура публічних комунікацій» визначено в контексті термінів «інформаційна культура» та «інформаційна культура особистості». Зазначено, що комунікативні практики долають лінійність та мають мережевий характер, залучають до комунікативних взаємодій широке коло учасників. Встановлено, що факторами формування інформаційної культури публічних комунікацій є медіакультура, медіакомпетентність, інформаційна та медіаграмотність. Систематизовано компоненти інформаційної культури публічних взаємодій: інформаційно-технологічний, аналітико-дослідницький, інноваційно-творчий, правовий, етичний.

Обґрунтовано, що формування інформаційної культури публічних комунікацій є дієвим ресурсом протидії маніпулятивним технологіям впливу на суспільну свідомість. Наголошено на тому, що стратегії формування інформаційної культури публічних взаємодій мають базуватися на використанні ефективних інструментів протидії маніпулятивному інжинірингу. Встановлено, що стратегіями формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій є: розвиток критичного мислення, підняття рівня освіченості та культури громадян, розкриття технологій інформаційних впливів. Аргументовано, що рівень сформованості інформаційної культури публічних взаємодій залежить від напрацювання дієвих інструментів протидії маніпулятивним технологіям впливу на свідомість громадян. Гнучкість маніпулятивних технологій, що збільшилася в умовах збройної агресії росії проти України, актуалізує нагальність перманентного вдосконалення механізмів реалізації стратегій формування інформаційної культури учасників публічних взаємодій.

Список використаної літератури

1. Chomsky N. Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda. New York City : Seven Stories Press, 1997. 64 p.

2. Внучко С. Еволюція політичної комунікації: від класичних моделей до трендових технологій впливу. *Актуальні проблеми політики*. 2025. Вип. 75. С. 109–115. https://doi.org/10.32782/app.v75.2025.15

3. Лазарович М., Гончарук-Чолач Т., Докаш О. Штучний інтелект у політичних маніпуляціях та трансформація виборчої культури. *Політикус*. 2025. № 1. С. 131–135. https://doi.org/10.24195/2414-9616.2025-1.20

4. Лютий О., Калганова В., Барташ О. Роль інформаційної культури у виявленні та запобіганні корупційним схемам в онлайн-середовищі. *Моделювання та інформаційні системи в економіці*. 2024. Вип. 104. С. 108–124. https://doi.org/10.33111/mise.104.10

5. Матохнюк О. Інформаційно-комунікаційно-цифрова грамотність як показник лідерства публічного службовця. *Наук. вісник Вінницьк. акад. безперервної освіти. Серія «Екологія. Публічне управління та адміністрування».* 2024. № 1 (5). С. 94–104. https://doi.org/10.32782/2786-5681-2024-1.12

6. Палеха Ю. Інформаційна культура особи, суспільства, організації : монографія. Київ : Ліра-К, 2022. 404 с.

7. Пендальчук Є. В. Роль інформаційно-комунікаційних технологій у політичній комунікації: вплив цифрових платформ на маніпулювання громадською думкою. *Сучасний наук. журн*. 2024. № 5 (3). С. 71–79. https://doi.org/10.36994/2786-9008-2024-5-9

8. Посібник із протидії дезінформації. URL: https://cpd.gov.ua/announcement/posibnyk-z-protydiyi-dezinformaczi

9. Почепцов Г. Стратегія як мистецтво і особливий вид аналітики. *Політичний менеджмент*. 2004. № 2. С. 3–27. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/pocheptsov_strategia.pdf.

10. Шаповалова А., Коваль О. Соціологія публічних комунікацій: політичний дискурс і громадська думка в інформаційному суспільстві. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Серія: Політологія*. 2025. Вип. 21. С. 330–336. https://doi.org/10.32782/2312-1815/2025-21-40

11. Шевель І. Культура штучного інтелекту, чат-ботів та емодзі як новий етап культурної комунікації в цифрову епоху: їхній вплив на соціальність і пов'язані суперечності. *Питання культурології*. 2025. № 45. С. 234–245. https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325062

12. Шелестова А. Інформаційна культура. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: https://ube.nlu.org.ua/article/%d0%86%d0%bd%d1%84%d0%be%d1%80%d0%bc%d0%b0%d1%86%d1%96%d0%b9%d0%bd%d0%b0%20%d0%ba%d1%83%d0%bb%d1%8c%d1%82%d1%83%d1%80%d0%b0

References

1. Chomsky N. Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda. New York City : Seven Stories Press, 1997. 64 p.

2. Vnuchko S. Evoliutsiia politychnoi politychnoi komunikatsii: vid klasychnykh modelei do trendovykh tekhnolohii vplyvu. *Aktualni problemy polityky*. 2025. Vyp. 75. S. 109–115. https://doi.org/10.32782/app.v75.2025.15

3. Lazarovych M., Honcharuk-Cholach T., Dokash O. Shtuchnyi intelekt u politychnykh manipuliatsiiakh ta transformatsiia vyborchoi kultury. *Politykus*. 2025. № 1. S. 131–135. https://doi.org/10.24195/2414-9616.2025-1.20

4. Liutyi O., Kalhanova V., Bartash O. Rol informatsiinoi kultury u vyiavlenni ta zapobihanni koruptsiinym

skhemam v onlain-seredovyshchi. *Modeliuvannia ta informatsiini systemy v ekonomitsi*. 2024. Vyp. 104. S. 108–124. https://doi.org/10.33111/mise.104.10

5. Matokhniuk O. Informatsiino-komunikatsiino-tsyfrova hramotnist yak pokaznyk liderstva publichnoho sluzhbovtsia. *Naukovyi visnyk Vinnytskoi akademii bezperervnoi osvity. Seriia «Ekolohiia. Publichne upravlinnia ta administruvannia».* 2024. № 1 (5). S. 94–104. https://doi.org/10.32782/2786-5681-2024-1.12

6. Palekha Yu. Informatsiina kultura osoby, suspilstva, orhanizatsii : monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2022. 404 s.

7. Pendalchuk Ye. V. Rol informatsiino-komunikatsiinykh tekhnolohii u politychnii komunikatsii: vplyv tsyfrovykh platform na manipuliuvannia hromadskoiu dumkoiu. *Suchasnyi naukovyi zhurnal*. 2024. № 5 (3). S. 71–79. https://doi.org/10.36994/2786-9008-2024-5-9

8. Posibnyk z protydii dezinformatsii. URL: https://cpd.gov.ua/announcement/posibnyk-z-protydiyi-dezinformaczi.

9. Pocheptsov H. Stratehiia yak mystetstvo i osoblyvyi vyd analityky. *Politychnyi menedzhment*. 2004. № 2. S. 3–27. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/pocheptsov_strategia.pdf.

10. Shapovalova A., Koval O. Sotsiolohiia publichnykh komunikatsii: politychnyi dyskurs i hromadska dumka v informatsiinomu suspilstvi. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriia: Politolohiia*. 2025. Vyp. 21. S. 330–336. https://doi.org/10.32782/2312-1815/2025-21-40

11. Shevel I. Kultura shtuchnoho intelektu, chat-botiv ta emodzi yak novyi etap kulturnoi komunikatsii v tsyfrovu epokhu: yikhnii vplyv na sotsialnist i poviazani superechnosti. *Pytannia kulturolohii*. 2025. № 45. S. 234–245. https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325062

12. Shelestova A. Informatsiina kultura. *Ukrainska bibliotechna entsyklopediia*. URL: https://ube.nlu.org.ua/article/%d0%86%d0%bd%d1%84%d0%be%d1%80%d0%bc%d0%b0%d1%86%d1%96%d0%b9%d0%bd%d0%b0%20%d0%ba%d1%83%d0%bb%d1%8c%d1%82%d1%83%d1%80%d0%b0.

UDC: 165.2:316.774]:159.955-028.43:316.653-042.3

INFORMATION CULTURE OF PUBLIC COMMUNICATIONS

Viacheslav KYRYLENKO – PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Public Administration, Innovation Management and Extension Service, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine. Kyiv, Ukraine.

Kateryna KYRYLENKO – DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The aim of the article is to analyze strategies for developing the information culture of participants in public interactions as an effective means of counteracting manipulative technologies aimed at shaping public opinion. The study defines the term «information culture of public communications» in the context of the concepts of «information culture» and «personal information culture». It is noted that communicative practices overcome linearity, have a networking nature, and involve a wide range of participants.

The study analyzes models and functions of public communications. It has been established that the factors influencing the formation of the information culture of public communications include media culture, media competence, information and media literacy, and writing skills. The components of the information culture of public interactions are systematized as follows: informational-technological, analytical-research, innovative-creative, legal, and ethical.

It is emphasized that the development of the information culture of public communications serves as an effective resource for counteracting manipulative technologies that influence public consciousness. The study highlights that strategies for fostering the information culture of public interactions should be based on the use of effective tools to counter manipulation. It has been determined that such strategies include the development of critical thinking, increasing the level of education and cultural awareness of citizens, and raising awareness of information influence technologies.

It is substantiated that the level of development of the information culture of public interactions depends on the establishment of effective tools to counter manipulative technologies influencing citizens' consciousness. The flexibility of manipulative technologies has increased in the context of Russia's war against Ukraine, which intensifies the urgency of continuously improving the mechanisms for implementing strategies aimed at developing the information culture of participants in public interactions.

Key words: components of information culture, public interactions, information influence, manipulation strategies of N. Chomsky, critical thinking.

Стаття отримана 22.03.2026
Стаття прийнята 24.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

UDC 316.42:130.2

HOLISM IN THE MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL PROCESSES

Tetyana POPLAVSKA – PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Odesa, Ukraine
https://orcid.org/0000-0003-2492-8068
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1186
voronovavv18@gmail.com
Oksana PETINOVA – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical Universitynamed after K. D. Ushynsky»**,** Odesa, Ukraine
https://orcid.org/0000-0002-1871-1201
oksanapnpu@gmail.com
Zoia ATAMANIUK – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Odesa, Ukraine
https://orcid.org/0000-0001-7299-409X
Kateryna TKACHENKO – PhD in Philosophy, Lecturer of the Department of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices, State Institution **«**South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»**,** Odesa, Ukraine

Цитування:

Poplavska T., Petinova O., Atamaniuk Z., Tkachenko K. Holism in the management of socio-cultural processes. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*. 2026. № 52. С. 509-519. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1186

Traditional models of managing socio-cultural activity, which are focused primarily on economic efficiency and administrative control, prove to be insufficient for addressing the multidimensional nature of cultural processes. Therefore, turning to the reflection on fundamentally new approaches and methods for managing various processes becomes an increasingly urgent task of contemporary humanities scholarship. This article aims to examine existing promising models of socio-cultural management that have not yet gained widespread adoption, but have already demonstrated their effectiveness and viability in practice. *Purpose and methods.* The purpose of the article is to analyze and elucidate the conceptual foundations and practical possibilities of applying a holistic approach to the management of processes in the socio-cultural sphere. The aims and objectives of the article have determined the primary reliance on the holistic approach, as well as on holistic methods and principles, in order to reveal their practical potential in the management of socio-cultural activity. *Results.* The holistic approach to managing the socio-cultural sphere in Ukrainian is currently at a stage of development and of searching for unifying paradigms that facilitate mutual convergence. We argue that holistic management in the socio-cultural space represents a new type of cultural rationality, one that aspires not only to efficiency but also to viability, harmony, and, more broadly, to the evolution of the system as a whole. Holistic management in general can be understood as the art of managing energy, and in the socio-cultural sphere it becomes the management of cultural energy, where people, institutions, and environments interact as a single organism capable of self-reflection, self-knowledge, and self-development. In this context, problems are becoming increasingly relevant whose solution requires going beyond the boundaries of individual disciplines and engaging external experts equipped with fundamentally different types of knowledge and specialized socio-humanitarian technologies, or alternatively, the innovative training of managers of the future themselves. We assume that integrators of the holistic approach constitute a new profession of the near future, and that their training should begin today.

Key words: socio-cultural sphere, holism, holistic approach, socio-cultural management, marketing, manager-integrator, cultural ecosystem, self-organization, synergy, sociocultural processes.

Relevance of the problem. In contemporary society, the socio-cultural sphere plays a key role in shaping value systems, developing cultural identity, and ensuring dialogue among diverse social groups. Under conditions of globalization, information saturation, and growing cultural diversity, there is a pressing need for renewed approaches to the management of cultural organizations, projects, and institutions. Traditional management models, focused primarily on economic efficiency and administrative control, prove insufficient for addressing the multidimensional nature of cultural processes. At the same time, knowledge and methods of managing art and culture are recognized as a necessary condition for progress and a prerequisite for the very survival of cultural and artistic institutions. They are essential for achieving higher quality in cultural programs, increasing their effectiveness, and ensuring sustainable professional careers for individual artists and producers. Therefore, turning to the conceptualization of fundamentally new approaches and methods for managing any kind of processes

© Poplavska T., Petinova O., Atamaniuk Z., Tkachenko K., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

constitutes an increasingly relevant task of contemporary humanities scholarship.

Analysis of recent research and publications. The transition to a harmonious type of human development directly depends on the improvement of governance mechanisms, a significant portion of which are currently in a state of systemic crisis. This crisis is caused by a complex of interrelated factors. First, there is a decline in the level of governability within the global economy and financial relations, indicating the erosion of coherent regulatory mechanisms. Second, growing unfairness in international economic exchange intensifies, leading to increasing asymmetries between the centers and peripheries of the world system. Third, international conflicts are escalating, as a result of which governance resources are redirected toward maintaining a balance of power rather than fostering a culture of cooperation. Fourth, social stratification of humanity is deepening, with polarization occurring between rich and poor countries, communities, and even individuals. Fifth, governance actors across all spheres of activity are increasingly oriented toward private interests, while public goals remain outside their field of attention.

Moreover, contemporary managerial thinking is dominated by economic reductionism, which reduces complex socio-cultural processes to purely market indicators, fostering the widespread consolidation of egocentric attitudes and undermining the moral and value foundations of collective development. As a result, a state of subjectlessness in the civilizational process emerges, in which humanity loses its internal mechanisms of self-regulation and spiritual integration, potentially threatening the degradation of modern civilization. Naturally, all the problems mentioned above-as well as many others-have become the subject of scholarly attention in both Europe and Asia. This has led to the emergence of several alternative approaches to their resolution. In this context, particular interest is drawn to those concepts that, in one form or another, address a holistic approach to the governance of social systems and socio-cultural processes that is, management models grounded in the principles of integrity, self-organization, adaptability, and value-based interaction.

In general, the idea of holism in management emerged at the intersection of two major cultural traditions – the Western tradition of analytical rationality and the Eastern tradition of intuitive, harmony-oriented wisdom. Although these traditions developed independently, in the era of globalization they have begun to converge, opening new horizons for understanding the social whole. The European tradition developed holism through the science of complex systems, the philosophy of organicism, and contemporary integral methodology. Already Aristotle emphasized that the whole is greater than the sum of its parts, yet this intuition received its full development in the twentieth century, particularly in the works of J. Smuts, who introduced the very term holism [20], and later in the philosophy of E. Morin, who elaborated the concept of complex thinking [16]. It was Morin who demonstrated that the governance of social systems should be based not on the principle of control, but on the dialogue between parts and the whole, where contradictions are not eliminated but integrated into a living structure. He understands culture as an open ecosystem in which various forms of energy-economic, informational, and spiritual-circulate, while at the same time viewing it as a component of a broader system encompassing nature, society, and civilization. E. Morin's vision of culture as an ecosystem proved to be closely aligned with the ideas of the physicist F. Capra, well known for his influential publications. In his works (The Web of Life, 1996; The Hidden Connections, 2002; The Systems View of Life, 2014), F. Capra interprets culture and social systems as ecosystems of interconnected networks organized according to the same principles as natural ecosystems. He proposes viewing sustainable human communities as «human ecosystems» designed in accordance with the fundamental principles of the organization of life. Notably, he characterizes contemporary global culture-marked by neoliberal capitalism and technocentrism as a pathological ecosystem that undermines its own foundations of existence [10].

This line of thought was further developed by K. Wilber, to whom the idea of understanding any system as a holon belongs-a part/whole that must exist in harmonious unity with a larger whole, otherwise it is destined for disintegration and nonexistence. In this way, K. Wilber emphasizes that the organization of any social phenomenon or process, such as culture, constitutes a holon within a broader holarchy of social life. In his integral theory (the AQAL model), the scholar described a universal map of development of the individual, organizations, and civilization, based on the interpenetration of four dimensions: the interior and the exterior, the individual and the collective [23].

This idea was applied to management by F. Laloux in his theory of «teal organizations». In this framework, the individual interior dimension includes motivation, values, and consciousness; the individual exterior encompasses behavior and professional skills; the collective interior involves culture, trust, and the spiritual atmosphere; and the collective exterior comprises structure, economics, and politics. F. Laloux argues that «organizations have their own soul, their own calling, and the task of leadership is to listen to it» [14; 55)]. Elsewhere he adds: «When we stop managing an organization and begin listening to where it

wants to go, a new type of leadership is born – leadership based on trust» [14; 137]. Among the scholars who further develop K. Wilber's integral theory in the fields of management, business, leadership, and social transformation is the Australian researcher M. Edwards, PhD (University of Western Australia), a lecturer in organizational design and systems thinking. He conceptualizes management as a multidimensional activity in which four levels of reality must be harmonized: the material, the psychological, the cultural, and the spiritual [11].

This represents a continuation of Wilber's AQAL model (All Quadrants, All Levels, All Lines, All States, All Types), which M. Edwards applies to managerial systems. According to his interpretation, effective management is possible only when both the leader and the organization develop simultaneously across all these dimensions: the material (objective) dimension – economic resources, technologies, infrastructure, and productivity; the psychological (interior-individual) dimension-consciousness, motivation, values, and the leader's competence; the cultural (interior-collective) dimension-shared meanings, ethics, communication style, and organizational culture; and finally the spiritual (transcendent) dimension-purpose, meaning, mission, and the evolutionary direction of organizational development. If even one of these levels remains underdeveloped, the system loses its harmony, and various crises emerge-economic, moral, psychological, or cultural. This is precisely what M. Edwards refers to as the «harmonization of the interior and exterior dimensions of managerial reality» [11; 42]. Here it should be noted that over the past two decades, a whole «peripheral intellectual continent» has formed around the ideas of Morin, Edwards, and Wilber – that is, a community of scholars who think in holistic, ethical, and evolutionary terms, yet operate outside rigid academic frameworks. One can identify several groups of Western thinkers working within the same intellectual field as Morin and M. Edwards, although they represent different disciplines, including philosophy, systems thinking, management, psychology, anthropology, and related areas.

Thus, P. Senge, the author of the seminal work «The Fifth Discipline: The Art & Practice of the Learning Organization» (1990), argues that contemporary organizations can survive only if they think and act as living, learning systems. He emphasizes the role of systems thinking, shared vision, personal mastery, and team learning, thereby effectively constructing a practical model of holistic management. His concept of the «learning organization» is, in essence, a socio-cultural organism that evolves itself [19]. A follower of Senge and the founder of Theory U (MIT, 2009), O. Scharmer speaks of «leadership from the emerging future» – a form of leadership that arises not from past models but from the future potential of the system itself. His ideas are closely aligned with Wilber's integral philosophy and even resonate with the Eastern intuition of «action without forcing» (wu wei). O. Scharmer thinks holistically insofar as he views the organization as a field of consciousness capable of sensing, opening itself, and renewing itself from within [18]. A brilliant attempt to rethink management through the lens of quantum physics, chaos, and interconnectedness was made by M. Wheatley, the author of «Leadership and the New Science» (1992). In this work, she argues that effective management is not about control but about attentiveness and trust in the natural processes unfolding within collectives. M. Wheatley views the organization as a «living universe», an approach that strongly resonates with the ideas of E. Morin and M. Edwards [22]. D. Beck and Ch. Cowan are the creators of Spiral Dynamics, a model of the development of collective consciousness that can be regarded as a social analogue of Wilber's integral theory. In their view, management must adapt to the level of value development present in a society. This constitutes a spiritual – cultural form of holism: the harmonization of power structures with the evolutionary stage of consciousness [9].

The theorist of complex responsive processes, R. Stacey (University of Hertfordshire), criticizes the classical «systems» metaphor of management, yet he also thinks holistically. In his view, an organization is a continuous process of interaction in which order and chaos coexist. His paradigm of complex responsiveness resonates strongly with Morin's perspective, which conceives management as a social dialogue rather than as control over structure [21]. Developmental psychologist R. Kegan (Harvard University), the author of «In Over Our Heads» (1994) and a co-author with F. Laloux, also works within a K. Wilber – M. Edwards framework. He argues that organizational development is possible only through the development of the thinking patterns and value structures of those who lead organizations. His ideas on the evolutionary stages of consciousness have become a psychological foundation of integral management [13]. Thus, as it turns out, the common denominator uniting all the authors discussed above is the conviction that effectiveness and harmony are possible only through the development of consciousness-individual, organizational, and collective. Accordingly, Western holism has evolved from a focus on structural system city toward an integral conception of consciousness, in which management is understood as a process of sustaining a dynamic balance between the material, social, and spiritual dimensions of reality. As for Ukrainian researchers of alternative management models, it is important to note the work of V. Pekar, an entrepreneur and lecturer at the Kyiv –Mohyla Business School and the Lviv Business School. He is the author of

Colorful Management: The Evolution of Thinking, Leadership, and Governance, in which he develops a model of integral dynamics in management. V. Pekar argues that the «interconnectedness of all things in our world-economics, politics, culture, religion, and language» constitutes the foundational premise from which management thinking should proceed [3]. The author of the article «A Holistic Approach to the Management of Business Communication», H. Monastyrskyi, demonstrates an example of applying a holistic approach within the managerial sphere-specifically in business communication, in Ukraine [2]. A similar line of reasoning is developed by A. Shtanhert, the author of the publication «A Holistic Approach to Enterprise Management: Security Aspects», who considers the economic security of an enterprise as part of an integral management system in which risks, resources, and cultural factors interact in a complex and interdependent manner [7].

The authors of the article «The Concept of Holistic Marketing», Yu. Fisun and V. Marchuk, argue that the philosophy of holistic marketing is based on a shared goal, coordinated activity, and integrated actions. They identify four core elements of this concept: internal marketing, integrated marketing, relationship marketing, and socially responsible marketing [4]. A conceptual study outlining the methodological principles of holistic management-namely systemic integrity, adaptability, and self-organization within a socio-cultural context – was conducted by S. Chura. In examining the theoretical foundations of the holistic approach, he emphasizes the interconnection and interdependence of different elements of a system as a prerequisite for achieving a synergistic effect [6]. The dominance of holistic paradigms in contemporary science is addressed by a group of authors led by E. Khodakivskyi. In their article, they seek to interpret analytical studies on the prevalence of the holistic paradigm as a systemically integrated characteristic of the Universe and to apply the tools of syntellectics, Gestalt theory, logical-structural abstractions, the concept of Providence within the akmosphere, noospheric education, economics, and primary governance structures [5].

The author of the teaching and methodological complex «The Contemporary Paradigm of Marketing in the Conditions of an Innovative Economy» (2021), L. Shulhina, promotes the concept of socio-ethical marketing and substantiates the need to move from traditional marketing to holistic marketing, which integrates the concepts of relationship marketing and partnership marketing [8]. Thus, the holistic approach to enterprise management – whether in business communication, enterprise security, or contemporary marketing is actively discussed in Ukrainian professional journals and in several monographs by representatives of economic science. However, there is still a notable lack of research devoted to the implementation of holistic methodology in the management of the socio-cultural sphere.

The purpose of the article is to analyze and elucidate the conceptual foundations and practical possibilities of applying a holistic approach to the management of processes in the socio-cultural sphere. To achieve this aim, the following tasks are addressed:

to analyze the theoretical and methodological foundations of the holistic approach within the context of management concepts;

to identify the specific features of socio-cultural activity as an object of management;

to outline the possibilities for integrating the principles of holism into contemporary management models.

Methodology and Methods. In the course of this study, the authors employed theoretical methods such as analysis, synthesis, comparison, and generalization of contemporary scholars' concepts concerning the application of methodological holism in the socio-cultural sphere. The aims and objectives of the article determined the primary use of the holistic approach, along with holistic methods and principles, in order to reveal their practical potential in the management of socio-cultural activity. A distinctive feature of the holistic approach is the broad application of the principles of integrity (wholeness), adaptability, synergy, and homeostasis as core principles, as well as the principles of openness, interdependence, sustainability, and evolutionarily as auxiliary ones.

The principle of integrity views any association of people not as a system but as an organism that possesses the capacity to exchange matter, energy, and information with its external environment. Adaptability manifests itself as the ability to take adequate measures in response to changes in internal and external conditions. Homeostasis is understood as the organization's striving for harmony between its internal and external dimensions. Synergy refers to the effect that arises from the joint and harmonious functioning of the members of any organization. One of the effective methods of the holistic approach that facilitates the attainment of integral knowledge is the subjective method, which takes into account the nature and degree of the influence of the subjective on the objective. By focusing on individual perception and interpretation of reality, this method is actively employed by a number of contemporary philosophers and scholars in the fields of philosophy of consciousness, psychology, and epistemology. This does not, however, preclude its application in the management of the socio-cultural sphere.

Presentation of the main material. The traditional understanding of management was formed within the framework of classical science and was limited by the subject–object paradigm. Within this type of scientific rationality and the paradigm mentioned above, both simple and large-scale systems were considered the basic objects of analysis. In the study of management problems within classical scientific rationality, a monodisciplinary approach became established. In effect, almost all issues of management were subsumed under a single field of knowledge–cybernetics, which was interpreted as the science of the general laws governing processes of control and information transmission in machines, living organisms, and society. Within this paradigm, a variety of approaches were employed to model management processes, including functional, functional–structural, axiomatic, informational approaches, operations research, and classical game theory, among others. It should be noted that all these approaches were organically integrated into first-order cybernetics, which, as a monodiscipline, encompassed all aspects of management. The non-classical type of scientific rationality takes into account the relationships between knowledge about an object and the nature of the means and operations of activity. The explication of these relationships is regarded as a condition for an objectively true description and explanation of the world. However, the connections between intra-scientific and social values and goals still do not constitute an explicit subject of scientific reflection, even though it is precisely these connections that implicitly determine the character of knowledge – what exactly we single out in the world and how we interpret it. As a result, scientific findings are accompanied by reflection on the correlation between the characteristics of the object being explained and the specificity of the means and operations of scientific activity. In this context, the development of ideas about management has largely been associated with overcoming a number of limitations inherent in the subject–object paradigm. In the philosophical dimension, such studies also facilitated a shift from the dominance of positivism toward philosophical constructivism, which has become one of the leading currents within non-classical rationality.

According to the philosophical position of constructivism, what humans deal with in the process of knowing and mastering the world is not some reality that exists independently and is merely apprehended, but rather, to a certain extent, a product of their own activity. Constructivists maintain that in processes of perception and thinking, human beings do not simply reflect the surrounding world; instead, they actively create and construct it. Under such a formulation, the opposition between the object and the researcher proved to be valid only with respect to objects that are «not endowed with psyche». In cases where the researcher confronts an object «endowed with psyche» the relationship between researcher and object is transformed into a relationship between two researchers, each of whom becomes an object in relation to the other. Within such relations, the researcher becomes merely one of the actors in a specific system of reflexive interactions. Objects thus become comparable to the researcher in terms of their level of organization and complexity.

In Western scholarship, similar approaches emerged within the framework of general systems theory and second-order cybernetics, marked by a shift from the consideration of «passive systems» to the study of «observing systems». These studies laid the groundwork for a transition in management from the subject–object paradigm to the subject–subject paradigm. As a result, new conceptions of the basic types, mechanisms, and models of management emerged. Within this type of scientific rationality and the foundational subject–subject management paradigm, the most important property of the objects of management under consideration, in our view, is their activity. In this case, causality with respect to such objects can no longer be reduced to Laplacian determinism and must be supplemented by the ideas of teleological causality (goal-oriented determination). Objects of this kind can be classified as active systems, while the most complex and fundamental objects should be regarded as large-scale active systems.

The foundational role of the subject–subject paradigm and the emergence of active systems as the principal type of objects of management determined the key direction in the development of cybernetics as second-order cybernetics, and also brought to the forefront of management studies knowledge from a wide range of disciplines, including biology, psychology, sociology, political science, and others. The interdisciplinary approach thus became the basic scientific framework. The founders of cybernetics were well aware of the limitations of the subject–object paradigm for addressing management problems that extend beyond technical systems; however, the urgency of practical tasks led to the postponement of the further development of this paradigm to a later period. The idea of the active object (the object-as-researcher) was placed by Heinz von Foerster at the foundation of the new second-order cybernetics. First-order cybernetics is the cybernetics of observed systems. Second-order cybernetics is the cybernetics of observing systems. The subjectivity of the observer determines their model of observation and their theory, for which persuasive facts are subsequently selected. Whereas first-order cybernetics emphasizes «hard control» (within a subject–object context), second-order cybernetics must be oriented toward subject–subject forms of

management-toward «soft» models that place processes of self-organization at the center of attention.

H. Foerster reasons as follows: first-order cybernetics separates the subject and the object; it points to a supposedly independent world «out there, beyond us». Second-order cybernetics, by contrast, is cyclical: the human being begins to understand themselves as part of the world – the very same world they intend to observe. The entire situation of description shifts to a different plane, in which the human suddenly becomes compelled to assume responsibility for their own observations [12]. In biology, the ideas of second-order cybernetics found their embodiment in the concept of autopoiesis developed by H. Maturana and F. Varela, in which the focus shifted to the selfhood and self-production of developing systems. In psychology and psychotherapy, the ideas of second-order cybernetics found their foremost proponents in G. Bateson and P. Watzlawick, whose views are closely aligned with constructivism. In essence, second-order cybernetics represents a transition from positivism to constructivism. The emergence of second-order cybernetics fundamentally influenced the development of management theory, leading to changes in mechanisms and models of management, as well as to the emergence of new types of governance. The transition in management from the subject–object paradigm to the subject–subject paradigm resulted in the formation of new conceptions of management types, including reflexive management, information management, management of active systems, and related approaches.

Moreover, new scientific and applied fields began to emerge, such as management psychology, NLP, and related approaches (psychology–cybernetics); the theory of autopoiesis and related developments (biology–cybernetics); economic cybernetics (economics–cybernetics); the philosophy of management (philosophy–cybernetics); the sociology of management (sociology–cybernetics); as well as concepts and models of rational human choice (economics–psychology–cybernetics). All of this testified to the formation of a new, interdisciplinary approach to the study of management problems. In turn, this approach contributed to the rapid development of science and to the successful solution of pressing practical tasks. However, at present all the aforementioned fields are subject to sharp criticism for their fragmentation, the loss of holistic vision in management, and the insufficient consideration of the influence of culture on managerial actors, among other shortcomings. It is time to revise scientific paradigms and to search for new forms of interaction among different fields of knowledge within the broader problematics of management in general, and of managing processes in the socio-cultural sphere in particular. Socio-cultural activity, understood as a set of actions aimed at the creation, preservation, transmission, and development of cultural values within the social environment, encompasses not only art or leisure but the entire sphere of the society's spiritual and practical activity. This includes education, culture, communication, traditions, ethics, and symbolic practices.

Its specificity lies in the fact that it is simultaneously oriented toward the development of the individual both as a personality and as a member of a community, while the outcome of this activity is purely meaningful, symbolic, and communicative. In this domain, process and result coincide: the very act of cultural interaction already constitutes the result (for example, a festival, concert, exhibition, or ritual). In this regard, the object of management in the socio-cultural sphere comprises several interrelated levels:

individual – the personality, its spiritual experience, creativity, and values;
institutional – organizations of culture, education, and media;
societal – cultural policy, social norms, and symbolic systems;
civilizational – the historical and mental code of the nation, traditions, and archetypes.

Thus, the management of socio-cultural activity must itself be holistic: it simultaneously works with people, organizations, information flows, and spiritual phenomena – that is, both horizontally and vertically. It is an inherently dynamic and adaptive form of management that takes into account unpredictability, variability, and the multivector nature of influences. In this context, effectiveness is achieved not through rigid directives but through soft forms of governance such as moderation, facilitation, networked communication, and cross-sectoral interaction. Unlike production systems, where people often function as a «resource», in socio-cultural activity the individual is a co-creator of meaning. Therefore, management in this sphere must be not instrumental but anthropocentric**,** since the cultural manager works not *over* people but *with* people, creating spaces for participation, co-creation, and self-realization.

Given that cultural processes are always contextual – that is, dependent on historical memory, traditions, and social dynamics – socio-cultural management cannot be standardized. It must always be situational and environment-sensitive. Thus, the holistic paradigm of managing processes in the socio-cultural sphere presupposes precisely such a mode of governance that integrates material (infrastructure, resources), social (human relations, communication), symbolic (values, norms, traditions), and spiritual (meanings, creativity, self-knowledge) levels. It encompasses not only organizational processes but also the development of cultural consciousness, ethical motivation, and communicative relationships.

According to Ken Wilber, a system – whether a personality, an organization, or a society – can

develop harmoniously only if its various levels grow integrally, from the material to the spiritual [24]. The holistic paradigm of management overcomes the reductionist approach that previously reduced management to a technology of control. In the context of socio-cultural management, this entails a shift from the model of the «organization as a mechanism» to that of the «organization as a living organism», where the primary focus becomes the vital process of culture itself – that is, the exchange of meanings, energy, and creativity. In this regard, Edgar Morin noted in his work [16] that thinking in terms of the whole is not an addition to analytical reason, but its correction. Turning to the issue of implementing holistic management in the socio-cultural sphere, it is appropriate to distinguish three management models that currently exist and, to varying degrees, correspond to the holistic paradigm: «the organization as a living organism», «the cultural ecosystem», and «the integral management model».

The model of the «organization as a living organism» received its scientific grounding in the field of synergetics developed by I. Prigogine and H. Haken. They demonstrated that complex, open systems maintain order through self-organization and nonlinear dynamics. A cultural organization is precisely such an open system, living in a constant exchange of energy and meanings with its social environment. In the 1980-s, organizational theorists D. Nadler and M. Tushman, working within the field of organizational design, proposed an approach that later came to be known as the Congruence Model. Its idea is simple yet profound: an organization is not a mechanism in which one can replace a single cog and obtain a predictable result. Rather, an organization is an adaptive system, much like a living organism, in which all elements are interconnected [17]. It should be noted here that the authors of this model themselves – D. Nadler and M. Tushman – did not describe it through a biological metaphor. However, managers and organizational psychologists quickly identified the core principles underlying its operation: the organization continuously adapts to its environment; it possesses feedback mechanisms and internal self-regulation; it has «needs» (such as resources, information, and an optimal structure); it exhibits homeostasis, that is, a natural tendency toward maintaining stability; and it displays emergent properties, meaning that it cannot be reduced to the sum of the individuals who constitute it. For this reason, the model began to be interpreted as an «organization-as-a-living-organism» model, especially in the literature on organizational development, systems management, and the social psychology of groups. At present, there are cases in Ukraine where the model of the «organization as a living organism» operates de facto. An international marketing group, on its website, describes six companies operating in Ukraine as «teal» or «living organizations» and explicitly notes a shift from the metaphor of the «machine» to that of the «living organism»: «In the third millennium, classical organizations with traditional structures, hierarchical value systems, and subordination have been replaced by innovative ones with alternative approaches to leadership and work in general. They are called teal or living organizations, the so-called «organizations of the future». Teal companies represent a new trend in global business, and mastering the principles of their operation and the secrets of their management requires sustained learning and practice» [15].

Among the six Ukrainian «teal» companies examined by the authors of the article are the following: IPLAND – a Ukrainian service provider of IT solutions for sales management. The company has implemented holacracy, meaning that authority and decision-making are distributed among self-organizing teams. 4IRE Labs – a Swedish-Ukrainian company operating in the fields of DeFi, FinTech, and Green Finance, which consciously transitioned to a teal model in 2017 by introducing holacracy. Management reports reduced administrative costs, faster decision-making, and greater team engagement – classic markers of a «living organism» that responds rapidly to its environment. In addition, a group of companies (Beetroot, Uptech, Triggmine, Yoctocode) demonstrates very similar principles: openness of information (including financial transparency); freedom to choose projects, roles, and levels of compensation; an emphasis on values and the «whole person» (the absence of a requirement to «put on a business mask»); cultivation of a friendly atmosphere; and the deliberate selection of clients who share the organization's values.

Unfortunately, teal companies in Ukraine remain a relatively rare phenomenon, though a real one rather than a theoretical ideal. Nevertheless, it is precisely within such organizations that a company truly «transforms into a living organism», characterized by a high degree of self-organization and integrity. The model of the «organization as a living organism» can also be extended to volunteer movements and civic initiatives. Examples include the «Support Movement for Transcarpathian Military Personnel» or the Kyiv-based volunteer movement «Zhraia», which articulates a direct, non-metaphorical – indeed, existentially sincere – formulation rather than a managerial one: «We are a living organism that functions exactly as required at this moment» [1]. From the perspective of the holistic paradigm, this is an almost textbook example. Zhraia represents an adaptive, emergent organization that grows out of practices of mutual aid; its structure is not «designed» but has evolved organically; governance here is not command-based but consists in tuning the flow of resources, information, and people. As we can see, the most «living» organizations in

contemporary Ukrainian realities are not only progressive IT companies, but above all volunteer and civic networks, which literally behave as complex adaptive organisms. From the perspective of the holistic management paradigm, it is precisely within these contexts that the model is currently being tested and refined in practice – one that can later be theoretically conceptualized in lectures and monographs.

The second model that also corresponds to the basic principles of holism is that of the «cultural ecosystem». For decades, Europe has operated within the paradigm of cultural ecosystems in both research and cultural policy, grounded in the concepts developed by Gregory Bateson and Edgar Morin. Here, the focus is not on cultural institutions as organizations, but on a mode of thinking in which culture is understood as a living, self-regulating, non-rigid, and interpenetrating system of meanings, actions, symbols, environments, and human practices. In the concepts developed by these thinkers, culture appears as a networked, self-organizing, and emergent system of meanings and practices, within which meanings are produced, symbols circulate, norms are reproduced, innovations arise, different levels of consciousness coexist, and an internal dynamic equilibrium is maintained. Thus, Morin and Bateson effectively introduced a philosophy of culture understood as an ecology of meanings. Ukraine already has individual institutions that operate in an ecosystemic manner; however, a fully formed cultural ecosystem as a holistic phenomenon is still in the process of emergence. At present, there are several key nodes moving in this direction, including the Ukrainian Institute, Jam Factory Art Center (Lviv), Mystetskyi Arsenal (Kyiv), networks of independent theaters and cultural spaces (such as Smena, PostPlay, Teatr na Zhukakh), and music communities (Polyphony Project, Hudprom, Shpytal Records). Paradoxically, the war has accelerated ecosystemic dynamics by intensifying self-organization, strengthening horizontal connections, and enabling the rapid circulation of cultural meanings. The final model we would like to consider here is the Integral Management Model, developed by Ken Wilber, according to which an organization is not merely a system of processes or a set of cultural values, but a holistic «holographic» organism. In such an organism, it is necessary to take into account both the external and the internal dimensions, as well as individual and collective aspects simultaneously. In the business context, this approach is often referred to as Integral Business, Integral Organization, Integral Leadership, or Integral Organizational Development.

At present, very few organizations formally declare themselves as «integral». However, there are some that explicitly or implicitly state that they employ Wilber's approach or an integral form of management. Several examples and domains may be noted. These include the Integral Institute and its affiliated organizations and consultants – a center established by Wilber's own followers, which promotes Integral Theory in business coaching, management, education, and organizational development. There are also consulting and transformation-oriented companies that position themselves as practicing integral / holistic organizational development (for example, firms offering integral organizational development services). Such organizations propose approaches that simultaneously take into account processes and structures, organizational culture, people's mental models, values, and systemic influences – that is, they work with the organization as an entire field. Thus, the integral model of management currently exists primarily as a set of practices, programs, consulting approaches, and individual business models rather than as a widespread organizational type. Yet it is precisely this circumstance that makes the topic especially fertile for philosophical and methodological elaboration.

Conclusions. As we can see, the holistic approach to managing the socio-cultural sphere is currently at a stage of development and of searching for unifying paradigms that could facilitate their mutual convergence. The high methodological complexity involved in coordinating and integrating different approaches provides grounds to argue that significant results are unlikely to be achieved within the frameworks traditionally associated with interdisciplinary or transdisciplinary communication. In our view, holistic management in the socio-cultural space represents a new type of cultural rationality, one that aspires not only to efficiency but also to viability, harmony, and, more broadly, to the evolution of the system itself. Holistic management in general can be understood as the art of managing energy, while in the socio-cultural sphere it becomes the management of cultural energy, in which people, institutions, and environments interact as a single organism – one that is capable of self-reflection, self-knowledge, and self-development. Increasingly relevant are problems whose resolution requires going beyond the boundaries of individual disciplines and engaging external experts equipped with fundamentally different types of knowledge and specialized socio-humanitarian technologies. The most important functions of such external experts should include the following: communicative, ensuring effective communication among subjects; representational, facilitating the reflection of subjects; ontological, establishing a connection between the knowing subject and the realities of being, as well as the subjective realities of other subjects; and, finally, integrative, enabling the integration of the knowledge space. Traditionally, such integrators have been represented by manager-methodologists and manager-philosophers. At the same time, it should be noted that culture acquires

particular significance in the realization of these functions, as it establishes the common space within which all scientific fields of knowledge are represented. It can therefore be assumed that integrators of the holistic approach constitute a new profession of the near future, and that their training should begin today.

Список використаної літератури

1. Безрученко Д., Павлов Д. Ми вже звиклі до всього, просто зараз війна перемістилася ближче до нас. *The Ukrainians*, 28 квіт. 2022 р. URL: https://theukrainians.org/zgraya/.

2. Монастирський Г., Шушпанов Д. Холістичний підхід до управління бізнес-комунікацією. *Економічний аналіз*. 2024. Т. 34. № 2. С. 259–271. DOI: https://doi.org/10.35774/econa2024.02.259.

3. Пекар В. О. *Різнобарвний менеджмент: Еволюція мислення, лідерства та керування*. Харків : Фоліо, 2016. 190 с.

4. Фісун Ю., Марчук В. Концепція холістичного маркетингу: теоретичні аспекти та особливості практичного застосування. *Socio-Economic Relations in the Digital Society*. 2023. Т. 1. № 47. С. 61–69. DOI: 10.55643/ser.1.47.2023.480.

5. Ходаківський Є. І., Якобчук В. П., Іванюк О. В., Присяжнюк О. Ф., Плотнікова М. Ф. Домінування парадигм холістичності в сучасній науці. *Наукові горизонти.* 2018. № 11. С. 3–12. URL: https://sciencehorizon.com.ua/web/uploads/pdf/%E2%84%9611(72)_3-12.pdf

6. Чура С. Холістичне управління економічною безпекою підприємства. *Науковий погляд: економіка та управління*, 2021, № 1 (71). С. 46–49. DOI: https://doi.org/10.32836/2521-666X/2021-71-8.

7. Штангрет А. М., Соколовська А. М. Холістичний підхід в управлінні економічною безпекою підприємства. *Цифрова економіка та економічна безпека*. 2023. Вип. 8 (08). С. 237–243. DOI: 10.32782/dees.8-39.

8. Шульгіна Л. Сучасна парадигма маркетингу в умовах інноваційної економіки: навчально-методичний комплекс. Київ : КПІ ім. І. Сікорського, 2021. 83 с.

9. Beck D., Cowan C. Spiral Dynamics: Mastering Values, Leadership and Change. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1996. 331 p.

10. Capra F. The Tao of Physics: an exploration of the parallels between modern physics and eastern mysticism. Boulder: Shambhala, 1975. 330 p.

11. Edwards M. Organizational Transformation for Sustainability: An Integral Metatheory. Routledge, 2010. 288 p.

12. Heinz von Foerster. Ethics and Second-Order Cybernetics. *Cybernetics & Human Knowing*, 1991. Vol. 1. No. 1. P. 9–19.

13. Kegan R. In Over Our Heads: The Mental Demands of Modern Life. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1994. 336 p.

14. Laloux F. Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness. Nelson Parker, 2014. 382 p.

15. Laloux F. Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness. Belgium: Nelson parker, 2014. 379 p. https://www.socialskills4you.com/wp-content/Reinventingorganization.pdf

16. Morin E. La Méthode. T. 1. *La Nature de la nature*. Paris : Seuil, 1977. 416 p.

17. Nadler D., Tushman M. Model for Diagnosing Organizational Behavior. *Organizational Dynamics*, 1980. Vol. 9. No. 2. P. 35–51.

18. Scharmer O., Kaufer K. Leading from the Emerging Future: From Ego system to Eco system Economies. Berrett-Koehler Publishers, 2013. 304 p.

19. Senge P. The Fifth Discipline: The Art & Practice of the Learning Organization. New York : Doubleday / Currency, 1990. 464 p.

20. Smuts J. Holism and Evolution. Creative Media Partners, 2022. 362 p.

21. Stacey R. Complex Responsive Processes in Organizations: Learning and Knowledge Creation. London : Routledge, 2001. 256 p.

22. Wheatley M. Leadership and the New Science: Discovering Order in a Chaotic World. Berrett-Koehler Publishers, 1992. 164 p.

23. Wilber K. A Theory of Everything: An Integral Vision for Business, Politics, Science, and Spirituality. Boulder, CO : Shambhala Publications, 2001. 189 p.

24. Wilber K. Integral Psychology: Consciousness, Spirit, Psychology, Therapy. Shambhala Publications, 2001. 453 p.

References

1. Bezruchenko D., Pavlov D. My vzhe zvykli do vsoho, prosto zaraz viina peremistylasia blyzhche do nas. The Ukrainians, 28 kvit. 2022 r. URL: https://theukrainians.org/zgraya/.

2. Monastyrskyi H., Shushpanov D. Kholistychnyi pidkhid do upravlinnia biznes-komunikatsiieiu. Ekonomichnyi analiz. 2024. T. 34. № 2. S. 259–271. DOI: https://doi.org/10.35774/econa2024.02.259.

3. Pekar V. O. Riznobarvnyi menedzhment: Evoliutsiia myslennia, liderstva ta keruvannia. Kharkiv : Folio, 2016. 190 s.

4. Fisun Yu., Marchuk V. Kontseptsiia kholistychnoho marketynhu: teoretychni aspekty ta osoblyvosti praktychnoho zastosuvannia. Socio-Economic Relations in the Digital Society. 2023. T. 1. № 47. S. 61–69. DOI: 10.55643/ser.1.47.2023.480.

5. Khodakivskyi Ye. I., Yakobchuk V. P., Ivaniuk O. V., Prysiazhniuk O. F., Plotnikova M. F. Dominuvannia paradyhm kholistychnosti v suchasnii nautsi. Naukovi horyzonty. 2018. № 11. S. 3–12. URL: https://sciencehorizon.com.ua/web/uploads/pdf/%E2%84%9611(72)_3-12.pdf

6. Chura S. Kholistychne upravlinnia ekonomichnoiu bezpekoiu pidpryiemstva. Naukovyi pohliad: ekonomika ta upravlinnia, 2021, № 1 (71). S. 46–49. DOI: https://doi.org/10.32836/2521-666X/2021-71-8.

7. Shtanhret A. M., Sokolovska A. M. Kholistychnyi pidkhid v upravlinni ekonomichnoiu bezpekoiu pidpryiemstva. Tsyfrova ekonomika ta ekonomichna bezpeka. 2023. Vyp. 8 (08). S. 237–243. DOI: 10.32782/dees.8-39.

8. Shulhina L. Suchasna paradyhma marketynhu v umovakh innovatsiĭnoi ekonomiky: navchalno-metodychnyĭ kompleks. Kyiv : KPI im. I. Sikorskoho, 2021. 83 s.

9. Beck D., Cowan C. Spiral Dynamics: Mastering Values, Leadership and Change. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1996. 331 r.

10. Capra F. The Tao of Physics: an exploration of the parallels between modern physics and eastern mysticism. Boulder: Shambhala, 1975. 330 p.

11. Edwards M. Organizational Transformation for Sustainability: An Integral Metatheory. Routledge, 2010. 288 r.

12. Heinz von Foerster. Ethics and Second-Order Cybernetics. Cybernetics & Human Knowing, 1991. Vol. 1. No. 1. R. 9–19.

13. Kegan R. In Over Our Heads: The Mental Demands of Modern Life. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1994. 336 r.

14. Laloux F. Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness. Nelson Parker, 2014. 382 r.

15. Laloux F. Reinventing Organizations: A Guide to Creating Organizations Inspired by the Next Stage of Human Consciousness. Belgium: Nelson parker, 2014. 379 p. URL: https://www.socialskills4you.com/wp-content/Reinventingorganization.pdf

16. Morin E. La Méthode. T. 1. La Nature de la nature. Paris : Seuil, 1977. 416 r.

17. Nadler D., Tushman M. Model for Diagnosing Organizational Behavior. Organizational Dynamics, 1980. Vol. 9. No. 2. R. 35–51.

18. Scharmer O., Kaufer K. Leading from the Emerging Future: From Ego system to Eco system Economies. Berrett-Koehler Publishers, 2013. 304 r.

19. Senge P. The Fifth Discipline: The Art & Practice of the Learning Organization. New York : Doubleday / Currency, 1990. 464 r.

20. Smuts J. Holism and Evolution. Creative Media Partners, 2022. 362 r.

21. Stacey R. Complex Responsive Processes in Organizations: Learning and Knowledge Creation. London : Routledge, 2001. 256 r.

22. Wheatley M. Leadership and the New Science: Discovering Order in a Chaotic World. Berrett-Koehler Publishers, 1992. 164 r.

23. Wilber K. A Theory of Everything: An Integral Vision for Business, Politics, Science, and Spirituality. Boulder, CO : Shambhala Publications, 2001. 189 r.

24. Wilber K. Integral Psychology: Consciousness, Spirit, Psychology, Therapy. Shambhala Publications, 2001. 453 r.

UDC316.42:130.2

ХОЛІЗМ В УПРАВЛІННІ СОЦІОКУЛЬТУРНИМИ ПРОЦЕСАМИ

Тетяна ПОПЛАВСЬКА – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. УШИНСЬКОГО», м. Одеса, Україна

Оксана ПЕТІНОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. УШИНСЬКОГО», м. Одеса, Україна

Зоя АТАМАНЮК – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. УШИНСЬКОГО», м. Одеса, Україна

Катерина ТКАЧЕНКО – кандидат філософських наук, викладачка кафедри філософських і соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. УШИНСЬКОГО», м. Одеса, Україна

Традиційні моделі управління соціокультурною діяльністю, орієнтовані переважно на економічну ефективність та адміністративний контроль, виявляються недостатніми для адекватного врахування багатовимірної природи культурних процесів. Тому дослідження та впровадження принципово нових підходів і методів управління різними процесами стає дедалі актуальнішим завданням сучасної гуманітарної науки.

Здійснюється аналіз перспективних моделей соціокультурного управління, які поки що не отримали широкого поширення, проте вже продемонстрували свою ефективність та практичну життєздатність.

Метою статті є з'ясування концептуальних засад і виявлення практичних можливостей застосування холістичного підходу в управлінні процесами соціокультурної сфери.

Методологія дослідження. У дослідженні застосовано теоретичні методи аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення концепцій сучасних науковців щодо використання методологічного холізму в соціокультурній сфері. Основу дослідження становить холістичний підхід разом із відповідними методами та принципами, що дозволяють виявити його практичний потенціал у менеджменті соціокультурної діяльності. До ключових принципів холістичного підходу віднесено цілісність, адаптивність, синергію та гомеостаз, а допоміжними – відкритість, взаємозалежність, стійкість та еволюційність. Важливим методом досягнення інтегрального знання є суб'єктивний метод, що враховує вплив індивідуального сприйняття та інтерпретації реальності, застосовуваний у філософії свідомості, психології, епістемології та практично – у менеджменті соціокультурної сфери.

Результати. У ході дослідження обґрунтовано еволюцію управлінської думки від класичної суб'єкт–об'єктної парадигми, зорієнтованої на жорсткі моделі контролю та монодисциплінарну кібернетику першого порядку, до некласичної й постнекласичної раціональності, в межах якої формується суб'єкт–суб'єктна логіка управління. Показано, що перехід до кібернетики другого порядку, конструктивізму та міждисциплінарних підходів зумовив трактування об'єктів управління як активних і рефлексивних систем, для яких визначальною стає не лінійна причинність, а телеологічна, цілеспрямована детермінація та процеси самоорганізації. Доведено, що в соціокультурній сфері управління не може зводитися до інструментальної технології, оскільки його об'єктами є багаторівневі символічні, ціннісні та комунікативні процеси, у яких індивід постає співтворцем смислів. На цій основі сформульовано концептуальні засади холістичного управління соціокультурною діяльністю як інтегративної моделі, що поєднує матеріальні, соціальні, символічні та духовні виміри й охоплює як горизонтальні, так і вертикальні рівні взаємодії. Виокремлено та проаналізовано три управлінські моделі, релевантні холістичній парадигмі, – «організація як живий організм», «культурна екосистема» та «інтегральна модель управління», – а також показано особливості їх практичної реалізації на прикладі сучасних українських культурних, бізнесових і волонтерських ініціатив. Зроблено висновок, що саме холістичний підхід створює методологічні передумови для подолання фрагментарності сучасних управлінських теорій і забезпечує адекватне управління складними, динамічними та контекстуально зумовленими соціокультурними процесами. Водночас встановлено, що холістичне управління соціокультурною сферою нині перебуває на стадії становлення та пошуку об'єднавчих парадигм, здатних забезпечити конвергенцію різних теоретичних і практичних підходів. Висока методологічна складність їх узгодження дає підстави стверджувати, що досягнення системних результатів є малоймовірним у межах традиційних форматів міждисциплінарної чи трансдисциплінарної комунікації. У цьому контексті холістичне управління постає як новий тип культурної раціональності, орієнтований не лише на ефективність, а й на життєздатність, гармонійність і еволюцію соціокультурних систем. Холістичне управління загалом осмислюється як мистецтво управління енергією, а в соціокультурному вимірі – як управління культурною енергією, в межах якої люди, інституції та середовища функціонують як єдиний організм, здатний до саморефлексії, самопізнання та саморозвитку. У зв'язку з цим зростає потреба у залученні зовнішніх експертів, що володіють принципово різними типами знання та спеціалізованими соціогуманітарними технологіями.

Наукова новизна дослідження полягає в системному обґрунтуванні холістичного підходу до управління соціокультурними процесами, що інтегрує матеріальний, соціальний, символічний та духовний рівні діяльності; обґрунтовано перехід від парадигми суб'єкт–об'єкт до парадигми суб'єкт–суб'єктного управління активними системами. Розкрито міждисциплінарний характер соціокультурного менеджменту та підкреслено антропоцентричний підхід, де індивід є співтворцем значень і цінностей.

Практична значущість дослідження полягає у розробці методологічного підґрунтя для впровадження холістичного управління у соціокультурних організаціях, що підвищує адаптивність, самоорганізацію та інтеграцію різних рівнів діяльності – індивідуального, організаційного та суспільного. Запропонована методологія може використовуватися для розвитку культурних, освітніх та волонтерських ініціатив, забезпечуючи ефективну взаємодію учасників, формування ціннісно-символічного середовища, сприяючи саморозвитку, креативності та соціальній відповідальності.

Ключові слова: соціокультурна сфера; холізм; цілісний підхід; соціокультурний менеджмент та маркетинг, менеджер-інтегратор, культурна екосистема, самоорганізація, синергія, соціокультурні процеси.

Стаття отримана 18.01.2026
Стаття прийнята 03.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 316.72:004.738

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ В УМОВАХ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ ТА СТАЛОГО РОЗВИТКУ : АПСАЙКЛІНГ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

Катерина ДАННИК – кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва і культури,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ в
https://orcid.org/0000-0002-5257-8862
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1187
katlina17@gmail.com

Цитування:

Данник К. Прикладна культурологія в умовах діджиталізації та сталого розвитку : апсайклінг як соціокультурна практика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 520-524. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1187

Наведено огляд сучасних публікацій, у яких досліджено взаємодію прикладної культурології, діджитал-культури та стратегій сталого розвитку. Розглянуто апсайклінг як соціокультурну практику перетворення відходів на культурну цінність. Проаналізовано теоретичні засади, емпіричні кейси, соціокультурні функції, проблеми інтеграції та перспективи розвитку. Виявлено, що апсайклінг виступає ефективним механізмом реалізації SDG 11 та SDG 12, формує екологічну естетику та нові моделі культурної комунікації в цифровому середовищі.

Ключові слова: апсайклінг, діджитал-культура, прикладна культурологія, сталий розвиток, циркулярна економіка, креативні індустрії, соціокультурні практики.

Актуальність проблеми. У сучасних умовах цифрової трансформації культури відбувається переосмислення ролі матеріальних об’єктів у системі символічного виробництва. Практики апсайклінгу виходять за межі утилітарного повторного використання речей і набувають статусу культурних практик, пов’язаних із формуванням нових моделей споживання, ідентичності та естетики. Особливої актуальності ці процеси набувають у контексті діджиталізації, де матеріальні об’єкти інтегруються в цифрові середовища через механізми репрезентації, інтерпретації та комунікації.

У зв’язку з цим постає необхідність культурологічного аналізу апсайклінгу як феномену, що функціонує на перетині матеріальної культури, медіа та символічних практик.

Останні дослідження та публікації. Дослідження взаємодії прикладної культурології, діджитал-культури та стратегій сталого розвитку формуються на перетині cultural studies, digital humanities, sustainability studies, креативних індустрій та циркулярної економіки.

У науковій літературі дедалі частіше порушується тема цифрової культури як нової парадигми. Проблематика цифрової культурної спадщини аналізується в українському дослідженні М. А. Кулиняка [2], цифрова трансформація та відновлення культурної спадщини України у спільній праці вітчизняних науковців Плецан К., Гаврилюк А., та ін. [3]. Апсайклінг як дослідницьке поле активно формується в sustainability studies: ключові праці Дж. Сінгха та ін. [4]. Зв’язок цифрових технологій і екологічної культури досліджено В. Ковальчуком [1]. Контекст креативних індустрій та цифрової трансформації культурної спадщини в Україні також розглянуто у праці Т. С. Тихомирової та ін. [5]. Значний масив публікацій, що не є вичерпним, окреслює сучасну парадигму, в якій як вітчизняні, так і зарубіжні науковці здебільшого направляють вектор своєї уваги на проблеми цифровізації та, водночас, розумного споживання. Цей вибір публікацій демонструє, що науковий інтерес до апсайклінгу зростає переважно в дизайн- та економічних дослідженнях, але його культурологічний вимір залишається недостатньо систематизованим. Цю прогалину й прагне заповнити дана стаття.

Метою статті є визначити характерні риси апсайклінгу як соціокультурної практики в умовах діджиталізації та сталого розвитку, окреслити методологічні підходи прикладної культурології до його аналізу, проаналізувати емпіричні кейси, виявити проблеми та окреслити перспективи інтеграції в культурну політику України.

Виклад основного матеріалу. Теоретична база дослідження полягає у консолідації трьох різних аспектів сучасної культури: прикладна культурологія, діджитал-культура та сталий розвиток. Прикладна культурологія полягає в перенесенні культурологічних знань у соціальні практики, зокрема – екологічної свідомості та відповідального споживання. Діджитал-культура виступає середовищем поширення цих практик через VR/AR, цифрові архіви та спільноти. Сталий розвиток розглядається як соціокультурна стратегія, де культура – наскрізний чинник SDG 11 і SDG 12.

© Данник К., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

На думку авторки, сьогодні особливо цінним є перехід від звичайного опису цих аспектів до їхньої практичної інтеграції. Саме прикладна культурологія може стати тим «мостом», що поєднає цифрові технології з реальними екологічними потребами суспільства. Авторка переконана, що без такого міждисциплінарного підходу ризикуємо втратити унікальну можливість зробити культуру реальним чинником відновлення України. Більше того, авторка пропонує нову інноваційну модель «AI-апсайклінгу» – використання штучного інтелекту для генерації персоналізованих екологічних дизайнів на основі відходів, що дозволяє масштабувати практику до рівня національної культурної політики. Ця модель, на авторську думку, може стати основою для створення «культурної терапії відновлення» – програми, де апсайклінг використовується як інструмент психологічної реабілітації ветеранів і внутрішньо переміщених осіб через творче переосмислення матеріального світу.

Апсайклінг у контексті діджиталізації та сталого розвитку вимагає не лише опису практик, а й створення нових теоретичних конструктів, які б пояснювали його роль як трансформаційного соціокультурного механізму. У цьому сенсі пропонується ввести концепцію цифрової ресеміотизації відходів – процесу, за яким матеріальний об'єкт, що втратив утилітарне значення, через цифрові медіа набуває множинних символічних шарів і перетворюється на культурний наратив вищого порядку. На відміну від традиційної ресеміотизації, де знак змінюється в межах текстового поля, цифрова ресеміотизація відбувається в гібридному просторі: фізичний об'єкт (наприклад, перероблена пластикова пляшка чи текстильний фрагмент) фіксується в AR-фільтрах, TikTok-відео чи Instagram-реелсах, де його «недосконалість» стає естетичним і етичним посланням. Концепція ідеалізації та переосмислення недосконалості уже значною мірою увійшла в європейську та українську культуру (наприклад, популярний в інтер'єрних рішеннях стиль wabi-sabi). Таким чином, відхід перестає бути «сміттям» і стає носієм колективної пам'яті про споживання, відповідальності та відновлення.

Наступним оригінальним концептом є еко-культурний капітал апсайклінгу. Ця категорія розширює класичне розуміння культурного капіталу, акцентуючи його екологічний вимір. Еко-культурний капітал накопичується не через володіння престижними культурними артефактами, а через активну участь у перетворенні відходів на нові культурні цінності. Він має три складові: символічну (новий статус творця-охоронця), соціальну (зміцнення мереж спільнот) та екологічну (зниження вуглецевого сліду через повторне використання). У цифровому середовищі цей капітал стає видимою валютою – а кількість лайків, репостів і коментарів під апсайкл-об'єктами прямо корелює з рівнем екологічної престижності учасника. Таким чином, апсайклінг перетворює повсякденну практику на ресурс соціальної мобільності в умовах сталого розвитку.

Особливо актуальним у сучасних умовах постає формування постспоживчої культурної ідентичності. У суспільстві, де лінійна модель «виробництво–споживання–викид» домінує вже десятиліттями, апсайклінг пропонує альтернативну ідентичність, засновану не на володінні новим, а на відновленні старого. Постспоживча ідентичність характеризується трьома ключовими рисами: усвідомленням історичності матеріалу (кожна перероблена річ несе в собі «біографію» попереднього використання), естетичним прийняттям недосконалості (тріщини, шви, сліди часу стають художнім ресурсом) та глобально-локальною солідарністю (локальний український воркшоп стає частиною світової екологічної спільноти через цифрові платформи). В українському контексті ця ідентичність набуває додаткового виміру стійкості: переробка відходів стає актом культурної резилієнтності, де традиційні етно-практики переробки текстилю та деревини органічно поєднуються з сучасними цифровими технологіями.

Ці процеси породжують гібридну екологічну естетику – нову естетичну парадигму, де матеріальна недосконалість і цифрова досконалість існують у діалозі. Гібридна естетика відмовляється від глянцевого ідеалу масового виробництва і пропонує «красу відновлення»: об'єкт приваблює саме своєю історією, а не ідеальністю форми. У цифровому просторі ця естетика проявляється через алгоритми, які просувають контент з апсайкл-об'єктами вище, ніж ідеально нові продукти. Таким чином, формується нова візуальна мова культури сталого розвитку, де недосконалість стає не вадою, а цінністю вищого порядку.

Для практичного застосування цих концептів пропонується модель трирівневої культурної сталості апсайклінгу. Перший рівень – мікро (індивідуальний): людина через щоденні апсайкл-практики формує особисту екологічну свідомість і еко-культурний капітал. Другий рівень – мезо (спільнотний): локальні майстерні, університетські лабораторії та онлайн-спільноти створюють мережі взаємодії, де цифрові наративи поширюють досвід. Третій рівень – макро (інституційний та глобальний): державна культурна політика та міжнародні програми інтегрують апсайклінг у національні стратегії сталого розвитку, роблячи його частиною цифрової культурної спадщини. Модель дозволяє вимірювати вплив апсайклінгу не лише екологічними показниками, а й культурними індикаторами: рівнем залучення, зміною ідентичності та поширенням гібридної естетики.

Узагальнюючи емпіричні прояви цих концептів у практиці, можна виділити три типові траєкторії

розвитку апсайклінгу в умовах української діджиталізації. Перша траєкторія – освітньо-експериментальна: у закладах вищої освіти здобувачі цієї освіти перетворюють текстильні та пластикові відходи на інсталяції, які потім презентуються в віртуальних галереях, формуючи постспоживчу ідентичність майбутніх фахівців креативних індустрій. Друга – спільнотно-активістська: міські та сільські ініціативи створюють відкриті простори, де цифрові платформи фіксують процеси перетворення, накопичуючи еко-культурний капітал для цілих громад. Третя – політико-культурна: інтеграція апсайклінгу в грантові програми та музейні проєкти дозволяє переводити локальні практики на рівень національної культурної політики сталості.

Таким чином, запропоновані концепти – цифрова ресеміотизація відходів, еко-культурний капітал, постспоживча культурна ідентичність, гібридна екологічна естетика та модель трирівневої культурної сталості – утворюють цілісний теоретичний каркас, який перетворює апсайклінг із технічної практики на ключовий інструмент прикладної культурології. Вони відкривають шлях до прогнозування культурних трансформацій у цифрову епоху і можуть слугувати основою для подальших емпіричних досліджень та розробки конкретних політик.

То яку роль у цьому процесі відіграє прикладна культурологія і які межі вона має? Прикладна культурологія, на відміну від класичної, не обмежується описом культурних явищ, а пропонує дієвий інструментарій для їхнього аналізу та проєктування. У контексті апсайклінгу, як соціокультурної практики, вона поєднує три взаємодоповнювальні методологічні вектори, які дозволяють перейти від поверхневого спостереження до глибокого розуміння механізмів трансформації відходів у культурну цінність. Ці вектори – семіотичний, культурно-антропологічний та digital humanities – утворюють цілісний каркас, що враховує як матеріальний, так і цифровий вимір практики. Такий підхід дає змогу не лише фіксувати існуючі процеси, а й прогнозувати їхній вплив на екологічну свідомість і культурну політику.

По-перше, семіотичний підхід. Відходи інтерпретуються як «текст другого порядку»: пластикова пляшка чи текстильний лоскут втрачає утилітарне значення і набуває символічного – стає знаком екологічної свідомості, пам’яті про споживання та опору лінійній економіці. У цифровому середовищі цей процес фіксується через хештеги #upcyclingukraine чи AR-фільтри в Instagram, де об’єкт трансформується в наратив спільноти.

По-друге, культурно-антропологічний вектор. Апсайклінг розглядається як ритуал «переродження» матеріалу в українських громадах: від традиційних етно-практик переробки текстилю до сучасних воркшопів у Київському національному університеті технологій та дизайну. Тут фіксується зміна соціальних ролей – учасник стає не споживачем, а «творцем-охоронцем» ресурсів, що зміцнює соціальний капітал і екологічну ідентичність.

По-третє, digital humanities та data-driven аналіз. Використовуючи інструменти Python або Google Trends, можна картографувати географію апсайкл-спільнот в Україні, вимірювати охоплення екологічних наративів у TikTok та Facebook-групах. Критерії емпіричної верифікації: (1) кількість переглянутих/репостнутих об’єктів; (2) семантичний аналіз коментарів; (3) індикатори впливу на SDG.

Такий міждисциплінарний інструментарій дозволяє перейти від опису до прогнозування: прикладна культурологія стає не лише інтерпретатором, а й проєктувальником культурної політики сталості. У перспективі це відкриває шлях до створення «культурних лабораторій апсайклінгу» при музеях і бібліотеках, де семіотичний, антропологічний та цифровий аналіз поєднуються в єдиний методологічний каркас. На думку авторки, саме такий підхід робить культурологію реальним інструментом виживання та відновлення України в умовах цифрової та екологічної кризи.

Для роз’яснення та деталізації проблеми, розглянемо більш детально основи трьох запропонованих аспектів. Апсайклінг як культурна стратегія. Апсайклінг – процес перетворення відходів у продукти вищої культурної цінності, що кидає виклик лінійній економіці (Сінгх та ін. [4]). Соціокультурні функції: відновлення зв’язку людини з матеріалом, розвиток спільного створення, зміцнення громадських зв’язків. У контексті SDG апсайклінг стає конкретним механізмом сталого розвитку. Діджитал-культура як платформа масштабування практик. Цифрові платформи перетворюють локальні апсайкл-процеси на глобальні наративи. Цифрова культурна спадщина (Кулиняк [2]) забезпечує каталогізацію та доступність апсайкл-об’єктів.

Прикладна культурологія у дії: кейси апсайклінгу в культурній освіті. Освітні практики та молодіжні ініціативи в Україні (Тихомирова та ін. [5]) демонструють інтеграцію апсайклінгу в грантові програми зниження текстильних відходів та формування екологічної культури. Цифрові технології сприяють критичному мисленню та відповідальності (Ковальчук [1]).

Однією з ключових проблем є методологічна розмитість прикладної культурології як наукового напряму. Попри зростання інтересу до практико-орієнтованих культурних досліджень, досі не сформовано єдиного теоретичного ядра, що окреслювало б чіткі межі між культурологічним аналізом і культурним менеджментом, співвідношення прикладної культурології з cultural studies та критерії емпіричної верифікації результатів. У контексті дослідження апсайклінгу як соціокультурної

практики виникає питання: чи є це культурним феноменом, чи формою соціального підприємництва, чи освітньою технологією? Відповідь потребує міждисциплінарної оптики – поєднання культурної антропології, теорії креативних індустрій, екологічної етики та цифрових медіадосліджень.

Інтеграція стратегій сталого розвитку до культурної політики породжує ризик надмірної утилітаризації культури. Коли культурні практики оцінюються виключно крізь призму SDGs (наприклад, SDG 12 або SDG 11), існує небезпека редукції культурної діяльності до інструменту реалізації державної чи міжнародної політики. Це створює напруження між автономією культурної творчості та функціональною роллю культури у соціальному проєктуванні.

Хоча діджитал-культура розглядається як інструмент поширення екологічних практик, вона має власний екологічний слід: дата-центри, енергоспоживання, виробництво гаджетів. Таким чином виникає парадокс цифрової сталості: цифрові інструменти популяризують екологічну відповідальність, водночас будучи частиною глобальної екологічної проблеми.

Ще однією проблемою є соціальна нерівність у доступі до культурних ініціатив. Апсайклінг часто позиціонується як демократична практика, проте його реалізація в освітніх або мистецьких проєктах потребує часу, культурного капіталу, освітніх ресурсів та цифрової грамотності. У громадах із низьким рівнем доходів апсайклінг може сприйматися не як екологічна стратегія, а як вимушена економія.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на інтеграцію апсайкл-практик у навчальні програми з культурології, розробку методичних рекомендацій для закладів культури та створення культурних лабораторій сталого розвитку при музеях, бібліотеках, освітніх центрах. У цьому контексті прикладна культурологія може виконувати роль експертної платформи для розробки культурної політики сталості.

Важливим критерієм і напрямом роботи в цій сфері також є створення цифрових баз даних та онлайн-архівів апсайкл-об'єктів, що дозволить документувати трансформацію матеріалів, досліджувати естетичну еволюцію апсайклінгу та аналізувати регіональні відмінності. Такі архіви можуть стати частиною цифрової культурної спадщини та сприяти формуванню нової екологічної естетики. Апсайклінг створює альтернативну модель естетичної цінності, де недосконалість матеріалу стає художнім ресурсом, фрагментарність набуває символічного значення, а історія об'єкта стає частиною його естетики. Це дозволяє говорити про становлення екологічної естетики постспоживчого суспільства, що протистоїть глянцевій культурі масового виробництва.

Інтеграція українських культурних ініціатив у міжнародні програми (Horizon Europe, Creative Europe тощо) відкриває можливості для транскордонних досліджень, спільних цифрових платформ та обміну креативними методиками. Це сприятиме позиціонуванню прикладної культурології як конкурентного академічного напряму в європейському науковому просторі. Стратегічні висновки щодо розвитку напряму. Дослідження апсайклінгу в межах прикладної культурології виводить на низку ключових стратегічних завдань, реалізація яких дозволить системно інтегрувати культурний вимір у процеси діджиталізації та сталого розвитку.

По-перше, необхідна системна методологізація прикладної культурології як самостійного напряму. Це передбачає розробку чіткої теоретичної рамки, яка б чітко розмежовувала культурологічний аналіз від культурного менеджменту та культурних студій, а також запровадила єдині критерії емпіричної верифікації соціокультурних практик.

По-друге, актуальним є створення науково обґрунтованих індикаторів культурного впливу апсайкл-практик. Такі індикатори мають враховувати не лише екологічні та економічні показники, а й соціокультурні ефекти: рівень відновлення зв'язку людини з матеріалом, ступінь розвитку спільнотного креативного виробництва та зміцнення соціальних зв'язків через творчі процеси.

По-третє, обов'язковим є врахування екологічних ризиків діджиталізації. Цифрові платформи, які сьогодні слугують потужним інструментом поширення апсайклінгу, водночас генерують значний вуглецевий слід. Тому важливо розробляти концепцію «зеленої діджитал-культури», що передбачає енергоефективні технології, локальні серверні рішення та принципи цифрового мінімалізму.

По-четверте, перспективним є створення національної концепції культурної сталості, інтегрованої з цифровими інструментами. Така концепція має стати частиною культурної політики України, поєднуючи цілі SDG 11 і SDG 12 з практиками апсайклінгу та можливостями цифрової культурної спадщини.

По-п'яте, формування екологічної естетики постспоживчого суспільства має стати новим теоретичним полем культурології. Апсайклінг пропонує альтернативну модель естетичної цінності, де недосконалість матеріалу, фрагментарність і «історія речей» набувають художнього та символічного значення, протистоячи глянцевій культурі масового виробництва.

Наукова новизна дослідження полягає у трактуванні апсайклінгу як форми цифрової ресеміотизації матеріальних об'єктів, що функціонує в контексті сучасної діджиталізованої культури.

Висновки. Підсумовуючи проведене дослідження, можна констатувати, що апсайклінг у контексті діджиталізації та сталого розвитку виходить далеко за межі екологічної практики й постає повноцінною соціокультурною стратегією сучасності. По-перше, апсайклінг є ефективним і багатофункціональним засобом

реалізації культурних, екологічних та соціальних цілей сталого розвитку. Він не лише зменшує фізичні відходи, а й створює нову культурну цінність, відновлює емоційний зв'язок людини з матеріалом і сприяє формуванню локальних креативних спільнот, безпосередньо сприяючи досягненню SDG 11 та SDG 12.

По-друге, діджитал-культура виступає потужною платформою масштабування цих практик. Соціальні мережі, VR/AR-технології та цифрові архіви перетворюють локальні апсайкл-ініціативи на глобальні культурні наративи, забезпечують каталогізацію та збереження нових об'єктів як частини цифрової культурної спадщини, а також формують міжнародні спільноти практиків.

По-третє, саме прикладна культурологія виступає тим міждисциплінарним полем, яке здатне інтегрувати апсайклінг, діджитал-культуру та стратегії сталого розвитку в єдину цілісну модель. Вона не лише аналізує існуючі практики, а й пропонує практичні інструменти їхнього впровадження в освіту, культурну політику та повсякденне життя суспільства, формуючи нові моделі соціокультурної взаємодії людини, матеріального світу та цифрового середовища.

Таким чином, проведене дослідження доводить, що поєднання апсайклінгу, діджитал-культури та прикладної культурології відкриває реальний шлях до створення екологічно відповідального, культурно збагаченого та технологічно сучасного суспільства в Україні та світі.

Список використаної літератури

1. Ковальчук В. Цифрові технології у формуванні екологічної культури учнів відповідно до цілей сталого розвитку. *Українська професійна освіта*, 2025. № 18. С. 128–136. DOI: 10.33989/2519-8254.2025.18.347735

2. Кулиняк М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен діджитал-культури. *Культурологічний альм*., 2022. Вип. 3. С. 218–227. DOI: 10.31392/cult.alm.2022.3.28

3. Pletsan K. et al. Digital Transformation of Preservation and Restoration of Ukraine's Cultural Heritage. Studies in Media and Communication, 2023. Vol. 11, No. 7. C. 45–59. DOI: 10.11114/smc.v11i7.6514

4. Singh J. et al. The Sustainability Potential of Upcycling. *Sustainability*, 2022. Vol. 14, No. 10. DOI: 10.3390/su14105989

5. Тихомирова Т. С. та ін. Грантові проєкти для підтримки апсайклінг-підприємництва та розвитку екологічної культури в Україні. Repository KPI, 2025. https://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/88437

References

1. Kovalchuk V. Tsyfrovi tekhnolohii u formuvanni ekolohichnoi kultury uchniv vidpovidno do tsilei staloho rozvytku. Ukrainska profesiina osvita, 2025. № 18. S. 128–136. DOI: 10.33989/2519-8254.2025.18.347735

2. Kulyniak M. A. Tsyfrova kulturna spadshchyna yak fenomen didzhytal-kultury. Kulturolohichnyi alm., 2022. Vyp. 3. S. 218–227. DOI: 10.31392/cult.alm.2022.3.28

3. Pletsan K. et al. Digital Transformation of Preservation and Restoration of Ukraine's Cultural Heritage. Studies in Media and Communication, 2023. Vol. 11, No. 7. S. 45–59. DOI: 10.11114/smc.v11i7.6514

4. Singh J. et al. The Sustainability Potential of Upcycling. Sustainability, 2022. Vol. 14, No. 10. DOI: 10.3390/su14105989

5. Tykhomyrova T. S. ta in. Hrantovi proiekty dlia pidtrymky apsaiklinh-pidpryiemnytstva ta rozvytku ekolohichnoi kultury v Ukraini. Repository KPI, 2025. https://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/88437

UDC 316.72:004.738

APPLIED CULTURAL STUDIES IN THE CONDITIONS OF DIGITALIZATION AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT: UPCYCLING AS A SOCIOCULTURAL PRACTICE

Kateryna DANNYK – PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Performing Arts and Culture, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The paper presents an overview of recent publications examining the interaction of applied cultural studies, digital culture, and sustainable development strategies. The aim of the research is to identify the characteristics of upcycling as a sociocultural practice under digitalization and sustainable development, to outline methodological approaches of applied cultural studies, to analyze empirical cases, challenges, and prospects. The study combines theoretical, semiotic, and empirical analysis to explore upcycling across educational and community practices.

Results. The analysis reveals that upcycling acts as an effective mechanism for SDG 11 and SDG 12 implementation, forming new ecological aesthetics and models of cultural communication in the digital environment. The study outlines key trends in the development of sustainable cultural practices in Ukraine and worldwide, emphasizing the contribution of creative industries and digital platforms. *Novelty.* The paper introduces an interdisciplinary framework connecting digital culture, circular economy, and applied cultural studies in the Ukrainian context.

Practical significance. The study combines theoretical, semiotic, and empirical analysis to explore upcycling across educational and community practices in Ukraine. The findings can be useful for cultural policy developers, educators, and practitioners creating grant projects and sustainable creative initiatives.

Key words: upcycling, digital culture, applied cultural studies, sustainable development, circular economy, creative industries, sociocultural practices.

Стаття отримана 9.12.2025
Стаття прийнята 12.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 130.2:004.9

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ЦИФРОВІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

Станіслав СУМЯТІН – здобувач ІІІ освітньо-наукового ступеня,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля, м. Київ
https://orcid.org/0009-0007-8181-2383
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1188
Stas.Sumyatin@gmail.com

Цитування:

Сумятін С. Культурологічні виміри інформаційних технологій у цифровій гуманітаристиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 525-532. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1188

Обговорюється потреба, доцільність та передумови побудови теоретичної моделі культурної дії інформаційних технологій, які використовуються у DH-дисциплінах, усередині академічного співтовариства і за його межами. Об'єктом дослідження є ІТ (цифрові методи, програмні інструменти, платформні інфраструктури) у дослідницькій практиці DH; предметом – культурологічні виміри ІТ у DH. Розроблений та обґрунтований індекс ефективності ІТ у DH (IEIT-DH), для якого уведено формулу: IEIT-DH = w_DD +w_EE +w_CC +w_RR, де: «D» – дисциплінарне охоплення, «E» – епістемічна ефективність, «C» – культурна трансформативність, «R» – методологічна відтворюваність технології та її інституційна укоріненість, а «w_i» – ваги кожного компонента індексу. Запропоновано шкали експертної оцінки технологій за конкретними критеріями відповідних показників, створено векторну типологію ІТ у DH за профілем (D, E, C, R) та визначено логіку розподілу вагових коефіцієнтів за цими типами ІТ.

Ключові слова: інформаційні технології (ІТ), цифрова гуманітаристика (DH), індекс, коефіцієнт, культура/ культурне/культурологічне, модель, шкала, експертна оцінка, ефективність.

Постановка проблеми. Одним з актуальних завдань сучасної теоретичної культурології є виявлення культурологічних вимірів інформаційних технологій (далі – ІТ); виходимо з того, що за безпосередній вимір-критерій *культурологічності ІТ* можна визнати використання конкретних ІТ та їх комплексів-сполучень (стеків) у гуманітарних науках, кожна з яких є частиною сучасної культури і тим чи іншим чином пов'язана з уявленнями про культуру, а то й детермінована ними, певною мірою маючи суто культурологічні засади. Цифрова гуманітаристика (Digital Humanities, далі – DH) як міжгалузевий науковий напрям сформувалася виключно завдяки стрімкому розвитку ІТ і має продуктивний зв'язок із культурологією, яка, за словами Є. Ворожейкіна, «здатна доповнити технічний інструментарій цифрових гуманітарних наук експертною оцінкою культурних процесів, зумовлених новими цифровими технологіями» [3; 139]. Але ж і самі ІТ, що їх використовують DH-дисципліни, мають бути проаналізовані та оцінені з точки зору їх впливу на гуманітарне знання (на способи його вироблення й існування та його властивості) та культуру як таку, і це вже буде дослідження у парадигмі *Post-Digital DH*, в якій ІТ – не лише інструменти гуманітарного дослідження, а радше культурна умова виробництва знання та об'єкт гуманітарного аналізу.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Починаючи з межі XX-XXI ст. динаміка публікацій з проблематики DH невпинно зростає [8]; з 2010-х рр. спостерігається різке підвищення кількості DH-досліджень у Scopus/Crossref, дедалі більше присвячених DH журналів і конференцій [11]. 2015 р. в Оксфорді виходить ґрунтовний довідник із DH, який, за словами його редакторів, «пропонує найповнішу та найактуальнішу (на той час. – *С.С.*) колекцію досліджень, доступних наразі в цій динамічній та швидкозростаючій галузі» [9]. З англомовних публікацій після 2020 р. найбільш цікавими для нашої роботи є дослідження Джованні Адорні та Емануеле Белліні (Giovanni Adorni & Emanuele Bellini), Кетрін С. Ваймер (Kathryn C. Wymer), Джоанни Друкер (*Johanna Drucker*), Мартіна Пола Іва (*Martin Paul Eve*), Джессіки Прессман (Jessica Pressman), Ендрю Харриса (Andrew Harris), Андреа Кремаскі (Andrea Cremaschi) та ін., в яких DH розглядаються не як набір ІТ-програм для виконання притаманних суто гуманітаристиці завдань, а особливий спосіб мислення, тим самим вказуючи на принципову зміну функцій ІТ у DH – на перехід до Post-Digital DH. Однак узагальнено-систематизований розгляд культурної ролі ІТ, задіяних у DH, у працях згаданих авторів відсутній.

Проблематика DH, з їх еволюцією включно, активно розроблюється вітчизняними дослідниками-гуманітаріями: В. Атаманчук, С. Беднарським, В. Воронковою, Ю. Кагановим, Г. Мєдніковою, Максимом та Маргаритою Надутенками, І. Передерій, О. Сухомлин, М. Требіним, М. Чікарьковою, Т. Ярошенко та ін. Незважаючи на термінологічні й тематичні відмінності від західних досліджень, українські доробки

© Сумятін С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

цілком релевантні *Post-Digital Humanities* тенденціям: подається широке бачення DH, зокрема з погляду трансдисциплінарних підходів [1]; досліджуються філософсько-теоретичні підвалини сучасних DH у контексті алгоритмічного мислення [2] та пропонується нова дослідницька парадигма – *цифровий гуманізм*, який поєднує гуманістичні цінності з технологіями [4]. Такі публікації формують фундамент для ретельного вивчення того, як *цифрове* стає інакшим – не «ще одним інструментом», а нормою дослідницької культури, що саме і є серцевиною *post-digital* підходу.

Хоча у міжнародній DH-дискурсі *Post-Digital DH* починає бути формальним предметом дослідження близько з 2024 р., першою концептуальної роботою коректно вважати статтю Девіда М. Беррі, яку *Educause review* оприлюднив 2014 р., де *Post-Digital Humanities* формулюється як критичний підхід, що усвідомлює перехід від цифрового, як окремої категорії, до цифрового, як невід'ємної частини культурного середовища. У тексті статті підкреслюється, що цифрове з технологічної протилежності аналоговому перетворюється на фундаментальну умову сучасної доби. Беррі вказує, що у цій ситуації гуманітарні науки повинні звертати увагу не лише на використання цифрових інструментів, а й на те, яким чином цифрове проникло та продовжує проникати у всі аспекти культури [7]. У цьому сенсі подібний підхід можна вважати за своєрідну легітимацію культурологічного аналізу IT у DH і як основу виявлення їх культурологічних вимірів.

Метою статті є представлення культурологічних вимірів IT у цифровій гуманітаристиці у вигляді моделі *культурної дії IT* шляхом уведення й обґрунтування формули індексу ефективності IT у DH та розробки векторної типології IT у DH за домінуючим профілем показників індексу.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо техніко-технологічні елементи (методи, програми, платформи-інструменти у DH) та їхнє посередництво у діяльності DH-дослідників (безвідносно спеціалізації), враховуючи те, що самі DH, за визначенням, «не є технологією заради технології, а є пошуком загальних цифрових підходів, методів, моделей розв'язання складних питань оперування широким спектром неоднозначних, нечітких, неоднорідних даних, які виникають в процесі гуманітарних досліджень» [6], зосереджуючись на гуманітарних функціях IT у DH і, ширше, їх культурній ролі/культурній дії в академічному науковому середовищі і поза ним – у культурі в цілому.

Цифрова гуманітаристика, будучи, як це нині розуміється, великим *гуманітарним проєктом цифровізації*, з самого початку заснована не на протиставленні людини й машини/технології, а на прагненні до їхньої взаємодії та взаємного доповнення: дійсно, IT у DH, що еволюціонує до Post-Digital DH, перетворюються на своєрідних агентів співробітництва. DH-дослідник формулює питання, моделює контексти, інтерпретує дані, які постачають – виводять на екран – технології. Екран монітору тут – не бар'єр, а така собі *поверхня співмислення*, де сенс народжується на межі обчислювання/алгоритму та інтерпретації. Схематично це можна зобразити у вигляді динамічної схеми-каскаду інформаційно-смислових потоків на умовному «екрані взаємодії дослідника-гуманітарія та технологій»:

Схема «Екран взаємодії ↔ динамічна схема потоків інформації/смислів»

[Ідея / питання]
↓
[Збір даних → Цифровізація]
↓
[Аналітика → Візуалізація]
↓
[Інтерпретація → Публікація]
↓
[Рефлексія / Етика]
↺ (цикл повторюється)

Візуалізація цього циклу нібито нагадує ієрархічну піраміду, але цикл можна представити і як *екран-панель із інтерактивними зонами,* між якими безперервно циркулюють дані (інформація) та сенс (смисл). Такі, абстраговані нами, *інтерфейсні «зони»* (що їх представлено у лівому стовпчику Таблиці 1, де вони розташовані у відповідності до логіки розгортання взаємодії фахівця DH із технологіями, згідно з «екраном взаємодії…») одночасно – синкретично й поза рефлексією – майже реально «присутні» на екрані, яким користується DH-дослідник, «оточуючи» його/її дослідницьку активність.

Таблиця 1. Розподіл гуманітарних функцій IT по інтерфейсних «зонах»

Інтерфейсна зона	*Технології / інструменти*	*Тип взаємодії*	*Гуманітарна функція IT*
Аналітична	NLP-аналіз, комп'ютерна лінгвістика, GIS-карти,	Алгоритмічна обробка корпусів даних	Виявлення патернів, тем, топосів, мереж

	OCR, Python/R		
Візуалізаційна	Tableau, Gephi, Voyant Tools, Flourish, AI-візуалізація	Перетворення даних на зорові образи	Конструювання «візуальної аргументації»
Інтерпретативна	Цифрові архіви, Omeka, Scalar, Zotero, Notion	Робота з джерелами, анотація, гіпертекст	Формування наративу, створення зв'язків
Етична / рефлексивна	FAIR-принципи, Creative Commons, AI-етика	Самоаналіз і відповідальне використання ІТ	Підтримка людяності цифрових практик
Комунікаційна*	GitHub, Jupyter, Slack, Overleaf, соціальні медіа	Спільна розробка і відкритий обмін	Колаборація, рецензування, відкритість

*Комунікаційна «зона» не є однорядною з іншими «зонами», а пронизує весь цикл DH-дослідження.

Дослідник-гуманітарій тут – не лише звичайний оператор технологій: ІТ сприймаються як партнер із виробництва знання і співтворення смислів, бо виконують реальні гуманітарні функції, що, на наш погляд, є достатньою умовою для розгляду культурологічних вимірів ІТ у DH, – вимірів, які безумовно, задовольняють критерію об'єктивності завдяки вимірювальності (у буквальному сенсі) ефективності використання конкретних ІТ у конкретних DH. Ефективність ІТ в DH, у свою чергу, залежить від того, 1) де і як широко ця технологія використовується, 2) що вона дає дослідженню/цій дисципліні (з погляду новизни й глибини результатів), 3) наскільки її використання важливе для культурного життя, 4) чи є виправданими витрати на неї, що пов'язано із тим, наскільки доцільна технологія з інфраструктурної точки зору.

Відповідь на перше запитання щодо поширеності ІТ може базуватися на розробленій нами на основі складеного за допомогою AI-асистента ChatGPT (моделі GPT-5 від OpenAI) рейтингу технологій з охоплення цифрових гуманітарних наук класифікація ІТ у DH (докладно див.: [5]), в якій всі ІТ за типовими ролями у DH та поширеністю розподілені на 4 класи:

1. Універсальні (створюють «скелет» цифрових досліджень);
2. Дуже поширені (забезпечують масові методики);
3. Специфічні/спеціалізовані – прив'язані до конкретної галузі знань (забезпечують точні методи у відповідних дисциплінах);
4. «Нішеві» (виконують вузькоспеціалізовані функції).

Але цієї класифікації недостатньо, щоб оцінити ефективність технології з культурологічної точки зору: потрібна така модель оцінювання *культурної дії* інтегрованих у DH ІТ, яка, по-перше, виходила б з визнання більш широких меж культурної ролі ІТ, ніж виключно інструментальна; по-друге, принципово спиралася б на метрологічні методи вимірювання [10] і тому об'єктивно репрезентувала б культурологічні виміри ІТ у DH. Пропонуємо формалізувати модель за допомоги прозорої й доступної для розрахунку формул *індексу ефективності ІТ у DH*:

$IEIT\text{-}DH = w_D D + w_E E + w_C C + w_R R$, де:

«D» – дисциплінарне охоплення, «E» – епістемічна ефективність ІТ, «C» – культурна трансформативність, «R» – методологічна відтворюваність технології та її інституційна укоріненість. Показники (D, E, C, R) – це експерта оцінка самої технології за конкретним критерієм, тобто у них фіксується міра відповідності технології критерію. Усі показники мають уходити до підсумкової формули у нормалізованому вигляді (в диапазон [0;1]), тож докладно пояснимо принципи обчислювання кожного показника.

«D» фіксує, скільки і які DH-напрями реально використовують відповідні ІТ, причому, тут важливо зважувати значимість дисциплін, а не просто рахувати їх кількість. Наприклад, OCR (Optical Character Recognition – технологія розпізнавання тексту на зображеннях) належить до майже всіх DH (1-й клас, універсальна ІТ) → високий D; LiDAR (Light Detection and Ranging – «світловиявлення та вимірювання відстані») належить до 3-го класу → нижчий D, але це не означає «поганий», тому що сучасна археологія використовує LiDAR як уже обов'язковий інструмент. Показник «D» має кількісну природу і розраховується як частка дисциплін, у яких використовується відповідна технологія. Але для забезпечення узгодженості з іншими компонентами індексу доцільно увести шкалу інтерпретації значень D, що дозволяє представити його у вигляді порядкового показника.

Таблиця 2. Шкала дисциплінарного охоплення (D)

Клас технологій (рівень охоплення)	*Критерій*	*Значен-ня D_i*	*Інтервал значень D*	*Приклад*
4. Низький (локальний)	Використовується в окремих дисциплінах	0.25	0 – 0.25	LiDAR (раніше – напочатку використання)
3. Обмежений	Використовується в	0.50	0.25 – 0.50	LiDAR (тепер) GIS

	кількох DH-напрямах			
2. Широкий	Поширений у багатьох дисциплінах	0.75	0.50 – 0.75	NLP, мережевий аналіз
1. Універсальний	Використовується (майже) в усіх DH	1.00	0.75 – 1.00	Python, бази даних

«E» показує, наскільки технологія змінює способи постановки питань та виробництва знання: фактично, це якісний показник, який відображає міру/глибину епістемічного впливу технології (тобто є безпосереднім проявом когнітивно-смислотворчого виміру ІТ), але його можна кількісно визначити експертно за шкалою 0–1. У Таблиці 3 наведений приклад (наше бачення) експертного шкалювання показника об'єктивного впливу ІТ на вироблення гуманітарного знання у DH (позначим його E_i й зафіксуємо: це свідомо якісний, але чисельно формалізований компонент):

Таблиця 3. Приклад експертного шкалювання показника E_i:

Функціональний рівень ІТ	*Критерій*	*Значення E_i*	*Приклади ІТ*
Інструментальний	Прискорює рутину	0.25	OCR, текстові редактори, базові Python-скрипти обробки даних
Аналітичний	Дає нові методи аналізу	0.5	GIS, Network Analysis, Topic Modeling
Методологічний	Змінює дослідницьку логіку	0.75	Комплексні DH-платформи, інтеграція машинного навчання у гуманітарні дослідження
Епістемічний	Породжує нові типи знання	1.0	Генеративний ІІ, мультимодальні моделі, симуляційні середовища культурних процесів

До того ж, важливим є те, наскільки даній технології можна довіряти, тобто наскільки *прозоро* вона «поводиться» у DH-дослідженнях. Тому за необхідністю можна увести корегуючий коефіцієнт (позначим його «E^i»), який може враховуватися – у сполученні з E_i – при розрахунку «E».

Таблиця 4. Шкала епістемічної прозорості (E^i)

Тип технології	*Критерій*	*Значення E^i*	*Приклад технології*
Непрозорі (black-box AI)	«Чорна скринька»: неможливо простежити, як отримано результат	0	Глибокі нейромережі в Computer Vision (розпізнавання зображень), великі LLM без інтерпретації
Слабо інтерпретовані моделі	Обмежена прозорість: є спроби пояснення, але вони зовнішні та неповні	0.25	Нейросети з post-hoc інтерпретацією (Grad-CAM, SHAP), пропрієтарні AI-сервіси
Частково зрозумілі алгоритми	Прозорість частково зрозуміла: структура зрозуміла частково, можлива інтерпретація ключових факторів	0.5	Машинне навчання з контрольованими ознаками (decision trees, random forest), NLP з feature-based підходами
Прозорі аналітичні методи	Висока зрозумілість: можна простежити логіку аналізу та відтворити кроки	0.75	Статистика (R), Python (Pandas, NumPy), GIS-аналітика, мережевий аналіз (Gephi)
Повністю прозорі та відтворювані технології	Повна прозорість: алгоритми та структура даних повністю явні та відтворювані	1	TEI-XML, відкриті корпуси, формальні розмітки, rule-based системи

Тип технології задає базовий рівень прозорості, який може змінюватись в залежності від конкретної реалізації та дослідницького контексту; у перехідних випадках допускається інтервал значень. Математично існують – і тому можливі – мінімум два альтернативні варіанти сполучення E_i та E^i у показнику «E», за якими, залежно від дослідницької задачі, обчислюються принципово різні інтерпретації епістемічної ефективності ІТ у DH:

a) $E = E_i \times E^i$, де прозорість (E^i) – це умова реалізації, без неї ефект ІТ знецінюється, тому коефіцієнти перемножуються; ця формула оцінює епістемічну надійність технології в науці;

b) $E = ½ (E_i + E^i)$, де обидва фактори приймаються за рівноправні – і обчислюється їхнє середнє арифметичне; формула оцінює потенціал технології, – тип моделі змінюється з критичної на компенсаторну.

«C» указує, який культурний ефект має ІТ за межами академічної спільноти. Показник має враховувати вплив на візуальну культуру, музеїфікацію, історичну та культурну пам'ять та

ідентичність. «С» вимірює вплив ІТ на поняття/розуміння культурного об'єкту, авторство, оригінал/копію, візуальність, досвід сприйняття. Нормалізація здійснюється через експертну шкалу – аналогічно складникам Е, але за культурними критеріями (Табл. 5).

Таблиця 5. Шкала культурної трансформативності (С)

Тип технології	*Критерій*	*Значення*	Приклад технологій
Чисто інструментальні технології	Не виходить за межі дослідницької задачі; культурного ефекту немає	0	Локальні скрипти, утиліти обробки тексту, допоміжні інструменти DH без публічного інтерфейсу
Технології з обмеженим дослідницьким ефектом	Використовуються в академічному співтоваристві, але майже не впливають на культурне середовище	0.25	Спеціалізовані бази даних, закриті цифрові архіви, вузькопрофільні DH-проєкти
Технології, що трансформують академічну практику	Змінюють методи дослідження, але вплив поза академією опосередкований	0.5	Цифрові корпуси, GIS у гуманітарних дослідженнях, мережевий аналіз в історії та філології
Технології, що впливають на культурні інституції	Змінюють практики музеїв, бібліотек, культурної пам'яті	0.75	Музейні цифрові платформи, VR/AR-експозиції, цифрові архіви з публічним доступом
Технології, що трансформують культурне середовище	Змінюють форми культури, виробництва та сприйняття смислу в суспільстві	1	Соціальні медіа, генеративний ШІ у мистецтві, платформи цифрової творчості

«R» – методологічна відтворюваність технології та її інституційна укоріненість, тобто «соціальне життя» DH-методу після його появи. Це є, фактично, емпіричним вимірюванням того, чи можна повторити дослідження, перевірити результат, використовувати ті ж дані та інструменти. Критеріями тут є відкриті формати, стандарти (TEI, IIIF, CSV), документація, доступність (включаючи фінансову) інструментів. Інфраструктурна доцільність – важливий практичний параметр, який показує доступність, відкритість, відтворюваність технології – може бути виділена в окремий складник індексу, але, оскільки цей параметр методологічно обслуговує DH-дослідження, ми цього не робитиме – натомість, акцентуємо методологічну відтворюваність як провідний критерій.

Таблиця 5. Шкала відтворюваності та інституційної укоріненості (R)

Тип технології	*Критерій*	*Значення R*	*Приклад технології*
Експериментальні, поодинокі розробки	Неможливо відтворити; існує як разовий експеримент	0	Прототипи DH-проєктів, індивідуальні алгоритми без документації
Слабо відтворювані практики	Є повторюваність, але вона нестійка і залежить від автора	0.25	Окремі кейси застосування методів без стандартизації, проєкти «під завдання»
Стійко використовувані методи	Метод відтворюється та використовується в різних дослідженнях	0.5	Регулярне застосування (Python-скрипти, GIS, корпусний аналіз), навчальні курси
Широко відтворювані та стандартизовані технології	Метод легко відтворюється та поширюється через спільноту	0.75	TEI, IIIF, відкриті стандарти даних, GitHub-практики
Інституційні стандарти	Закріплений інституційно, підтримується інфраструктурою та політиками	1	Визнані протоколи, інфраструктури (Europeana, DARIAH, CLARIN)

В індексі IEIT-DH епістемічна трансформація досліджень (Е) та культурна значущість (С) мають більшу вагу, ніж дисциплінарне охоплення (D) та методологічна відтворюваність+інфраструктурна доцільність (R), оскільки цінність технологій у гуманітарних науках визначається, перш за все, їхньою здатністю генерувати нові знання та створювати культурний вплив, а не масштабом їх використання чи технічною доступністю. Це принципово відрізняє запропоновану модель вимірювання ефективності ІТ у DH від техноцентричних рейтингів: трансформація знання та культурний ефект визнаються важливішими за поширеність та інфраструктуру (за замовчуванням: для гуманітарних досліджень Е та С > D і R). Усе сказане дозволяє перейти до розробки типології ІТ в DH, яка докорінно відрізняється від ранжирування: тип технології визначається домінуючим(и) компонентом/-ами індексу, тобто кожна ІТ описується вектором профілю (D, E, C, R).

Тип I. *Інфраструктурно-універсальні* (D+R) – технології, які не так змінюють гуманітарне знання, скільки роблять його можливим (наприклад, OCR/HTR, XML/TEI, репозиторії, стандарти метаданих) – це основа цифрової гуманітарної екосистеми. Профіль: високі значення D та R, при середніх значеннях E та C.

Тип II. *Аналітично-епістемічні* (E+D) – технології, що породжують нові дослідні питання (наприклад, GIS, Network Analysis, Topic Modeling) – інструменти концептуального зсуву. Профіль: високе E, середньо-високе D, помірні C та R.

Тип III. *Культурно-трансформативні* (C+E) – технології, що змінюють статус об'єкта культури, а не лише методи аналізу (приклади: IIIF, VR/AR у музеях 3D-реконструкції культурної спадщини) – «перезбирання» культурного досвіду. Профіль: високе C, високе E, обмежене D.

Тип IV. *Радикально-нішеві* (сильне E при низькому D) – технології, революційні всередині вузької дисципліни (приклади: Spectral Imaging, AI-атрибуція авторства у мистецтві) – забезпечують локальні наукові прориви. Профіль: дуже високе E, низьке D, варіативні C та R.

Тепер обґрунтуємо принцип визначення коефіцієнтів ваг кожного показника у формулі індексу, бо це є принциповою передумовою розрахунку індексу IEIT-DH: вагові коефіцієнти (w_D, w_E, w_C, w_R) не є фіксованими, а визначаються залежно від типу ІТ та контексту її застосування і є відповідальним дослідницьким вибором. Для зручності зведемо це у Таблицю:

Таблиця 6. Базовий розподіл ваг за типами ІТ

Тип ІТ за профілем (D, E, C, R)	w_D	w_E	w_C	w_R	*Логіка розподілу*
I. Інфраструктурно-універсальні (D + R)	0.30	0.15	0.15	0.40	Основа системи: важливі охоплення та укоріненість
II. Аналітично-епістемічні (E + D)	0.25	0.40	0.20	0.15	Виробництво знання при помірній культурній експансії
III. Культурно-трансформативні (C + E)	0.15	0.30	0.40	0.15	Сильний вплив на культуру за епістемічної підтримки
IV. Радикально-нішеві (E, низкий D)	0.10	0.50	0.20	0.20	Локальний прорив із потенційною дифузією

Вагові коефіцієнти індексу IEIT-DH визначаються на двох рівнях: (1) базовому – відповідно до типу інформаційної технології; (2) ситуативному – залежно від конкретного дослідницького завдання. Базовий розподіл ваг відображає домінуючий профіль технології (D, E, C, R), тоді як ситуативне коригування дозволяє врахувати контекст її застосування. Для врахування специфіки застосування ІТ вводиться коефіцієнт контексту «k», що модифікує базові вагові коефіцієнти. Цей коефіцієнт має складну структуру і визначається як добуток дисциплінарного, інституційного та рівня впровадження факторів (див. Табл. 7).

Таблиця 7. Структура коефіцієнта контексту

Компонент	*Що враховує*	*Приклад*
k_1 – дисциплінарний контекст	В якій галузі використовується ІТ	GIS в історії vs GIS в урбаністиці
k_2 – інституційний контекст	Де технологія застосовується	лабораторія / університет / музей / масова культура
k_3 – рівень впровадження	Ступінь зрілості технології	експеримент / стале використання / стандарт

Кожен k_i можна визначити, прийнявши нейтральну дію технології за 1 (k_i=1), наступним чином: ослаблення впливу→ k_i=0.75; посилення→ k_i=1.25; значне посилення → k_i=1.50. Після застосування коефіцієнта здійснюється нормалізація вагових значень.

Коефіцієнт контексту не може застосовуватися як рівномірний множник до всіх вагових коефіцієнтів, оскільки в такому разі після нормалізації їх співвідношення залишається незмінним. Методологічно коректним є диференційоване застосування контекстного коефіцієнта до окремих компонентів індексу, що дозволяє відобразити специфіку впливу контексту на структуру значущості показників. Диференційоване застосування контекстних коефіцієнтів впливає не стільки на загальне значення індексу, скільки на внутрішню структуру ваг, що відображає перерозподіл смислової значущості компонентів.

Диференційований розрахунок індексу IEIT-DH показує, що одна й та сама технологія (наприклад, GIS – Geographic Information Systems, комп'ютерні системи для збирання, аналізу та візуалізації просторових даних) набуває різних функціонально-смислових профілів залежно від контексту застосування. В історичних дослідженнях GIS функціонує переважно як аналітично-епістемічний інструмент ($IEIT\text{-}DH_{GIS\text{-}I}\approx0.535$ при домінуванні «E»), тоді як в урбаністиці він виступає

як технологія культурної трансформації (IEIT-DH_{GIS-II}≈0.7575 при домінуванні «С»), що безпосередньо впливає на організацію соціального простору.

Висновки. Використання ІТ у DH ніколи не було самоціллю, а у Post-Digital DH технології є медіаторами знання, підсилювачами інтерпретації, інфраструктурою для культурних смислів. Тому ефективність ІТ в DH не тотожна продуктивності обчислень/алгоритму. Індекс IEIT-DH не претендує на універсальну метричну точність, але є інструментом порівняльного культурологічного аналізу ефективності ІТ у DH: запропонована модель дозволяє «виміряти» те, наскільки технологія розширює, поглиблює чи трансформує гуманітарне знання (й його виробництво) та культурну практику. Це можна спробувати покласти в основу культурологічної теорії ефективності цифрових технологій. Наукова новизна дослідження полягає у розробці векторно-профільної моделі культурологічного аналізу інформаційних технологій у цифровій гуманітаристиці, яка поєднує формалізоване представлення (D, E, C, R) з диференційованим зважуванням показників залежно від культурного контексту їх застосування. Практичне значення запропонованої моделі полягає не стільки у безпосередньому обчисленні індексу IEIT-DH, скільки у створенні інструменту структурованого порівняльного аналізу інформаційних технологій у культурному контексті. Модель дозволяє здійснювати порівняльну оцінку технологій, обґрунтовувати експертні висновки та формувати аналітичну мову дослідження цифрової культури.

Список використаної літератури

1. Атаманчук В. П. Цифрова гуманітаристика в наукових вимірах. *Наук. зап. Малої академії наук України*. 2022. № 2 (24). С. 3–9. DOI: http://doi.org/10.51707/2618-0529-2022-24-01.

2. Беднарський С. «Цифрові гуманітарні науки: cogito, ergo data». *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Філософські науки*. 2025. Вип. 2 (98). С. 73–84. https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2 (98).2025.73-84 .

3. Ворожейкін Є. П. Цифрові гуманітарні науки та культурологія: можливості взаємодії. *Питання культурології*, 2022. Вип. 40. С. 139–148. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269368.

4. Нікітенко В., Воронкова В., Кивлюк О. Цифровий гуманізм як нова парадигма розвитку сучасних гуманітарних наук. *Humanities Studies. Серія: Філософія. Зб. наук. пр.* Zaporizhzhia : Publishing house «Helvetica», 2025. Вип. 22 (99). С. 81–90. DOI:https://doi.org/10.32782/hst-2025-22-99-09

5. Сумятін С. Інформаційні технології у Digital Humanities: спроба культурологічної класифікації. *The XIII International scientific and practical conference «Modern digital technologies and problems of their use»*, November 24-26, 2025, Prague, Czech Republic, 256 p. Pp. 33–36. eu-conf.com/en/events/modern-digital-technologies-and-problems-of-their-use/

6. Цифрова гуманітаристика: Сайт цифрового проекту НБУВ ResearchUA. URL: http://research.nbuv.gov.ua/node/53

7. Berry David M. Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities. *Educause review*, may/june 2014. P. 22-26 (2024) [Електронний ресурс – ar Xiv-документ]. doi.org/10.48550/arXiv.2407.0592

8. Deep K. K. Bibliometric Analysis of Open Access Digital Humanities Publications. *Library Philosophy and Practiae (e-journal)*. 2021. 12-04 URL: https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/6667/.

9. A New Companion to Digital Humanities. Ed. by Susan Schreibman, Ray Sievens, John Unsworth. John Wiley & Sons, 2016. 592 p. books.google.pl/books?id=hdazDAAAQBAJ&pg=PR3&hl=ru&source=gbs_selected_ pages&cad=1#v =onepage&q&f=false.

10. Stevens S. S. On the theory of scales of measurement. *Science*, 1946. 103 (2684). P. 677–680. https://doi.org/10.1126/science.103.2684.677

11. Suryani Ina et al. Two Decade of Scholarly Landscape: A Bibliometric Exploration of Digital Humanities in Education Research. *IJRISS*. Feb 6, 2025, 290-302. DOI: https://dx.doi.org/10.47772/IJRISS.2025.903SEDU0017

References

1. Atamanchuk V. P. Tsyfrova humanitarystyka v naukovykh vymirakh. Nauk. zap. Maloi akademii nauk Ukrainy. 2022. № 2 (24). S. 3–9. DOI: http://doi.org/10.51707/2618-0529-2022-24-01.

2. Bednarskyi S. «Tsyfrovi humanitarni nauky: cogito, ergo data». Visnyk Zhytomyr. derzh. un-tu im. I. Franka. Filosofski nauky. 2025. Vyp. 2 (98). S. 73–84. https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2 (98).2025.73-84 .

3. Vorozheikin Ye. P. Tsyfrovi humanitarni nauky ta kulturolohiia: mozhlyvosti vzaiemodii. Pytannia kulturolohii, 2022. Vyp. 40. S. 139–148. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269368.

4. Nikitenko V., Voronkova V., Kyvliuk O. Tsyfrovyi humanizm yak nova paradyhma rozvytku suchasnykh humanitarnykh nauk. Humanities Studies. Seriia: Filosofiia. Zb. nauk. pr. Zaporizhzhia : Publishing house «Helvetica», 2025. Vyp. 22 (99). S. 81–90. DOI:https://doi.org/10.32782/hst-2025-22-99-09

5. Sumiatin S. Informatsiini tekhnolohii u Digital Humanities: sproba kulturolohichnoi klasyfikatsii. The XIII International scientific and practical conference «Modern digital technologies and problems of their use», November 24-26, 2025, Prague, Czech Republic, 256 p. Rr. 33–36. URL: https://eu-conf.com/en/events/modern-digital-technologies-and-problems-of-their-use/

6. Tsyfrova humanitarystyka: Sait tsyfrovoho proektu NBUV ResearchUA. URL: http://research.nbuv.gov.ua/node/53.

7. Berry David M. Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities. Educause review, may/june 2014. P. 22-26. (2024) [Elektronnyi resurs – ar Xiv-dokument]. https:// doi.org/10.48550/arXiv.2407.0592

8. Deep K. K. Bibliometric Analysis of Open Access Digital Humanities Publications. Library Philosophy and Practiae (e-journal). 2021. 12-04 URL: https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/6667/.

9. A New Companion to Digital Humanities. Ed. by Susan Schreibman, Ray Sievens, John Unsworth. John Wiley & Sons, 2016. 592 p. books.google.pl/books?id=hdazDAAAQBAJ&pg=PR3&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad =1#v= onepage&q&f=false.

10. Stevens S. S. On the theory of scales of measurement. Science, 1946. 103 (2684). R. 677–680. DOI: https://doi.org/10.1126/science.103.2684.677

11. Suryani Ina et al. Two Decade of Scholarly Landscape: A Bibliometric Exploration of Digital Humanities in Education Research. IJRISS. Feb 6, 2025, 290-302. DOI: https://dx.doi.org/10.47772/IJRISS.2025.903SEDU0017

UDC 130.2:004.9

CULTUROLOGICAL DIMENSIONS OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN DIGITAL HUMANITIES

Stanislav SUMYATIN – postgraduate student of the
Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Kyiv

The aim of this paper is creation and substantiation of a theoretical model of the cultural impact of information technologies used in DH disciplines, within the academic community and beyond.

Research methodology. The study used cultural methods (phenomenological, hermeneutic, culturological modeling method), as well as systemic and comparative approaches. To formalize the analysis, the method of operationalization of concepts and elements of the metrological approach (scaling, introduction of weighting coefficients) were used. The evaluation of indicators is carried out on the basis of an expert approach. The empirical basis is case studies of the use of *information technologies in digital humanities. Results*. The IT Efficiency Index in DH (IEIT-DH) has been developed and substantiated, for which the formula is introduced: IEIT- DH = w_DD +w_EE +w_CC +w_RR, where: «D» is disciplinary coverage, «E» is epistemic efficiency, «C» is cultural transformativity, «R» is methodological reproducibility of technology and its institutional embeddedness, and «w_i» are the weights of each component of the index. Scales for expert assessment of technologies were proposed according to specific criteria of the corresponding indicators and the logic of distribution of weight coefficients according to these types of IT was *determined.Novelty*. A vector-profile model of cultural analysis of IT in digital humanities has been developed, which combines a formalized representation (D, E, C, R) with differentiated weighting of indicators depending on the cultural context of their application. The practical significance lies in creating a tool for structured comparative analysis of IT, which allows substantiating expert assessments of their cultural impact and applying the model in research, educational and expert practice of DH.

Key words: information technology (IT), digital humanities (DH), index, coefficient, culture/cultural/culturological, model, scale, expert assessment, efficiency.

Стаття отримана 24.12.2025
Стаття прийнята 23.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК [004.7:655.4]:316.7(477)

ТРАНСФОРМАЦІЯ КНИЖКОВОЇ ІНДУСТРІЇ УКРАЇНИ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ : НОВІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ МОДЕЛІ СПОЖИВАННЯ

Вікторія ІЛЬКОВИЧ – доктор філософії за спеціальністю 032 «Історія та археологія», директор Центру соціального розвитку, асистент кафедри етики, естетики та культурології філософського факультету, Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-3813-9051
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1189
viktoriia.ilkovych@knu.ua

Цитування:

Ількович В. Трансформація книжкової індустрії України в цифрову епоху : нові соціокультурні моделі споживання. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 533-538. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1189

Експліковано вектори структурної трансформації книжкової індустрії України в умовах диджиталізації та науково обґрунтовано детермінацію нових соціокультурних моделей споживання інтелектуального продукту. Досліджено перехід видавничої галузі від випуску статичних об'єктів до розбудови мультимедійних екосистем та контент-хабів. Доведено, що цифрова революція зумовила дематеріалізацію книги як герметичного артефакту, перетворивши її на динамічний вузол інформаційних потоків. Виявлено сутність феноменів «демонстративного» та «соціального» читання як провідних практик українського мережевого суспільства, де книга функціонує як інструмент візуальної самопрезентації та національної самоідентифікації (зокрема в сегменті #BookTokUA). Проаналізовано стратегічне зміщення менеджменту вітчизняних видавництв («Laboratoria», «ArtHuss», «Віхола») до моделі «видавництво як сервіс», що базується на економіці вражень та омніканальності. Визначено роль книжкових проєктів як модераторів соціального капіталу та хабів неформальної освіти в сучасному культурному просторі України.

Ключові слова: книжкова індустрія України, цифрова трансформація, соціокультурні практики читання, видавнича екосистема, демонстративне споживання, контент-хаб, культура участі.

Актуальність дослідження. У сучасних умовах глобальної цифровізації книжкова індустрія України переживає період фундаментальної трансформації, де технологічні інновації стають не лише інструментом оптимізації бізнес-процесів, а потужним чинником зміни соціокультурного ландшафту. Поширення мультимедійних форматів, алгоритмізація читацького досвіду та виникнення мережевих спільнот (BookTok, Bookstagram) докорінно змінюють традиційну модель взаємодії між автором, видавцем та споживачем. В Україні ці процеси набувають особливого значення в контексті повномасштабної війни та потреби у зміцненні національної ідентичності, де книга трансформується з об'єкта герметичного споживання на активний інструмент соціальної згуртованості та культурної резистентності. Потреба в науковому осмисленні нових моделей соціокультурного споживання в українському контексті зумовлює актуальність даної статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання цифрової трансформації книжкової сфери перебувають у центрі уваги багатьох сучасних дослідників. Фундаментальний аналіз структурних змін у видавничій індустрії представлено у працях Дж. Томпсона [9; 22], М. Бхаскара [2; 12] та А. Філліпс [21]. Когнітивні аспекти читання в цифрову епоху та зміну сприйняття тексту досліджували Н. Барон [10; 11] та Н. Карр [13]. Соціокультурні виміри мережевої взаємодії та культури участі розкрито в роботах Г. Дженкінса [3; 16] та С. Мюррей [20]. Особливості функціонування сучасного українського книжкового ринку та стратегічного менеджменту у видавничій сфері аналізують В. Теремко [8], Н. Зелінська [4], О. Афанасьєва [1]. Водночас, стрімкий розвиток мережевих читацьких спільнот в Україні і трансформація книги в мультимедійну екосистему потребують подальшого деталізованого вивчення.

Мета статті полягає у виявленні трансформаційного потенціалу цифрових інновацій у видавничій сфері України та теоретичному моделюванні новітніх практик споживання, що базуються на переході від герметичної рецепції тексту до партисипативних мережевих моделей взаємодії з книжковим артефактом.

Методологічна та теоретична база. Теоретичну основу дослідження становлять концепції інформаційного суспільства (М. Кастельс), культури участі (Г. Дженкінс) та економіки вражень (Б. Пайн, Дж. Гілмор). Методологія статті базується на застосуванні системного підходу до аналізу видавничих екосистем. Використано метод соціокультурної дескрипції для характеристики нових читацьких практик, компаративний метод для зіставлення традиційних та мережевих моделей

© Ількович В., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

легітимації контенту, а також метод кейс-стаді (case study) для аналізу діяльності провідних українських видавництв («Laboratoria», «ArtHuss», «Віхола»).

Виклад дослідницького матеріалу. Сучасний розвиток книжкової індустрії України характеризується зміною парадигми: від статичного паперового носія до динамічного мультимедійного контенту. Цифровізація не лише оптимізувала виробництво, а й детермінувала появу нових форм існування продукту культури, де матеріальна оболонка поступається функціональності та інтерактивності. Цифрова революція розглядається як трансформація «інформаційного ландшафту», за якої контент набуває ознак текучості, а межі між видавцем і споживачем стають прозорими [9; 324]. Процес супроводжується децентралізацією знань, що дозволяє українському інтелектуальному продукту циркулювати поза інституційними обмеженнями.

У межах мережевого суспільства книга трансформується у вузол інформаційних потоків, що інтегрує текст у глобальну систему комунікацій [5; 145]. Дослідники наголошують на переході до «постгутенбергівської епохи», де стратегічною метою є управління увагою аудиторії через мультиплатформні стратегії [8; 82]. В українському просторі цей тренд репрезентують «Laboratoria» та «Книголав», які вибудовують цифрові екосистеми навколо актуального контенту.

Вплив технологічних інновацій зумовив поширення концепції «друк на вимогу» (print-on-demand), що маркує перехід до персоналізованої комунікації та мінімізує ризики перевиробництва [4; 218]. Розвиток хмарних платформ змістив акцент на кураторську підготовку тексту. Роль видавництва трансформується: воно перетворюється на стратегічний контент-хаб, функцією якого є «фільтрація та ампліфікація» смислів [2; 78]. Особливим феноменом є поява гібридних видань («ArtHuss», «Vivat»), де QR-коди та технології AR перетворюють читання на інтерактивний мультимедійний досвід [1; 15].

Трансформація індустрії застосовує стратегію комплексного сенсорного насичення. Сучасна видавнича модель зміщує акцент на продаж унікального емоційного та тактильного досвіду. Книга еволюціонує в бік елітарного колекційного об’єкта, естетична цінність якого підкреслюється дизайном та оформленням. В основі лежить концепція «економіки вражень», де успіх продукту залежить від здатності сформувати особливий стиль життя [7; 48].

Фізичний контакт із паперовим виданням забезпечує глибше когнітивне занурення [10; 112]. Прикладом такої естетизації є видавництво «Віхола», що формує впізнавану ідентичність серійних видань, та видавництво «Портал», яке через складні архітектонічні рішення підсилює освітню місію книг. Паралельно відбувається децентралізація галузі через платформи самвидаву («Booknet», «Аркуш»), де визнання продукту базується на реакції мережевої спільноти [4; 241]. Роль видавництва зміщується до менеджменту інтелектуальної власності та кураторства [22; 56]. Книга в Україні перестає бути об’єктом герметичного споживання і стає інструментом соціальної комунікації та національної самоідентифікації. Трансформація книжкової індустрії України в цифрову епоху зумовлює виникнення нових соціокультурних моделей споживання, де процес читання втрачає традиційний герметичний характер і набуває ознак публічної комунікації. У межах сучасної культури участі вітчизняний споживач перестає бути пасивним адресатом тексту, перетворюючись на активного ретранслятора смислів та творця власного контенту навколо продукту культури [3; 114]. Подібна зміна ролей призводить до формування специфічного феномену «демонстративного читання», за якого книга виступає не лише джерелом інтелектуального збагачення, а й ключовим елементом візуальної самопрезентації індивіда в цифровому просторі. Соціальні медіа детермінують перехід від індивідуального накопичення знань до колективного перформансу, де факт володіння виданням та публічна демонстрація взаємодії з ним стають вагомішими за безпосередню рецепцію тексту.

У цьому контексті продукт культури набуває ознак соціального маркера. Дослідники вказують, що в епоху цифрових мереж споживання літератури трансформується у форму культурного капіталу, який потребує негайної візуалізації для підтвердження статусу індивіда в онлайн-спільноті [11; 156]. Книга за таких умов функціонує як об’єкт естетичного споглядання, інтегрований у персональний бренд користувача. Описана модель актуалізує запит на візуальне насичення видань: декоративні елементи, зокрема художні зрізи чи дизайнерське оформлення обкладинок, безпосередньо підвищують конверсію контенту в соціальних мережах, роблячи продукт «фотогенічним» та придатним для поширення. Яскравим прикладом реалізації такої стратегії в Україні є видавництво «ArtHuss», чиї видання про мистецтво та дизайн заздалегідь проєктуються як візуально досконалі об’єкти для Instagram-комунікації.

Публічність читання стає новою нормою, розмиваючи межу між приватним інтелектуальним актом і масовою комунікацією. Дана тенденція породжує потребу у створенні специфічних цифрових екосистем, у яких лідери думок заміщують традиційні інститути літературної критики, формуючи нову ієрархію цінностей [20; 42]. Особливу роль відіграють візуально-орієнтовані платформи, зокрема TikTok та Instagram. Через функціонування тематичних сегментів (#BookTok, #Bookstagram) відбувається формування глобальних читацьких спільнот, що існують поза національними межами. Для України цей

процес набув додаткового соціокультурного значення: україномовний сегмент TikTok (#BookTokUA) став потужним майданчиком «лагідної українізації», де популяризація вітчизняної книги сприяє зміцненню національної ідентичності. Трансформація свідчить про зміну суб'єкта культурної експертизи: алгоритми стають новими механізмами формування літературного канону, витісняючи академічне літературознавство системою мережевої репутації [14; 58]. Найновіші розвідки 2024–2025 років підтверджують, що «віральність» книги в мережах часто детермінує видавничі плани на роки вперед, перетворюючи соціальний вплив на ключовий чинник легітимації автора [17; 22].

У мережевому середовищі популярність видання часто корелює з його здатністю інтегруватися в певну візуальну «естетику» (aesthetic). Книга трансформується у вузол соціальної взаємодії, навколо якого виникають мікроспільноти, об'єднані спільними емоційними переживаннями та новими цифровими ритуалами. Ці практики – від створення відеореакцій до естетизованого «розпакування» (unboxing) – стають формою сучасного соціокультурного перформансу [15; 12]. На вітчизняному ринку видавництво «Vivat» активно використовує ці інструменти, залучаючи бук-блогерів до створення контенту, що інтегрує книгу в повсякденний лайфстайл молодіжної аудиторії.

Описаний формат взаємодії актуалізує перехід до «соціального читання» як домінантної моделі, де інтелектуальний продукт функціонує як засіб ідентифікації та соціальної згуртованості в умовах фрагментованого медіапростору [20; 104]. При цьому спільноти навколо BookTok стають не лише маркетинговим інструментом, а й майданчиками для підтримки ментального здоров'я та соціальної інклюзії читачів, що є вкрай важливим для українського суспільства в умовах тривалого стресу [18; 95]. Зміна читацьких звичок характеризується переходом до фрагментарного, так званого «кліпового» сприйняття, що докорінно змінює архітектоніку споживання. Процес зумовлює попит на нові формати інтелектуального відгуку (мікрорецензії, візуальні огляди), адаптовані до динаміки мереж. Подібна трансформація рецепції – від глибокого лінійного занурення до швидкого сканування контенту – вимагає від видавців адаптації матеріалів під запити «скануючого» типу читання [13; 210]. Цифрова революція не лише змінює формат носія, а радикально переформатовує саму природу інтелектуальної взаємодії, де електронні інтерфейси диктують нові алгоритми сприйняття тексту [19; 45].

Це створює ситуацію, де межа між реальним читанням та симуляцією інтелектуальної діяльності стає об'єктом наукових дискусій [20; 88]. Зміщення акценту на швидке формування ставлення до контенту дозволяє індивіду залишатися релевантним у межах цифрової комунікації. Становлення такого типу сприйняття вимагає від видавництв, як-от «Laboratoria», впроваджувати мультиплатформні стратегії, де книга супроводжується подкастами та короткими цифровими оглядами для утримання уваги аудиторії [21; 45]. Нові моделі споживання демонструють перехід від індивідуального накопичення знань до колективного конструювання культурних смислів у реальному часі, що вимагає радикального перегляду традиційних методів культурного менеджменту в Україні.

Сучасні видавничі стратегії в Україні демонструють перехід від виробництва відокремлених книжкових одиниць до розбудови комплексних мультимедійних екосистем. У межах цієї трансформації вітчизняні видавництва функціонують як потужні контент-центри, що пропонують споживачу широкий спектр форматів взаємодії, нівелюючи традиційну монополію паперового носія. Важливим інструментом розширення аудиторії та подолання бар'єрів між фізичним і цифровим просторами стає розробка власних мобільних застосунків для онлайн-читання та прослуховування аудіокниг. Подібна технологічна інтеграція дозволяє впровадити продукт культури безпосередньо в цифрову повсякденність користувача, адаптуючи споживання знань до ритму життя сучасної людини. Прикладом успішної диджиталізації є видавництво «Laboratoria», чий мобільний застосунок забезпечує безперебійний доступ до контенту, підкріплюючи лояльність аудиторії через технологічну зручність та персоналізацію досвіду.

Глобальна диверсифікація форматів забезпечує безперервну присутність видавничого бренду в інформаційному середовищі читача, трансформуючи видавництво з виробничого підприємства на багатофункціональну сервісну платформу [22; 142]. У соціокультурному аспекті це означає фундаментальну зміну парадигми володіння на парадигму доступу: читач купує не стільки матеріальний об'єкт, скільки право інтеграції в інтелектуальну екосистему. Даний перехід до моделі «видавництво як сервіс» (Publishing as a Service) актуалізує формування персоналізованих алгоритмів споживання, де вибір літератури підкріплюється інструментами цифрової навігації та інтелектуального кураторства [20; 88].

Технологічне переформатування індустрії в Україні веде до появи нових форм культурної лояльності, де видавничий проєкт стає тривалим процесом соціокультурного супроводу споживача. Це зумовлює запит на нові компетенції менеджменту, орієнтовані на управління цифровою увагою. Видавництва змушені створювати безперебійне середовище, що об'єднує різні медіаформати в єдиний ціннісний простір. Згідно з даними моніторингу, саме здатність бренду до формування «цифрового хабу» навколо автора чи тематичної

серії визначає його життєздатність у довгостроковій перспективі [6]. Окрім технологічної складової, менеджмент сучасних проєктів передбачає освоєння аудіального простору. Запуск тематичних подкастів, у межах яких автори та експерти розкривають змісти видань, стає дієвим механізмом формування лояльної спільноти. У соціокультурному вимірі цей процес означає реставрацію культури усного мовлення в цифровому форматі, де аудіальний контент забезпечує емоційну близькість між видавництвом та споживачем, створюючи ефект «співпричетності» до творення смислів [22; 94]. В українському контексті видавництво «Віхола» активно розвиває цей напрям, посилюючи експертний статус бренду через мультимедійний супровід науково-популярних видань. Подібні практики свідчать про те, що видавництво перебирає на себе функції медіахолдингу, де книга є лише однією з точок входу в широке інформаційне поле.

Паралельно відбувається радикальна трансформація презентацій у формат багатокомпонентних соціокультурних подій: лекторіїв, публічних інтерв'ю та професійних діалогів. Заходи реалізуються через стратегічні колаборації з музеями, університетами та креативними хабами, що дозволяє книзі інтегруватися в систему неформальної освіти. Книга трансформується на привід для розбудови середовища, де споживач отримує можливість для живої професійної комунікації та соціалізації [8; 54]. Яскравим прикладом такої взаємодії є діалоги видавництва «ArtHuss» у співпраці з мистецькими інституціями. До того ж, залучення штучного інтелекту в процеси маркетингу дозволяє українським видавцям вивільняти ресурси для поглиблення саме «людського» компонента – подієвої активності та живого спілкування [11; 14].

Зміна векторів менеджменту свідчить про становлення моделі «подієвого книговидання», де основна цінність фокусується не на факті купівлі, а на досвіді перебування в певному культурному середовищі. Подібний підхід дозволяє видавництвам успішно конкурувати за увагу аудиторії, пропонуючи простір для інтелектуальної взаємодії та формування професійної ідентичності [20; 112]. Сучасний видавничий проєкт еволюціонує у форму соціокультурної платформи, що забезпечує тяглість інтелектуальної традиції. У цьому контексті видавець в Україні стає модератором соціального капіталу, заповнюючи лакуни традиційних освітніх структур та формуючи нові центри громадянської згуртованості.

Висновки. Результати проведеного дослідження дозволяють констатувати, що книжкова індустрія України перебуває у фазі радикальної соціокультурної трансформації, де цифровізація виступає не лише технологічним інструментарієм, а фундаментальним онтологічним чинником зміни парадигми побутування продукту культури. Перехід від статичного паперового носія до динамічних мультимедійних екосистем маркує остаточне становлення «постгутенбергівської епохи» у вітчизняному соціокультурному просторі. За цієї моделі домінантна стратегія видавця зміщується з механічного тиражування об'єкта до комплексного управління увагою аудиторії через складні мультиплатформні стратегії. У такому контексті книга дематеріалізується як виключно фізичний артефакт, набуваючи ознак «текучого контенту», життєздатність якого забезпечується безперервною циркуляцією в глобальних мережах та постійною актуалізацією через цифрові інтерфейси.

Системний аналіз новітніх моделей споживання підтверджує закріплення феноменів «демонстративного» та «соціального» читання як провідних практик українського мережевого суспільства. У межах візуально-орієнтованих платформ, передусім TikTok та Instagram, книга трансформується з об'єкта герметичної рефлексії на активний інструмент соціальної комунікації, візуальної самопрезентації та конструювання національної ідентичності (зокрема через сегмент #BookTokUA). Процеси легітимації інтелектуального продукту в цифровому середовищі тепер критично залежать від алгоритмічних механізмів та віральності, що спричиняє децентралізацію культурної експертизи. Традиційна ієрархія авторитетів заміщується партисипативними репутаційними моделями, де суб'єктом оцінки виступає солідарна мережева спільнота, що диктує нові алгоритми популярності та формує актуальний літературний канон.

Встановлено, що успішна адаптація видавничого менеджменту до викликів цифрової епохи в Україні ґрунтується на впровадженні інтегральної моделі «менеджменту вражень» та реалізації стратегії омніканальності. Сучасні вітчизняні видавництва, як-от «Laboratoria», «ArtHuss» та «Віхола», репрезентують перехід до інноваційної концепції «видавництво як сервіс» (Publishing as a Service). У межах цього підходу книга трансформується у складну екосистему, підкріплену подієвою активністю, експертними подкастами та цифровими застосунками. Це дозволяє видавничим центрам заповнювати лакуни традиційних освітніх структур, набуваючи статусу суспільно значущих інституцій неформальної освіти та стратегічних модераторів соціального капіталу в масштабах країни.

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаються у детальному вивченні імплементації технологій штучного інтелекту у видавничі процеси, зокрема щодо автоматизації кураторських функцій. Окремого аналізу потребує трансформація авторської ідентичності в умовах прямої взаємодії письменника з мережевими спільнотами, що радикально змінює механізми створення тексту. Подальше дослідження соціокультурної динаміки ринку дозволить глибше зрозуміти роль

книговидання як стратегічного ресурсу збереження національної ідентичності в умовах глобальної цифровізації.

Список використаної літератури

1. Афанасьєва О. М. Гібридні видання як інструмент актуалізації культурного контенту в цифрову епоху. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 12–18.
2. Бхаскар М. *Кураторський маніфест. Як вижити в епоху надлишку*. Київ : ArtHuss, 2017. 216 с.
3. Дженкінс Г. *Культура участі. Поєднання старої та нової медіакультури*. Київ : Знання, 2017. 320 с.
4. Зелінська Н. В. *Наукове книговидання в Україні: історія та сучасний стан*. Львів : Світ, 2012. 412 с.
5. Кастельс М. *Інформаційна епоха: економіка, суспільство та культура*. Київ : К.І.С., 2006. 600 с.
6. Книжковий ринок України-2024: показники та тенденції розвитку. *Український інститут книги*. 2024. URL: https://ubi.org.ua/uk/activity/doslidzhennya/doslidzhennya-2025.
7. Пайн Б. Д., Гілмор Дж. Г. *Економіка вражень. Як перетворити покупку на незабутню подію*. Київ : Наш Формат, 2018. 240 с.
8. Теремко В. І. *Стратегічне проектування у видавничій сфері*. Київ : Академвидав, 2015. 256 с.
9. Томпсон Дж. Б. Торговці культурою. Книговидавнича індустрія у двадцять першому столітті. Київ : ArtHuss, 2018. 432 с.
10. Baron N. S. How We Read Now: Strategic Choices for Print, Screen, and Audio. Oxford : Oxford University Press, 2021. 304 p.
11. Baron N. S. Who Wrote This? How AI and the Lure of Efficiency Threaten Human Writing. Stanford : Stanford University Press, 2023. 240 p.
12. Bhaskar M. The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network. New York : Anthem Press, 2013. 218 p. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctt1gxp7v7
13. Carr N. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. New York : W. W. Norton & Company, 2010. 288 p.
14. Culberson D. BookTok: The Cultural Phenomenon Introducing a Stagnated Industry to a New Generation. *Research Dialogues*. 2024. Vol. 1. URL: https://scholar.utc.edu/research-dialogues/article/1458/
15. Hyatt M. #Booktok: Social Media's Influence on Literature. *Honors Theses*. 2024. № 1742. URL: https://scholarship.richmond.edu/honors-theses/1742
16. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : NYU Press, 2006. 308 p. DOI: https://doi.org/ 10.1632/prof.2008.2008.1.258
17. Martin M. From FYP to TBR: Decoding the Social Influence Behind #BookTok. *Carolina Digital Repository*. 2025. URL: https:// cdr.lib.unc.edu/downloads/ww72bs27k
18. Merga M. K. Libraries as Mental Health Hubs: Lessons from the BookTok Community. London : Routledge, 2023. 210 p.
19. Merkoski J. Burning the Page: The eBook Revolution and the Future of Reading. Naperville : Sourcebooks, 2013. 256 p.
20. Murray S. The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Publishing in a Networked Era. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2018. 248 p. DOI: https://doi.org/10.1353/book.61461
21. Phillips A. Turning the Page: The Evolution of the Book. London : Routledge, 2014. 192 p. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315814988
22. Thompson J. B. Book Wars: The Digital Revolution in Publishing. Cambridge : Polity Press, 2021. 526 p.

References

1. Afanasieva O. M. Hibrydni vydannia yak instrument aktualizatsii kulturnoho kontentu v tsyfrovu epokhu. Visnyk Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. 2021. № 2. S. 12–18.
2. Bkhaskar M. Kuratorskyi manifest. Yak vyzhyty v epokhu nadlyshku. Kyiv : ArtHuss, 2017. 216 s.
3. Dzhenkins H. Kultura uchasti. Poiednannia staroi ta novoi mediakultury. Kyiv : Znannia, 2017. 320 s.
4. Zelinska N. V. Naukove knyhovydannia v Ukraini: istoriia ta suchasnyi stan. Lviv : Svit, 2012. 412 s.
5. Kastels M. Informatsiina epokha: ekonomika, suspilstvo ta kultura. Kyiv : K.I.S., 2006. 600 s.
6. Knyzhkovyi rynok Ukrainy-2024: pokaznyky ta tendentsii rozvytku. Ukrainskyi instytut knyhy. 2024. URL: https://ubi.org.ua/uk/activity/doslidzhennya/doslidzhennya-2025.
7. Pain B. D., Hilmor Dzh. H. Ekonomika vrazhen. Yak peretvoryty pokupku na nezabutniu podiiu. Kyiv : Nash Format, 2018. 240 s.
8. Teremko V. I. Stratehichne proektuvannia u vydavnychii sferi. Kyiv : Akademvydav, 2015. 256 s.
9. Tompson Dzh. B. Torhovtsi kulturoiu. Knyhovydavnycha industriia u dvadtsiat pershomu stolitti. Kyiv : ArtHuss, 2018. 432 s.
10. Baron N. S. How We Read Now: Strategic Choices for Print, Screen, and Audio. Oxford : Oxford University Press, 2021. 304 p.
11. Baron N. S. Who Wrote This? How AI and the Lure of Efficiency Threaten Human Writing. Stanford : Stanford University Press, 2023. 240 p.
12. Bhaskar M. The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network. New York : Anthem Press, 2013. 218 p. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctt1gxp7v7
13. Carr N. The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains. New York : W. W. Norton & Company, 2010. 288 p.

14. Culberson D. BookTok: The Cultural Phenomenon Introducing a Stagnated Industry to a New Generation. Research Dialogues. 2024. Vol. 1. URL: https://scholar.utc.edu/research-dialogues/article/1458/

15. Hyatt M. #Booktok: Social Media's Influence on Literature. Honors Theses. 2024. № 1742. URL: https://scholarship.richmond.edu/honors-theses/1742

16. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : NYU Press, 2006. 308 p. DOI: https://doi.org/ 10.1632/prof.2008.2008.1.258

17. Martin M. From FYP to TBR: Decoding the Social Influence Behind #BookTok. Carolina Digital Repository. 2025. URL: https:// cdr.lib.unc.edu/downloads/ww72bs27k

18. Merga M. K. Libraries as Mental Health Hubs: Lessons from the BookTok Community. London : Routledge, 2023. 210 p.

19. Merkoski J. Burning the Page: The eBook Revolution and the Future of Reading. Naperville : Sourcebooks, 2013. 256 p.

20. Murray S. The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Publishing in a Networked Era. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2018. 248 p. DOI: https://doi.org/10.1353/book.61461

21. Phillips A. Turning the Page: The Evolution of the Book. London : Routledge, 2014. 192 p. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315814988

22. Thompson J. B. Book Wars: The Digital Revolution in Publishing. Cambridge : Polity Press, 2021. 526 p.

UDC [004.7:655.4]:316.7(477)

TRANSFORMATION OF THE BOOK INDUSTRY OF UKRAINE IN THE DIGITAL AGE: NEW SOCIO-CULTURAL MODELS OF CONSUMPTION

Viktoriia ILKOVYCH – PhD in History and Archaeology,
Director of the Center for Social Development,
Assistant Professor at the Department of Ethics, Aesthetics, and Cultural Studies, Faculty of Philosophy,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

The article explicates the vectors of structural transformation of the Ukrainian book industry in the context of global digitalization and scientifically substantiates the determination of new socio-cultural models of intellectual product consumption. The study focuses on the transition of the publishing sector from a traditional model of producing static paper objects to the development of complex multimedia ecosystems and strategic content hubs. It is proved that the digital revolution has caused the fundamental dematerialization of the book as a hermetic artifact, transforming it into a dynamic node of global information flows where functionality and interactivity take precedence over the physical shell. The author reveals the essence of the phenomena of «demonstrative» and «social» reading as dominant practices of the Ukrainian network society. Within the framework of visually-oriented platforms, primarily TikTok and Instagram, the book functions not only as a source of knowledge but as a key tool for visual self-presentation and national self-identification. Special attention is paid to the #BookTokUA segment as a platform for «gentle Ukrainization» and the formation of a collective performance around reading.

The strategic shift in the management of leading domestic publishing houses, such as «Laboratoria», «ArtHuss», «Vivat», and «Vikhola», towards the «publishing as a service» (PaaS) model is analyzed. This approach is based on the experience economy, omni-channeling, and the creation of digital hubs that integrate books with podcasts, mobile applications, and AR technologies. The study establishes that the success of a modern publishing brand depends on its ability to form a personalized communication space around the author or a series. The author concludes that modern book projects in Ukraine have moved beyond purely literary boundaries, transforming into socio-cultural platforms and moderators of social capital. They effectively fill the gaps in formal education structures by functioning as hubs for non-formal education and national cultural consolidation. The prospects for further research are identified in the study of artificial intelligence implementation in curatorial publishing functions and the transformation of authorial identity in a networked environment.

Key words: book industry of Ukraine, digital transformation, socio-cultural reading practices, publishing ecosystem, demonstrative consumption, content hub, participation culture.

Стаття отримана 13.12.2025
Стаття прийнята 19.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 069:929]:[008:719(477)]-049.34:355.01(477-651.2:470-651.1)

ЗБЕРЕЖЕННЯ МЕМОРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Тетяна БЕГАЛЬ – доктор філософії з культурології, старший викладач,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0002-1032-8291
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1190
tetiana.berezniuk@gmail.com

Цитування:

Бегаль Т. Збереження меморіальної культурної спадщини в умовах війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 539-544. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1190

*Мета статті: в*исвітлити проблематику збереження меморіальної культурної спадщини України в умовах російсько-української війни. *Результати дослідження.* Розглянуто останні напрацювання фахівців-практиків та науковців, пов'язані з охороною та збереженням культурного надбання в умовах воєнного конфлікту. Проаналізовано міжнародні та вітчизняні законодавчі пропозиції у сфері охорони культурної спадщини. Висвітлено рекомендації стосовно збереження культурної спадщини в умовах війни, зокрема і спадщини меморіальних музеїв. Визначено проблематику збереження меморіальної культурної спадщини та запропоновано можливі шляхи їх вирішення. *Наукова новизна* полягає у висвітленні проблемних питань, що ускладнюють збереження культурної спадщини меморіальних музеїв в умовах війни і пов'язані з наявністю чималої кількості музейних предметів, що належать до різних груп зберігання; збереженням автентичного меморіального будинку; тенденцією фемінізації музеїв; невеликим числом співробітників, що впливає на якість організації евакуації культурних цінностей. *Висновки.* Збереження культурної спадщини України в під час війни є важливим питанням, що потребує різних підходів до збереження музейних предметів залежно від профілю музею, різноманітності та кількості музейних колекцій та збірок. Збереження меморіальної культурної спадщини, з одного боку, ускладняються «камерністю» музейних закладів, що їх зберігають, а з іншого – наявністю різних груп зберігання музейних предметів, що вимагає індивідуального підходу до кожного з них. Відповідно, охорона культурної спадщини меморіальних музеїв в умовах війни потребує законодавчо затверджених інструкцій із зберігання і евакуації культурних цінностей з наявністю чітких рекомендацій та вказівок відповідно до профілю музею.

Ключові слова: культурна спадщина; меморіальні музеї; охорона культурної спадщини в умовах війни; евакуація культурних цінностей.

Актуальність проблеми. Культурна спадщина України представлена матеріальними та духовними надбаннями, які підкреслюють нашу самобутність, самоцінність та унікальність. Це архітектурні пам'ятки, історико-культурні об'єкти і території, предмети, пов'язані з визначними місцями, подіями та персоналіями, об'єкти нематеріальної культурної спадщини [5]. Різноманітність культурної спадщини, а також закладів, які їх зберігають, потребують різних підходів до збереження, евакуації, охорони та репрезентації культурних цінностей. Не є виключенням і культурна спадщина меморіальних музеїв, які через автентичне середовище та музейні предмети допомагають осмислити важливі сторінки минулого. Слід зазначити, що під поняттям «меморіальні музеї» у даному дослідженні, розуміємо музейні заклади, співробітники яких досліджують, зберігають та популяризують знання про видатних осіб, політичних та державних діячів, учених, композиторів, художників, письменників тощо. Зазвичай, такі музеї функціонують на базі будинків, квартир, садиб, в яких проживали і вели діяльність видатні діячі.

З огляду на складні сучасні реалії та постійні воєнні дії на території України, музейні заклади зберігають культурну спадщину в надскладних умовах, постійно адаптуючись до нових умов сьогодення. Урядові організації, міжнародні спільноти та громадськість насамперед намагаються захистити унікальні об'єкти культурної спадщини національного та світового значення, оминаючи діяльність меморіальних музеїв як національного, так і локального рівнів, що актуалізує дану тематику.

Аналіз попередніх досліджень. В умовах сучасної російсько-української війни збереження культурної спадщини питання нагальне. Про це свідчить низка наукових досліджень, присвячених цій проблематиці. Так, український дослідник В. Вечерський аналізуючи наполеонівські та дві світові війни, піднімає важливе питання використання пам'яток в ідеологічній війні як складовій частині війни повномасштабної. Автор зазначає, що руйнування об'єктів культурної спадщини стало «соціокультурною нормою», і має цілеспрямований характер та доходить висновку, що необхідно розробляти і затверджувати нові документи, які «якщо і не зможуть унеможливити їх знищення, то будуть тримати окупантів у морально-політичній площині» [4]. Тоді як С. Гаврилюк висвітлює відпрацьовані моделі збереження культурної спадщини Великої Британії, США, Іспанії, Франції, Хорватії, пов'язані з

© Бегаль Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

напрацьованим досвідом реставрації пам'яток, евакуацією культурних цінностей, створенням підрозділів порятунку спадщини [6; 5–7]. Слід зазначити, що ці кейси були напрацьовані після Другої світової війни і, беззаперечно, не втрачають своєї актуальності, однак не можуть повною мірою уберегти культурні пам'ятки від руйнування, адже характер війни змінився. І це, на наш погляд, потребує нових досліджень та обґрунтувань.

Пріоритетним напрямом збереження культурних цінностей, в умовах сучасних викликів, виступає цифровізація. Зокрема, цю тематику висвітлюють дослідники О. Калашникова [11]. , І. Стасишена, Г. Лукаш [20]. Так, О Калашникова акцентує увагу на необхідності створення загальної для усіх музеїв та пам'ятко охоронних установ облікової системи пам'яток з єдиними стандартами опису, що дозволить вирішити проблеми з обліком, збереженням, відтворенням, реституцією, відновленням культурних цінностей [11; 17]. Тоді як І. Стасишена та Г. Лукаш [20] наголошують на перевазі цифрової архівації як засобу збереження культурної та історичної спадщини під час війни. Дослідники аналізують міжнародний цифровий досвід охорони культурних цінностей та актуальні проєкти захисту культурної спадщини в Україні і підкреслюють, що цифрові архіви в майбутньому можна використовувати як для відновлення об'єктів культурної спадщини, так і для документування воєнних злочинів [20].

Роль музеїв у збереженні культурної спадщини актуалізована у статтях О. Кадола [10] та Л. Кузнецової [14]. Зокрема, О. Кадол акцентує увагу на уже напрацьованих практиках у цій сфері та пропонує власні рекомендації стосовно покращення діяльності музеїв у сфері збереження культурної спадщини [10; 55–57]. Натомість Л. Кузнецова аналізує пошкодження та втрати музейних колекцій у період із лютого 2022 року по червень 2023 року та виділяє основні причини, серед яких: відсутність планів евакуації, відсутність єдиного електронного ресурсу музейних цінностей, брак фінансування, стрімкий наступ російський військ тощо [14].

Важливим аспектом діяльності музеїв в сучасних реаліях є застосування комунікативних практик. Зокрема, українська музеологиня Ю. Ключко, аналізуючи комунікативні практики музеїв у період пандемії Covid-19 та в умовах воєнних дій на території України, наголошує на важливості перетворення музеїв на комунікативні майданчики, що формують якісно новий культурний наратив та сприяють збереженню нашої ідентичності [13; 195].

Разом із тим, особливе місце в системі охорони і захисту культурних цінностей займають державні ініціативи, проєкти професійної спільноти, громадських та міжнародних організацій у сфері охорони культурної спадщини, які яскраво висвітлені та проаналізовані у дослідженні Ю. Трач [21].

Таким чином, можемо зробити висновки, що сучасні наукові розвідки у сфері збереження культурної спадщини в умовах війни розкривають питання: збереження архітектурних пам'яток, аналізу попередньо напрацьованого досвіду у галузі охорони спадщини, висвітленню державних, міжнародних та громадських ініціатив, вивченню ролі музеї та їх комунікаційних практик в умовах війни, обліку музейних предметів тощо. Однак, питання збереження культурної спадщини меморіальних музеїв залишається майже не дослідженим, що актуалізує дану тематику.

Мета статті – висвітлити проблематику збереження меморіальної культурної спадщини України в умовах війни. Відповідно до мети сформовані наступні *завдання*: розглянути останні напрацювання фахівців-практиків та науковців за тематикою дослідження; проаналізувати міжнародні та вітчизняні законодавчі акти у сфері збереження культурної спадщини; висвітлити рекомендації стосовно збереження культурної спадщини в умовах війни, зокрема і спадщини меморіальних музеїв; визначити проблематику збереження меморіальної культурної спадщини та запропонувати можливі шляхи їх вирішення.

Результати дослідження. Питання збереження культурної спадщини в Україні регулюється Конституцією України, законом «Про охорону культурної спадщини» [19] та міжнародними документами, серед яких Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту та її протоколи, ратифіковані Україною в 1954 та 2020 році [2]. Серед розпорядчих документів, затверджених Кабінетом Міністрів України, «Порядок евакуації культурних цінностей протягом воєнного стану та їх повернення» від 18 лютого 2026 р. Слід зазначити, що порядок визначає три черги евакуації музейних предметів:

перша черга – унікальні культурні цінності, що мають виняткове художнє, історичне, етнографічне, наукове значення, загальнонаціональне та світове значення разом із фондово-обліковою документацією;

друга черга – культурні цінності, що мають загальнодержавне значення (твори живопису, скульптури, графіки, предмети декоративно-ужиткового мистецтва) та відображають становлення і розбудову держави Україна;

третя черга – пам'ятки матеріальної і духовної культури, що відображають локальну історію і мають високу художню і історичну цінність [8; 7]. Разом із тим, у «Порядку евакуації культурних

цінностей протягом воєнного стану та їх повернення» прописано процедуру переміщення, моніторингу стану збереженості культурних цінностей та їх повернення, зазначено відповідальних осіб та їх повноваження. Визначено зону безпечної евакуації цінностей, що становить не менше 75 км від лінії зіткнення тощо [8]. Однак, мусимо зазначити, що вищезгадана інструкція дає лише загальні вказівки та рекомендації стосовно евакуації культурних цінностей, що стосуються музейних закладів, які перебувають поряд із територіями на яких проводяться бойові дії. Натомість, музейні установи, які не перебувають у зоні бойових дій, однак щоденно знаходяться під загрозою ракетних та дронових ударів, залишаються поза увагою.

Ще однією позитивною ініціативою державних органів влади, зокрема Міністерства культури та стратегічних комунікацій України є створення реєстру музейних предметів «Музейний фонд України», який наразі працює в тестовому режимі. Музейний фонд України – це систематизований реєстр музейних предметів, що знаходяться в колекціях українських музейних закладів і виконує широкі функції. З одного боку, такий реєстр дозволяє обліковувати та зберігати музейні колекції, з іншого – популяризувати українську культурну спадщину шляхом цифровізації і вільного доступу до колекцій [18].

Із метою організації якісного наповнення музейного реєстру на постійній основі проходять спільні робочі зустрічі з розробниками, юристами, фахівцями з охорони культурної спадщини, музейними співробітниками, під час якої українські музеї, зокрема й меморіальні, можуть отримати необхідну інформацію стосовно цифровізації музейних предметів та внесення їх до відповідного реєстру. Координаційну та консультативну підтримку музейним фахівцям та пам'яткоохоронцям активно надають такі міжнародні організації та комітети як ЮНЕСКО, ІККРОМ, ІКОМОС, Блакитний щит. Зокрема вони організовують навчання, розробляють методичні посібники, інструкції, графічні матеріали, для інформування фахівців у сфері збереження та охорони культурної спадщини у випадках збройних конфліктів і надзвичайних ситуацій [3].

Так, відповіддю на виклики, пов'язані з російською агресією проти України у 2014 році, став збірник теоретичних матеріалів та практичних рекомендацій щодо збереження культурних цінностей в нашій країні і загалом, що реалізований у рамках спільного проєкту ГО «Музею Майдану» і за підтримки Фонду Принца Клауса (Нідерланди) та посольства США у 2016 р. Збірник матеріалів піднімає важливі питання профілактичних дій та превентивних заходів, спрямованих на захист культурних цінностей, а також послідовності заходів у разі виникнення надзвичайної ситуації [2]. Безумовно, все це підтверджує той факт, що фахівці з усього світу єдині стосовно своїх дій і прагнень у сфері охорони всесвітнього культурного надбання. Однак, маємо визнати, що усі намагання з боку громадськості і міжнародної спільноти є недостатніми і потребують злагодженої роботи як громадських та міжнародних, так і більшої залученості урядових організацій.

Питання збереження музеями музейних предметів, колекцій і збірок в умовах війни питання складне, що потребує глибокого аналізу і кардинально різних підходів до реалізації. Адже, частина українських музеїв стикається з безпосередньою загрозою потрапити в окупацію, або ж знаходиться недалеко від окупованих територій; інша частина музейних закладів перебуваючи у «відносній безпеці» щоденно стикається з дроновими і ракетними обстрілами. Відповідно, дії музейний фахівців мають бути кардинально різними і відмінними. Разом із тим, музеї мають різні профілі, кількість одиниць зберігання і потребують різних підходів до організації і збереження музейних фондів.

Не виключенням є і меморіальні музеї, покликані сприяти поширенню інформації як про окремих діячів, так і культурні та історичні процеси того чи іншого періоду. Так, Літературно-меморіальний музей-квартира П. Тичини у м. Києві, за майже півстолітню історію свого існування, став справжнім центром дослідження творчості відомого українського поета й літературної діяльності не лише поетів та письменників, але й композиторів, художників, музикантів ХХ століття загалом. Музейний фонд Літературно-меморіального музею-квартири П. Тичини налічує майже 27 000 од. зб., з яких майже 1200 предметів – меморіальні речі і 21.101 – меморіальна бібліотека [17]. Така різноманітність музейних предметів потребує ретельного планування та оцінки ризиків ситуації.

Специфіка меморіальних музеїв полягає в тому, що вони зберігають матеріальні пам'ятки, що належать до різних груп зберігання, а це меблі, книги, картини, скульптура, фотографії, музичні інструменти, рукописи, документи, листування, предмети побуту, які потребують застосування різних методів та підходів до збереження та евакуації

Літературно-меморіальний музей П. Тичини, як і більшість музеїв України, не евакуйовував музейні предмети до початку повномасштабного вторгнення, але вжив превентивних заходів для зменшення або ж уникнення наслідків війни. Зокрема музейними фахівцями визначено і складено список найбільш цінних предметів, що потребують першочергової евакуації і захисту у разі необхідності. Розприділено і закріплено за працівниками певну кількість предметів, що потребують зберігання. Під час

повномасштабного вторгнення основну експозицію згорнуто. Але музей щоденно проводить екскурсії, використовуючи 3-D тур, який відтворює перед відвідувачами вигляд меморіальної квартири, дозволяє збільшити і детально роздивитися окремі предмети і повністю зануритися в музейне середовище. Таким чином, використання цифрових технологій і створення цифрових музейних просторів також дозволяє зберігати і популяризувати культурну спадщину меморіальних музеїв під час війни.

Інший досвід має музей «Мистецька вітальня родини Нарбутів», що знаходився у с. Первомайське на Сумщині за 18 кілометрів від кордону з РФ і присвячений відомому графіку і автору дизайну українських грошей часів Української Народної Республіки – Георгію Нарбуту. С. Первомайське постійно зазнавало обстрілів, але працівникам вдалося вчасно евакуювати його творчий доробок у безпечне місце, однак навчальний заклад, в якому функціонував музей був повністю зруйнований [15].

Проте, існує ряд проблем, з якими стикаються музейні заклади в умовах сьогодення, навіть попри те, що перебувають у відносній безпеці. У статті С. Дяченка «Інструкція щодо дій у разі непередбачених ситуацій, пов'язаних із діяльністю музеїв у зоні збройних конфліктів та можливих терактів» (за матеріалами тренінгу ІККРОМ) вказано, що команда порятунку має налічувати 20-10 осіб, які діляться на 4 групи: група евакуації, група фіксації та первинної документації, група переміщення, група підготовки нового фондосховища [9; 107–108]. Проблема полягає в тому, що команда меморіального музею налічує невелику кількість співробітників, що одразу ставить під питання якісну організацію евакуації музейних предметів у разі загрози, або ж вимагатиме залучення додаткових ресурсів.

Іншою проблемою є фемінізація музеїв. Згідно з соціологічними дослідженнями, що були проведені кафедрою мистецтвознавчої експертизи НАКККІМ ще у 2018 році, в структурі персоналу музеїв Київської області жінки складають 69,5% [12; 47]. Тобто така тенденція спостерігалася ще задовго до повномасштабного вторгнення. У зв'язку з воєнними діями на території України, ситуація значно ускладнилася, адже чимало музейних фахівців долучилися до збройних сил України або ж були змушені покинути місця роботи у зв'язку із загрозою життю.

Ще однією проблемою меморіальних музеїв є збереження меморіального приміщення (будинку, квартири), який було музеєфіковано з метою створення музею. Відповідно до рекомендацій ІККРОМ, музеї мають перевірити наявність предметів протипожежного захисту, підготувати клейку стрічку для дверних та віконних прорізів, мати в запасі предмети першої необхідності – дошки, фанеру, які допоможуть створити огородження або перекрити зруйновані прорізи [1; 109]. Однак, маємо розуміння, що подібні превентивні заходи з охорони меморіальної квартири чи музейного приміщення, не можуть гарантувати його цілісність та неушкодженість.

Так, унаслідок російсько-української війни повністю зруйновано Музей Генерал-хорунжого УПА Р. Шухевича, що знаходився у тиловому регіоні нашої країни – м. Львові. Від початку війни понад 600 експонатів евакуйовано у безпечні місця, однак унаслідок попадання дрону повністю зруйновано меморіальне приміщення, що відтворювало побут перебування головного командира УПА Р. Шухевича на підпільній квартирі і було головним меморіальним приміщенням. Разом із квартирою втрачено і меморіальні речі, серед яких фортепіано, фотель, стіл та стільці [16].

Проєкт відновлення Музею Генерал-хорунжого УПА Р. Шухевича затверджено міською радою м. Львова, проте відбудова музею не зможе повністю відновити автентичний вигляд приміщення, який втрачено на завжди.

Така ж доля спіткала Музей Сковороди, що на Харківщині. Обстріли прифронтової території у травні 2022 року призвели до руйнування будинку-садиби, в якому проживав деякий час відомий український філософ. Експозицію вдалося вчасно евакуювати, однак приміщення зазнало великих пошкоджень і вимагає реконструкції та відновлення [7].

Висновки. Тож збереження культурної спадщини, зокрема і спадщини меморіальних музеїв, є надзвичайно важливим та актуальним питанням у часи повномасштабного вторгнення. Музейні предмети та збірки, що формують нашу ідентичність, самобутність, морально-естетичні засади вимагають об'єднаних зусиль державних інституцій, музейних фахівців та громадськості для її захисту, відновлення та передачі майбутнім поколінням. Важливу нішу в музейній мережі посідають меморіальні музеї, які зберігають і транслюють інформацію про відомих діячів української культури та історії – письменників, поетів, художників, композиторів, політичних діячів тощо. Проблематика збереження культурної спадщини меморіальними музеями полягає у:

- наявності великої кількості музейних предметів, що відносяться до різних груп зберігання, і відповідно потребують різних підходів до охорони і захисту культурних;
- збереженні меморіального будинку-квартири, який дозволяє відтворити автентичне середовище і створити «ефект присутності»;

- фемінізації музейних закладів, зокрема і меморіальних музеїв;
- «камерності» та обмеженому числі співробітників, що ускладнює якісну евакуацію культурних цінностей чи підготовку до неї, вимагає залучення додаткових ресурсів.
- Таким чином, шляхом вирішення питання захисту меморіальної спадщини музеїв в умовах війни, та і культурної спадщини загалом, може бути розробка та застосування детальних інструкцій із охорони і евакуації культурних цінностей, що базується на індивідуальних особливостях музейних закладів, профілізації музеїв, кількості музейних предметів тощо.

Список використаної літератури

1. Апарна Т. Спадщина у небезпеці. Екстрена евакуація культурних цінностей : навч. посіб. / пер. з англ. І. Пошивайло. Київ : Нац. музей Революції Гідності (Музей Майд.), 2022. 56 с.
2. Безпека культурної спадщини у надзвичайних ситуаціях: міжнародні стратегії для України / ред. І. Пошивайло. Київ – Амстердам – Вашингтон : Нац. музей Революції Гідності (Музей Майд.), 2016. 248 с.
3. Блакитний щит. Евакуація колекцій культурної спадщини: інструкції з організації робіт у разі надзвичайної ситуації. URL: Blue-Shield-Emergency-evacuation_UKRAINE-Copy.pdf.
4. Вечерський В. В. Доля архітектурних пам'яток у війнах XX–XXI сторіч. *ВУЕ*. URL: https:// vue.gov.ua/FREEARTICLES: Доля_архітектурних_пам'яток_у_війнах XX–XXI_сторіч
5. Вечерський В. В. Культурна спадщина України. *ВУЕ*. https://vue.gov.ua/Культурна_спадщина_України
6. Гаврилюк С. Міжнародний досвід захисту культурних цінностей в умовах воєнного конфлікту. *Волинський музейний вісник*. Луцьк, 2022. Вип. 12. С. 3–9.
7. Гаєвська А., Сметана М. Російські окупанти зруйнували музей Сковороди. Суспільне. Харків. URL: https://surl.li/ponaun.
8. Деякі питання тимчасового переміщення (евакуації) культурних цінностей (музейних предметів та предметів музейного значення державної частини Музейного фонду України) протягом воєнного стану та їх повернення: *Постанова Каб. Міністрів України* від 18.02.2026 № 229. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ 229-2026-п#Text.
9. Дяченко С. Інструкція щодо дій у разі непередбачених ситуацій, пов'язаних із діяльністю музеїв у зоні збройних конфліктів та можливих терактів (за матеріалами тренінгу ІККРОМ). *Безпека культурної спадщини у надзвичайних ситуаціях: міжнародні стратегії для України* / Упоряд. і ред. І. Пошивайло. Київ – Амстердам – Вашингтон : Національний музей Революції Гідності (Музей Майдану), 2016. С.105–111.
10. Кадол О. Роль музеїв у збереженні культурної спадщини України в умовах воєнних викликів. *Philosophy and Governance*. 2025. № 1 (5). С. 51–58. URL: https://doi.org/10.70651/3041-248x/2025.1.06
11. Калашникова О. Л. Стандартизація каталогізації артефактів як засіб збереження культурної спадщини в умовах збройного конфлікту. *Історія і теорія права. Правова позиція*. 2016. Т. 1. № 16. С. 17.
12. Карпов В. Соціологія музею в культурному просторі. *Історико-культурна спадщина: європейський вимір* : тези доп. Всеукр. черв. наук.-практ. конф., м. Львів, 1 черв. 2018 р. Львів, 2018. С. 47–50.
13. Ключко Ю. Комунікативні практики музеїв України в умовах форс-мажорних обставин (2019–2025 рр.). *Питання культурології*. 2025. № 46. С. 192–201. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348597
14. Кузнецова Л. Музеї України в умовах російської збройної агресії. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 182–194. URL: https:// doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774
15. Лутченко А. Що зараз із унікальним музеєм Нарбутів, який діяв у знищеній рф школі на Глухівщині – Глухів.City. *Глухів.City*. URL: https://surl.li/luizbm
16. Музей генерал-хорунжого УПА Романа Шухевича. *Львівський Історичний Музей.* URL: https:// www.lhm.lviv.ua/location/shuhevych.html.
17. Музей-квартира П.Г. Тичини – Літературно-меморіальний музей-квартира П.Г. Тичини. *Музей-квартира П.Г.Тичини – Літературно-меморіальний музей-квартира П.Г.Тичини*. https://tychynamuseum. com.ua/
18. Музейний реєстр України. *Музейний реєстр України*. https://museum.mincult.gov.ua.
19. Про охорону культурної спадщини : Закон України від 08.06.2000 № 1805-III : станом на 31 жовт. 2025 р. URL: https://zakon.rada. gov.ua/laws/show/1805-14#Text
20. Стасишена І., Лукаш Г. Цифрова архівація як інструмент збереження історичної спадщини під час війни. *Вісник студентського наук. т-ва Донецьк. нац. ун-ту.* 2025. Т. 2. № 17. С. 251–256.
21. Трач Ю. Культурна спадщина в Україні: ініціативи щодо збереження та оптимізації захисту. *Питання культурології*. 2025. № 45. С. 194–209. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325054

References

1. Aparna T. Spadshchyna u nebezpetsi. Ekstrena evakuatsiia kulturnykh tsinnostei : navch. posib. / per. z anhl. I. Poshyvailo. Kyiv : Nats. muzei Revoliutsii Hidnosti (Muzei Maid.), 2022. 56 s.
2. Bezpeka kulturnoi spadshchyny u nadzvychainykh sytuatsiiakh: mizhnarodni stratehii dlia Ukrainy / red. I. Poshyvailo. Kyiv – Amsterdam – Vashynhton : Nats. muzei Revoliutsii Hidnosti (Muzei Maid.), 2016. 248 s.
3. Blakytnyi shchyt. Evakuatsiia kolektsii kulturnoi spadshchyny: instruktsii z orhanizatsii robit u razi nadzvychainoi sytuatsii. URL: Blue-Shield-Emergency-evacuation_UKRAINE-Copy.pdf.
4. Vecherskyi V. V. Dolia arkhitekturnykh pamiatok u viinakh XX–XXI storich. VUE. URL: https:// vue.gov.ua/FREEARTICLES: Dolia_arkhitekturnykh_pamiatok_u_viinakh XX–XXI_storich

5. Vecherskyi V. V. Kulturna spadshchyna Ukrainy. VUE. https://vue.gov.ua/Культурна_спадщина_України

6. Havryliuk S. Mizhnarodnyi dosvid zakhystu kulturnykh tsinnostei v umovakh voiennoho konfliktu. Volynskyi muzeinyi visnyk. Lutsk, 2022. Vyp. 12. S. 3–9.

7. Haievska A., Smetana M. Rosiiski okupanty zruinuvaly muzei Skovorody. Suspilne. Kharkiv. URL: https://surl.li/ponaun.

8. Deiaki pytannia tymchasovoho peremishchennia (evakuatsii) kulturnykh tsinnostei (muzeinykh predmetiv ta predmetiv muzeinoho znachennia derzhavnoi chastyny Muzeinoho fondu Ukrainy) protiahom voiennoho stanu ta yikh povernennia: Postanova Kab. Ministriv Ukrainy vid 18.02.2026 № 229. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ 229-2026-p#Text.

9. Diachenko S. Instruktsiia shchodo dii u razi neperedbachenykh sytuatsii, poviazanykh iz diialnistiu muzeiv u zoni zbroinykh konfliktiv ta mozhlyvykh teraktiv (za materialamy treninhu IKKROM). Bezpeka kulturnoi spadshchyny u nadzvychainykh sytuatsiiakh: mizhnarodni stratehii dlia Ukrainy / Uporiad. i red. I. Poshyvailo. Kyiv – Amsterdam – Vashynhton : Natsionalnyi muzei Revoliutsii Hidnosti (Muzei Maidanu), 2016. S.105–111.

10. Kadol O. Rol muzeiv u zberezhenni kulturnoi spadshchyny Ukrainy v umovakh voiennykh vyklykiv. Philosophy and Governance. 2025. № 1 (5). S. 51–58. URL: https://doi.org/10.70651/3041-248x/2025.1.06

11. Kalashnykova O. L. Standartyzatsiia katalohizatsii artefaktiv yak zasib zberezhennia kulturnoi spadshchyny v umovakh zbroinoho konfliktu. Istoriia i teoriia prava. Pravova pozytsiia. 2016. T. 1. № 16. S. 17.

12. Karpov V. Sotsiolohiia muzeiu v kulturnomu prostori. Istoryko-kulturna spadshchyna: yevropeiskyi vymir : tezy dop. Vseukr. cherv. nauk.-prakt. konf., m. Lviv, 1 cherv. 2018 r. Lviv, 2018. S. 47–50.

13. Kliuchko Yu. Komunikatyvni praktyky muzeiv Ukrainy v umovakh fors-mazhornykh obstavyn (2019–2025 rr.). Pytannia kulturolohii. 2025. № 46. S. 192–201. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348597

14. Kuznetsova L. Muzei Ukrainy v umovakh rosiiskoi zbroinoi ahresii. Pytannia kulturolohii. 2023. № 42. S. 182–194. URL: https:// doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774

15. Lutchenko A. Shcho zaraz iz unikalnym muzeiem Narbutiv, yakyi diiav u znyshchenii rf shkoli na Hlukhivshchyni – Hlukhiv.City. Hlukhiv.City. URL: https://surl.li/luizbm

16. Muzei heneral-khorunzhoho UPA Romana Shukhevycha. Lvivskyi Istorychnyi Muzei. URL: https:// www.lhm.lviv.ua/location/shuhevych.html.

17. Muzei-kvartyra P.H. Tychyny – Literaturno-memorialnyi muzei-kvartyra P.H. Tychyny. Muzei-kvartyra P.H.Tychyny – Literaturno-memorialnyi muzei-kvartyra P.H.Tychyny. https://tychynamuseum. com.ua/

18. Muzeinyi reiestr Ukrainy. Muzeinyi reiestr Ukrainy. https://museum.mincult.gov.ua.

19. Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny : Zakon Ukrainy vid 08.06.2000 № 1805-III : stanom na 31 zhovt. 2025 r. URL: https://zakon.rada. gov.ua/laws/show/1805-14#Text.

20. Stasyshena I., Lukash H. Tsyfrova arkhivatsiia yak instrument zberezhennia istorychnoi spadshchyny pid chas viiny. Visnyk studentskoho nauk. t-va Donetsk. nats. un-tu. 2025. T. 2. № 17. S. 251–256.

21. Trach Yu. Kulturna spadshchyna v Ukraini: initsiatyvy shchodo zberezhennia ta optymizatsii zakhystu. Pytannia kulturolohii. 2025. № 45. S. 194–209. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325054

UDC 069:929]:[008:719(477)]-049.34:355.01(477-651.2:470-651.1)

PRESERVATION OF MEMORIAL CULTURAL HERITAGE IN WAR CONDITIONS

Tetiana BEHAL – Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Senior Lecturer,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Purpose of the article. To highlight the issues of preserving the memorial heritage of Ukrainian culture in the Russian-Ukrainian war conditions. *The research results.* There were considered the latest specialists-practitioners and scientists researches that are related to the protection and preservation of cultural heritage in the conditions of military conflict. There were analysed international and domestic legislative proposals in the field of cultural heritage protection. Recommendations about the preservation of cultural heritage in war conditions, in particular the memorial museums heritage are highlighted in the research. There were determined the problems of preservation of the memorial cultural heritage and proposed possible ways to solve them. *The scientific novelty* lies in the coverage of problematic issues that complicate the preservation of the memorial museums cultural heritage in war conditions and are associated with the presence of a large number of museum objects belonging to different storage groups; the preservation of an authentic memorial house; the tendency to feminise museums; and a small number of employees, which affects the quality of organisation of the cultural values evacuation. *Conclusions.* The preservation of Ukraine's cultural heritage during the war is an important issue that requires different approaches to the preservation of museum objects depending on the museum's profile, diversity and number of museum collections and series. On the one hand, the preservation of the memorial cultural heritage is complicated by the «chambership» of the museum institutions that store them, and on the other hand, the presence of different groups of museum objects storage, which requires an individual approach to each of them. Accordingly, the protection of the cultural heritage of memorial museums, in war conditions, requires legally approved instructions for the storage and evacuation of cultural values with the presence of clear recommendations and instructions in accordance with the museum's profile.

Key words: cultural heritage; memorial museums; protection of cultural heritage in war conditions; evacuation of cultural property.

Стаття отримана 27.11.2025
Стаття прийнята 25.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 004:008(477)

ВПЛИВ ДІДЖИТАЛ-ТЕХНОЛОГІЙ НА КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

Кирило БАРВИЦЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0009-0001-7522-108X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1191
Kibarv55@gmail.com

Цитування:

Барвицький К. Вплив діджитал-технологій на культурний простір України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 545-550. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1191

Проаналізовано вплив діджитал-технологій на розвиток культурного простору України в умовах цифрової трансформації суспільства. Розглянуто основні напрями змін, зокрема поширення цифрових форм мистецтва, функціонування онлайн-культурних платформ, віртуалізацію музейної діяльності та розвиток цифрових архівів. Окрему увагу приділено ролі соціальних медіа як інструменту культурної взаємодії та поширення культурного контенту. Визначено значення цифрових технологій у збереженні культурної спадщини та підтримці національної ідентичності. Виокремлено ключові ризики, пов'язані з нерівним доступом до цифрових ресурсів, комерціалізацією культури та трансформацією традиційних культурних практик. Обґрунтовано, що цифрові технології формують нові можливості для розвитку культурного середовища України.

Ключові слова: діджитал-технології, культурний простір, цифровізація, культурна спадщина, цифрова культура, соціальні медіа**.**

Постановка проблеми. У сучасному світі цифрові технології суттєво трансформують механізми створення, збереження, поширення та сприйняття культурних цінностей, що безпосередньо впливає на структуру культурного простору держави [1], [2], [15]. В Україні ці процеси набувають особливої ваги, оскільки цифровізація поєднується з необхідністю одночасного збереження культурної спадщини, розширення доступу населення до культурних ресурсів та інтеграції національної культури у світовий інформаційний простір [3], [5], [6]. Додатковим чинником актуалізації цієї проблематики стала повномасштабна війна, що зумовила потребу у цифровій фіксації, документуванні та захисті об'єктів культурної спадщини, значна частина яких зазнала пошкоджень або перебуває під загрозою знищення [4], [5], [18]. У цих умовах цифрові платформи, електронні реєстри та віртуальні культурні середовища виступають не лише інструментами доступу до культурного контенту, а й важливими елементами культурної стійкості, міжнародної репрезентації та культурної дипломатії [2], [6], [7].

Разом із цим цифровізація відкриває нові перспективи для розвитку креативних індустрій, освітніх практик та комунікації з аудиторіями, водночас породжуючи низку викликів, серед яких цифрова нерівність, залежність від платформ та комерціалізація культурного продукту [8], [9], [12], [16]. У зв'язку з цим дослідження впливу діджитал-технологій на культурний простір України має як теоретичне, так і практичне значення, оскільки його результати можуть бути використані для вдосконалення культурної політики та розвитку цифрової інфраструктури у сфері культури [2], [17], [19], [20].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні наукові підходи до вивчення впливу діджитал-технологій на культурний простір охоплюють кілька ключових напрямів: цифровізацію культурної спадщини, розвиток цифрових платформ, трансформацію креативних індустрій та формування нових моделей культурної політики у цифровому середовищі [1–4, 9–12]. У документах міжнародних організацій (UNESCO, Європейська Комісія, Europeana, OECD, Рада Європи) підкреслюється, що цифрові технології не лише розширюють доступ до культурного продукту, а й змінюють способи взаємодії з культурною спадщиною, механізми її репрезентації та формати комунікації з аудиторією [5–8, 13–17]. В українських умовах значну увагу приділяють питанням цифрового збереження культурної спадщини під час війни, розвитку електронних архівів, віртуальних музеїв та інструментів культурної дипломатії [2–4, 18–20].

Водночас у науковій літературі недостатньо комплексно досліджено саме системний вплив діджитал-технологій на культурний простір як цілісну систему, що поєднує інституційні, соціокультурні та технологічні аспекти. Це зумовлює необхідність подальших досліджень у цьому напрямі.

Метою статті є комплексне дослідження впливу діджитал-технологій на трансформацію культурного простору України як цілісної соціокультурної системи, а також виявлення основних закономірностей взаємодії цифрових інструментів і культурних процесів у сучасних умовах [1], [15], [17].

© Барвицький К., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

На відміну від існуючих підходів, у роботі запропоновано інтегроване бачення цифровізації культури як багаторівневого процесу, що охоплює технологічний, інституційний та соціальний виміри [3; 5; 8]. Особливу увагу приділено ролі цифрових технологій у збереженні культурної спадщини, розвитку нових форм культурного виробництва та розширенні доступу до культурних ресурсів [7], [10], [12].

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний етап розвитку суспільства відзначається масштабними процесами цифрової трансформації, що охоплюють не лише економічну та управлінську сфери, а й культурне середовище. У таких умовах культурний простір України істотно змінюється під впливом діджитал-технологій, які сприяють формуванню нових підходів до створення, розповсюдження та сприйняття культурного контенту [1], [15], [17].

Якщо раніше культурна діяльність була переважно пов'язана з функціонуванням традиційних інституцій – музеїв, театрів, бібліотек, то нині цифрові інструменти забезпечують її просторову децентралізацію. Це дозволяє значно розширити доступ до культурних ресурсів і зробити їх доступними для широкої аудиторії незалежно від територіального розташування [7], [8].

Методологічними засадами дослідження є поєднання системного, інституційного та міждисциплінарного підходів. Системний підхід дозволяє розглядати культурний простір як складну динамічну систему, що включає культурні практики, інституції, технології та аудиторії [14], [16]. Інституційний підхід дає змогу виявити роль державних і міжнародних організацій у формуванні політики цифровізації культури [2], [6], [11]. Міждисциплінарний підхід забезпечує інтеграцію знань із культурології, економіки, інформаційних технологій та міжнародних відносин.

У процесі дослідження використано методи аналізу міжнародних нормативних документів, порівняльного аналізу, узагальнення та систематизації. Емпіричною базою виступають звіти UNESCO, Європейської Комісії, OECD, а також українські державні програми у сфері культури та цифровізації [3], [5], [9], [18].

У ході дослідження визначені наступні напрями впливу діджитал-технологій:

1. Цифровізація культурної спадщини. Одним із ключових напрямів трансформації культурного простору є цифровізація культурної спадщини. Вона передбачає оцифрування музейних колекцій, архівних матеріалів, бібліотечних фондів та створення електронних реєстрів культурних цінностей [3], [10], [19]. Такі процеси сприяють не лише збереженню культурної спадщини, а й її популяризації на міжнародному рівні.

Особливої актуальності цифровізація набула в умовах війни, коли фізичні об'єкти культурної спадщини опинилися під загрозою знищення. У цьому контексті цифрові архіви та віртуальні музеї виконують функцію «цифрового резерву» культурних цінностей [4], [5], [18].

2. Розвиток цифрових культурних платформ. Другим важливим напрямом є формування цифрових платформ, що забезпечують доступ до культурного контенту. Прикладом є ініціатива Europeana, яка створює єдиний європейський цифровий простір культурної спадщини [9], [10]. Подібні платформи сприяють інтеграції національних культур у глобальний інформаційний простір.

В Україні розвиток цифрових платформ також набирає обертів, що сприяє поширенню культурного продукту серед широкої аудиторії та залученню нових користувачів до культурного життя [2], [19].

3. Трансформація культурного виробництва. Діджитал-технології суттєво змінюють процеси створення культурного контенту. З'являються нові форми художньої практики, такі як цифрове мистецтво, NFT-культура, інтерактивні медіапроєкти [15], [17]. Водночас традиційні культурні практики адаптуються до цифрового середовища, що призводить до їх трансформації. Зазначені процеси сприяють розвитку креативних індустрій, які стають важливим сектором економіки та джерелом інновацій [8], [16].

4. Зміна моделей культурного споживання. Цифровізація культури змінює поведінку споживачів. Користувачі переходять від пасивного споживання до активної участі у створенні культурного контенту [12], [13]. Соціальні медіа стають ключовим каналом культурної комунікації і це призводить до формування нових культурних практик, які поєднують елементи творчості, комунікації та самовираження.

Аналіз результатів та виявлені закономірності. Проведене дослідження дозволило виявити низку закономірностей:

По-перше, децентралізація культури – цифрові технології зменшують роль традиційних культурних центрів і розширюють доступ до культурних ресурсів [7], [8].

По-друге, глобалізація культурного простору – національні культури інтегруються у світовий культурний обіг [6], [9].

По-третє, гібридизація культурних форм – поєднання традиційних і цифрових форм культури [15], [17].

По-четверте, зростання ролі даних – культурна діяльність дедалі більше базується на аналізі цифрових даних [1], [11]. Перераховані закономірності свідчать про формування нової моделі культурного простору, яка характеризується високим рівнем цифровізації та інтеграції.

Основні напрями впливу діджитал-технологій на культурний простір України узагальнені і представлені в таблиці 1.

Таблиця 1

Напрями впливу діджитал-технологій на культурний простір України

Напрям трансформації	**Інструменти діджиталізації**	**Основні ефекти**	**Ризики та обмеження**	**Джерела**
Цифровізація культурної спадщини	Оцифрування фондів, 3D-сканування, цифрові архіви, GIS-системи	Збереження культурних цінностей; доступність; інтеграція у глобальні бази	Втрата контексту; технічні обмеження; залежність від технологій	[3, 5, 10, 19]
Розвиток цифрових платформ культури	Europeana, національні цифрові платформи, онлайн-музеї	Глобальний доступ; культурна інтеграція; розширення аудиторії	Платформна залежність; стандартизація контенту	[7, 9, 10]
Цифрове культурне виробництво	Digital art, VR/AR, NFT, мультимедійні технології	Нові форми творчості; розвиток креативних індустрій	Комерціалізація; зниження культурної цінності	[15, 17]
Цифрова комунікація культури	Соціальні мережі, стримінгові платформи, онлайн-події	Демократизація доступу; інтерактивність; глобальна комунікація	Інформаційне перевантаження; маніпуляції	[12, 13; 16]
Інституційна цифровізація	Е-реєстри, цифрові політики, data governance	Підвищення ефективності управління; прозорість	Нерівність доступу; кіберризики	[2, 6, 11]
Цифровізація в умовах війни	Цифрові архіви, супутниковий моніторинг, онлайн-фіксація втрат	Захист спадщини; документування злочинів; міжнародна підтримка	Обмежений доступ; фінансові ресурси	[4, 5, 18, 20]

Аналіз даних, представлених у таблиці 1, дозволяє зробити висновок, що діджитал-технології впливають на культурний простір України комплексно, охоплюючи як сферу збереження культурної спадщини, так і процеси культурного виробництва, комунікації та управління. Найбільш значущі ефекти пов'язані з розширенням доступу до культурних ресурсів, інтеграцією у глобальні цифрові платформи та формуванням нових форм культурної діяльності. Водночас посилюються ризики цифрової нерівності, комерціалізації культури та технологічної залежності, що потребує розроблення збалансованої культурної політики.

Попри значні переваги, цифровізація культури супроводжується низкою викликів, таких як:

- цифрова нерівність між різними соціальними групами [12], [16];
- ризики втрати автентичності культурних практик [13], [14];
- комерціалізація культурного контенту [8], [17];
- загрози кібербезпеці та захисту даних [11], [18].

Визначені проблеми потребують комплексного підходу та міжнародної координації.

Аналогічні процеси цифровізації культурного простору відбуваються і в країнах Європейського Союзу, тому доцільно провести порівняльний аналіз впливу діджитал-технологій на культурний простір України і країн Європейського Союзу (таблиця 2).

Таблиця 2

Порівняльний аналіз впливу діджитал-технологій на культурний простір України і країн Європейського Союзу

Показник	**Україна**	**ЄС (середнє)**	**Інтерпретація**
Рівень інтернет-проникнення (% населення)	~75–80%	~90–93%	Україна демонструє високий рівень цифровізації, але поступається ЄС у доступності інфраструктури
Частка населення з базовими цифровими навичками	~53%	~56–60%	Розрив є незначним, але критичним для культурного споживання онлайн
Частка креативних індустрій у ВВП	~3–4%	~4,5–6%	ЄС має більш розвинений креативний сектор, але Україна демонструє потенціал зростання
Частка культурного	~50–60%	~70–	В Україні активне оцифрування, особливо після

контенту, доступного онлайн		80%	2022 р., але ще не досягнуто рівня ЄС
Частка населення, що споживає культурний контент онлайн	~65–70%	~75–85%	В Україні високий попит на цифровий контент, особливо через соціальні мережі
Обсяг digital-експорту креативних послуг (млрд дол.)	~1–1,5 млрд	>40 млрд (ЄС загалом)	ЄС значно випереджає, але Україна інтегрується у глобальний ринок
Рівень використання соціальних мереж (% населення)	~70–75%	~80–85%	Соціальні мережі є ключовим каналом культурної комунікації в Україні
Частка культурних установ із цифровими сервісами	~60%	~80–90%	В Україні швидке зростання після війни, але ще є інституційний розрив

Порівняльний аналіз свідчить, що Україна демонструє відносно високий рівень діджиталізації культурного простору, зокрема за показниками використання інтернету та цифрового культурного контенту. Водночас зберігається структурний розрив із країнами ЄС, насамперед у розвитку креативних індустрій, цифрової інфраструктури та інституційної спроможності культурного сектору. Важливою тенденцією є прискорення цифрової трансформації в Україні після 2022 року, що сприяє підвищенню доступності культурних ресурсів, розвитку онлайн-комунікації та інтеграції у глобальний культурний простір. Таким чином, діджитал-технології виступають ключовим драйвером модернізації культурної сфери України, водночас формуючи нові виклики, пов'язані з нерівномірністю цифрового розвитку [6-11].

Практичне значення та авторський внесок. Авторський внесок даної роботи полягає у формуванні комплексного підходу до аналізу впливу діджитал-технологій на культурний простір України, який поєднує технологічний, інституційний та соціокультурний виміри. Запропоновано концептуальну модель взаємодії «цифрові технології – культурні інституції – суспільство», яка дозволяє пояснити механізми трансформації культури в умовах цифровізації.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів для розробки державної культурної політики, впровадження цифрових інструментів у культурній сфері та підтримки післявоєнного відновлення культурної інфраструктури [2], [18], [20].

Список використаної літератури

1. Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. *База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/2778-17
2. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках: розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. *База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80
3. Supporting the digitization of museum collections and documentary heritage in Ukraine// *UNESCO*. URL: https://www.unesco.org/en/articles/supporting-digitization-museum-collections-and-documentary-heritage-ukraine
4. UNESCO's emergency assistance programme for Ukraine. *UNESCO*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000396142
5. Action Plan for Culture in Ukraine Recovery. Paris : *UNESCO*, 2024. https://articles.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/09/UNESCO%20Action%20Plan%20Culture%20for%20Ukraine%20Recovery%202024.pdf
6. EU supports Ukraine through culture// *European Commission*. URL: https:// culture.ec.europa.eu/node/1227.
7. Commission Recommendation (EU) 2021/1970 of 10 November 2021 on a common European data space for cultural heritage // *EUR-Lex*. URL: https://eur-lex.europa.eu/eli/reco/2021/1970/oj/eng.
8. Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation (2011/711/EU) *EUR-Lex*. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX: 32011H0711.
9. Report on the Work Plan for Culture 2019–2022. *European Commission*. 2022. URL: https://www.unesco.org/creativity/sites/default/files/medias/fichiers/2024/12/EC%20Report%20on%20the%20Work%20Plan%20for%20Culture%202019-2022%20%281%29.pdf
10. Europeana Initiative Vision 2030: Adapt. Adopt. Aspire. Hague: *Europeana Foundation*. 2022. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/europeana_initiative_vision_2030.pdf.
11. Europeana DSI-4 B.5 Final report M48. Europeana Foundation, 2022. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana_DSI-4_B.5_Final_report_M48_V1.1.pdf
12. Ukraine Cultural Policy Peer Review, 13–15 March 2017 Council of Europe. URL: https:// rm.coe.int/ukraine-cultural-policy-peer-review-13-15-march-2017-peer-review-team-/1680734596.
13. Artificial intelligence and digital transformation. Paris: *UNESCO*, 2023. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000383325.

14. Artificial Intelligence and Culture. Paris: *UNESCO*, 2025. URL: https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/09/CULTAI_Report%20of%20the%20Independent%20Expert%20Group%20on%20Artificial%20Intelligence%20and%20Culture%20%28final%20online%20version%29%201.pdf.

15. Digital technologies in the culture sector//*UNESCO MONDIACULT*. URL: https://www.unesco.org/en/mondiacult/digital-technologies-culture-sector.

16. UNESCO Global Report on Cultural Policies//*UNESCO*. https://www.unesco.org/en/culture/global-report

17. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. Paris : UNESCO, 2022. URL: https://www.unesco.org/reports/reshaping-creativity/2022/en

18. Draft Ukraine Recovery Plan. Culture and Information Policy//*Кабінет Міністрів України.* URL: https://www.kmu.gov.ua/storage/app/sites/1/recoveryrada/eng/culture-and-information-policy-eng.pdf

19. Діджиталізація та захист спадщини: Олександр Ткаченко обговорив з Віцепрезидентом Єврокомісії Маргарітісом Шинасом посилення співпраці. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. https://mcip.gov.ua/news/didzhytalizacziya-ta-zahyst-spadshhyny-oleksandr-tkachenko-obgovoryv-z-viczeprezydentom-yevrokomisiyi-margaritisom-shinasom-posylennya-spivpraczi/

20. Україна та Японія розширять інституційну співпрацю у сфері культури й збереження української культурної спадщини. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. https://mcip.gov.ua/gallery/ ukrayina-ta-yaponiya-rozshyryat-instytuczijnu-spivpraczyu-u-sferi-kultury-j-zberezhennya-ukrayinskoyi-kulturnoyi-spadshhyny/

References

1. Zakon Ukrainy vid 14.12.2010 № 2778-VI. Baza danykh «Zakonodavstvo Ukrainy» / Verkhovna Rada Ukrainy. URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/2778-17.

2. Pro skhvalennia Stratehii rozvytku kultury v Ukraini na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2025–2027 rokakh: rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 28.03.2025 № 293-r. Baza danykh «Zakonodavstvo Ukrainy» / Verkhovna Rada Ukrainy. URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80

3. Supporting the digitization of museum collections and documentary heritage in Ukraine// UNESCO. URL: https://www.unesco.org/en/articles/supporting-digitization-museum-collections-and-documentary-heritage-ukraine

4. UNESCO's emergency assistance programme for Ukraine. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000396142

5. Action Plan for Culture in Ukraine Recovery. Paris : UNESCO, 2024. https://articles.unesco.org/sites/ default/files/medias/fichiers/2024/09/UNESCO%20Action%20Plan%20Culture%20for%20Ukraine%20Recovery%202024.pdf

6. EU supports Ukraine through culture// European Commission. URL: https://culture.ec.europa.eu/node/1227.

7. Commission Recommendation (EU) 2021/1970 of 10 November 2021 on a common European data space for cultural heritage // EUR-Lex. URL: https://eur-lex.europa.eu/eli/reco/2021/1970/oj/eng.

8. Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation (2011/711/EU)// EUR-Lex. eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX: 32011H0711.

9. Report on the Work Plan for Culture 2019–2022. European Commission. 2022. URL: https://www.unesco.org/creativity/sites/default/files/medias/fichiers/2024/12/EC%20Report%20on%20the%20Work%20Plan%20for%20Culture%202019-2022%20%281%29.pdf

10. Europeana Initiative Vision 2030: Adapt. Adopt. Aspire. Hague: Europeana Foundation. 2022. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/europeana_initiative_vision_2030.pdf.

11. Europeana DSI-4 B.5 Final report M48. Europeana Foundation, 2022. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana_DSI-4_B.5_Final_report_M48_V1.1.pdf

12. Ukraine Cultural Policy Peer Review, 13–15 March 2017 Council of Europe. URL: https:// rm.coe.int/ukraine-cultural-policy-peer-review-13-15-march-2017-peer-review-team-/1680734596.

13. Artificial intelligence and digital transformation. Paris: UNESCO, 2023. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000383325.

14. Artificial Intelligence and Culture. Paris: UNESCO, 2025. URL: https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/09/CULTAI_Report%20of%20the%20Independent%20Expert%20Group%20on%20Artificial%20Intelligence%20and%20Culture%20%28final%20online%20version%29%201.pdf.

15. Digital technologies in the culture sector// UNESCO MONDIACULT. URL: https://www.unesco.org/en/mondiacult/digital-technologies-culture-sector.

16. UNESCO Global Report on Cultural Policies//UNESCO. https://www.unesco.org/en/culture/global-report

17. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. Paris : UNESCO, 2022. URL: https://www.unesco.org/reports/reshaping-creativity/2022/en

18. Draft Ukraine Recovery Plan. Culture and Information Policy//Kabinet Ministriv Ukrainy. URL: https://www.kmu.gov.ua/storage/app/sites/1/recoveryrada/eng/culture-and-information-policy-eng.pdf

19. Didzhytalizatsiia ta zakhyst spadshchyny: Oleksandr Tkachenko obhovoryv z Vitseprezydentom Yevrokomisii Marharitisom Shynasom posylennia spivpratsi. Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy. https://mcip.gov.ua/news/didzhytalizacziya-ta-zahyst-spadshhyny-oleksandr-tkachenko-obgovoryv-z-viczeprezydentom-yevrokomisiyi-margaritisom-shinasom-posylennya-spivpraczi/

20. Ukraina ta Yaponiia rozshyriat instytutsiinu spivpratsiu u sferi kultury y zberezhennia ukrainskoi kulturnoi spadshchyny. Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy. https://mcip.gov.ua/gallery/ ukrayina-ta-yaponiya-rozshyryat-instytuczijnu-spivpraczyu-u-sferi-kultury-j-zberezhennya-ukrayinskoyi-kulturnoyi-spadshhyny/

UDC 004:008(477)

THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE

Kyrylo BARVYTSKYI – PhD Student
Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The purpose of the study is to analyze the impact of digital technologies on the transformation of the cultural space of Ukraine, with particular emphasis on the processes of digitization of cultural heritage, the development of creative industries, and the expansion of cultural communication in the global digital environment. The research also aims to assess how digital tools contribute to cultural resilience and international integration of Ukraine under conditions of contemporary challenges, including war and globalization. *Research methodology*. The study is based on a Comprehensive approach combining general scientific and special methods. Systemic analysis is applied to identify the interrelations between digitalization processes and cultural transformations. Comparative analysis is used to evaluate differences between Ukraine and the European Union in terms of digital cultural development indicators. Methods of classification and generalization are employed to structure the main directions of digital influence on the cultural sector, while statistical and analytical methods are used to interpret relevant international data (UNESCO, World Bank, EU reports). *Scientific novelty.* The paper provides a comprehensive assessment of the role of digital technologies as a key driver of transformation of the cultural space of Ukraine. It substantiates the dual nature of digitalization, which simultaneously enhances accessibility to cultural content and creates new challenges related to digital inequality and institutional capacity. The study also highlights the acceleration of digital transformation in the cultural sector of Ukraine after 2022. *Conclusions.* Digital technologies significantly reshape the cultural space of Ukraine by expanding access to cultural heritage, fostering the development of creative industries, and strengthening global cultural communication. Despite existing gaps compared to EU countries, Ukraine demonstrates dynamic progress in digital cultural transformation. Digitalization emerges as a strategic factor of cultural sustainability, modernization, and international cultural integration.

Key words: digital technologies, cultural space, digitalization, cultural heritage, digital culture, social media.

Стаття отримана 25.11.2025
Стаття прийнята 26.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 316.7:355

РЕЖИСЕРСЬКІ ПРАКТИКИ ЯК ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ РЕКРЕАЦІЇ У ВІЙСЬКОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Любава СИДОРЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри поведінкових наук та військового лідерства,
Національна академія сухопутних військ ім. гетьмана П. Сагайдачного, м. Львів
https://orcid.org/0000-0002-4626-7152
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1192
lubawamus@gmail.com

Цитування:

Сидоренко Л. Режисерські практики як форма організації культурної рекреації у військовому середовищі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 551-556. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1192

Розглянуто сутність режисерських практик як форми організації культурної рекреації у військовому середовищі. Проаналізовано їх функціональні можливості у створенні цілісного культурно-рекреаційного простору, а також вплив на психоемоційний стан і комунікативну взаємодію військовослужбовців. Метою дослідження є обґрунтування ролі режисерських практик як інструменту відновлення внутрішніх ресурсів та зміцнення згуртованості особового складу. Методологічну основу становлять аналітичний, соціокультурний і функціональний методи, а також спостереження. Визначено, що режисерські практики сприяють зниженню напруження, формуванню спільного смислового простору та підвищенню стійкості.

Ключові слова: культурна рекреація, режисерські практики, військове середовище, психоемоційний стан, згуртованість, соціокультурна взаємодія.

Постановка проблеми. У сучасних умовах функціонування військового середовища, зумовлених тривалим психоемоційним навантаженням та необхідністю підтримання внутрішньої стійкості особового складу, особливої актуальності набуває пошук ефективних форм відновлення та регуляції психоемоційного стану військовослужбовців. У цьому контексті культурна рекреація постає як важливий складник системи психологічної підтримки, спрямований на зниження напруження, відновлення ресурсів та формування спільного смислового простору.

Водночас у сучасному науковому дискурсі недостатньо осмислено потенціал режисерських практик як форми організації культурної рекреації у військовому середовищі. Наявні дослідження зосереджуються переважно на загальних аспектах культурної діяльності, тоді як режисерська організація подієвого простору як цілісної системи впливу на емоційні, комунікативні та смислові процеси залишається поза належною увагою. Це зумовлює потребу в теоретичному осмисленні режисерських практик, визначенні їх функціональних можливостей та ролі у формуванні культурно-рекреаційного середовища військового підрозділу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі окремі аспекти заявленої проблеми дістали достатньо активне висвітлення, однак цілісного культурологічно-мистецтвознавчого осмислення режисерських практик саме в контексті культурної рекреації військовослужбовців поки що не сформовано.

У сучасних українських дослідженнях увага зосереджується, передусім, на осмисленні культурної рекреації як складника соціокультурного простору. Так, Н. Діденко розглядає рекреаційний компонент культурно-дозвіллєвої діяльності як важливий чинник зниження психоемоційного навантаження та соціокультурної регуляції [1; 54]. У працях, присвячених режисурі культурно-мистецьких проєктів, зокрема у дослідженні Т. Кучер, акцентовано значення композиційної цілісності події, просторової організації та режисерського моделювання взаємодії з аудиторією як основи художнього впливу [2; 101]. Соціально-психологічний вимір проблеми розкрито у дослідженнях Л. Шинкарьової, де обґрунтовано роль психоемоційної стійкості, адаптаційних ресурсів особистості та необхідність застосування ефективних форм підтримки в умовах кризових і воєнних ситуацій [3; 118].

Водночас у сучасних зарубіжних дослідженнях акцент зміщується на розуміння культурних і мистецьких практик як чинника формування емоційного досвіду, соціальної взаємодії та відновлення психічного здоров’я. Зокрема, у працях Е. Белфіоре підкреслюється соціокультурна значущість мистецької діяльності як форми взаємодії та впливу на індивідуальні й колективні процеси [4; 65]. Дослідження Б. Волмслі, а також А. Браун і Дж. Новак-Леонард акцентують значення активної участі як ключового чинника формування емоційного досвіду та залучення аудиторії [5; 340; 6; 125]. У роботах Д. Фанкурта обґрунтовано вплив мистецької діяльності на психічне здоров’я, зниження рівня стресу та відновлення ресурсів особистості [7; 418]. Окремий напрям становлять дослідження перформативних

© Сидоренко Л., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

та імерсивних практик, у яких увага зосереджується на включенні учасника в процес переживання та формуванні колективного досвіду [8; 150]. Таким чином, сучасні дослідження формують теоретичне підґрунтя для розгляду культурної рекреації як багатовимірного процесу, що поєднує естетичний, емоційний і соціокультурний виміри. Водночас питання режисерської організації культурно-рекреаційного процесу у військовому середовищі, зокрема її структурні особливості, функціональні можливості та механізми впливу на психоемоційний стан і згуртованість військовослужбовців, залишаються недостатньо дослідженими, що й зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні режисерських практик як форми організації культурної рекреації у військовому середовищі та визначенні їх функціональних можливостей і структурних особливостей у контексті впливу на психоемоційний стан і комунікативну взаємодію військовослужбовців.

У роботі уточнюється роль режисерської організації подієвого простору як механізму формування спільного смислового поля та зміцнення згуртованості особового складу, що розширює наявні підходи до розуміння культурної рекреації як цілеспрямованого соціокультурного процесу.

*Виклад основного матеріалу***.** У сучасному культурологічному дискурсі культурна рекреація дедалі частіше осмислюється не лише як форма дозвілля, а як особливий соціокультурний простір, у межах якого здійснюються відновлення психоемоційних ресурсів, регуляція внутрішнього стану особистості, налагодження комунікативної взаємодії та формування спільного досвіду. Такий підхід дає підстави розглядати культурну рекреацію як цілеспрямовано організований процес, що поєднує емоційний, естетичний, комунікативний і смислотворчий виміри. У цьому контексті особливого значення набувають режисерські практики, оскільки саме вони забезпечують композиційну цілісність події, структурують її емоційний ритм, визначають характер взаємодії учасників і створюють умови для цілісного художнього впливу [2; 101].

Режисерські практики у межах культурної рекреації доцільно розуміти як сукупність способів художньо-організаційного моделювання подієвого середовища, спрямованих на досягнення певного емоційного, комунікативного та соціокультурного результату. Їх сутність полягає не лише у зовнішньому впорядкуванні окремих елементів заходу, а у вибудові смислової драматургії, у якій простір, час, звук, слово, візуальний образ, ритм дії та характер залучення аудиторії функціонують як взаємопов'язані компоненти єдиної системи. Саме тому режисерська практика в культурно-рекреаційному процесі не зводиться до технічної координації або сценарної послідовності дій, а виступає механізмом художньої організації переживання.

У сучасних дослідженнях культурного досвіду підкреслюється, що художньо організоване середовище здатне впливати на людину не лише через інформативний зміст, а передусім через чуттєво-емоційне переживання, яке активізує механізми співпереживання, внутрішнього співвіднесення та смислового включення [6; 125]. Для військового середовища цей аспект є особливо важливим, оскільки в умовах підвищеного напруження, дефіциту емоційного відновлення та необхідності швидкої психологічної адаптації саме непрямі, естетично опосередковані форми впливу часто виявляються більш ефективними, ніж суто вербальні або інструктивні моделі комунікації [7; 364]. У цьому сенсі режисерські практики створюють можливість для м'якої, але цілеспрямованої організації емоційного досвіду військовослужбовців.

Теоретичну продуктивність такого підходу посилює розуміння події як форми соціокультурної взаємодії, у якій учасник не є пасивним спостерігачем, а включається у процес спільного переживання, інтерпретації та символічного обміну. Звідси режисерська практика у культурній рекреації постає не як зовнішнє оформлення заходу, а спосіб конструювання середовища, у якому виникає спільний емоційний і смисловий простір. Це особливо значуще для військового колективу, де колективне переживання, художньо організована присутність і можливість символічного вираження досвіду сприяють зміцненню відчуття належності, довіри та внутрішньої згуртованості [5; 340]. У такому ракурсі режисерські практики виконують у системі культурної рекреації подвійну функцію. З одного боку, вони забезпечують художню цілісність події, тобто організовують її композицію, темпоритм, образну логіку та характер емоційного розгортання. З іншого – вони виступають інструментом соціокультурної регуляції, оскільки через художньо впорядковану подію створюють умови для зниження психоемоційного напруження, відновлення внутрішньої рівноваги та формування комунікативного контакту між учасниками. Саме ця подвійність дозволяє розглядати режисерські практики як одну з найбільш перспективних форм організації культурної рекреації у військовому середовищі. Відтак теоретичне осмислення режисерських практик у структурі культурної рекреації дає змогу розглядати їх як цілісний механізм художньої організації соціокультурного досвіду. Їх значення у військовому середовищі визначається здатністю поєднувати естетичний вплив, емоційну регуляцію та комунікативне зближення, що робить їх не допоміжним, а системоутворювальним елементом культурно-рекреаційного процесу.

Функціональний аналіз режисерських практик у системі культурної рекреації дозволяє виявити їх багатовимірний характер та визначити механізми впливу на психоемоційний і соціокультурний стан військовослужбовців. У цьому контексті доцільно виокремити кілька взаємопов'язаних функцій, реалізація яких забезпечує ефективність культурно-рекреаційного процесу.

Передусім слід окреслити організаційну функцію, що полягає у структуризації перебігу події, визначенні її композиційної логіки, темпоритму та послідовності елементів. Режисерська практика задає внутрішню драматургію, формує цілісність і керує динамікою емоційного сприйняття, що є визначальним чинником художнього впливу [2; 102]. Саме завдяки цьому культурна рекреація перестає бути сукупністю фрагментарних дій і набуває ознак цілісного процесу.

Не менш значущою є комунікативна функція, що реалізується через організацію взаємодії між учасниками. Режисерські практики створюють умови для включення військовослужбовців у спільний процес переживання, що сприяє активізації горизонтальних зв'язків, зниженню дистанції у спілкуванні та формуванню довіри [5; 338]. У цьому аспекті подія постає як простір символічного обміну, де важливу роль відіграють невербальні форми комунікації, колективні дії та спільне емоційне залучення. Особливого значення у військовому середовищі набуває емоційно-регулятивна функція. Художньо організована подія здатна впливати на внутрішній стан особистості, сприяючи зниженню напруження, переключенню уваги та відновленню психоемоційного балансу. На відміну від прямого психологічного впливу, режисерські практики реалізують опосередковану форму регуляції через естетичне переживання, що дає змогу уникнути опору та забезпечує більш природне включення особистості у процес відновлення [7; 418].

У цьому ж контексті доцільно виокремити інтеграційну функцію, пов'язану з формуванням згуртованості військового колективу. Спільна участь у художньо організованій події сприяє виникненню відчуття причетності до єдиного цілого, актуалізує колективну ідентичність та посилює внутрішні зв'язки між військовослужбовцями. Режисерська практика, таким чином, виступає інструментом соціальної інтеграції, що має особливу вагу в умовах військового середовища.

Окремо слід наголосити на смислотворчій функції, яка полягає у можливості символічного опрацювання досвіду, зокрема пов'язаного з екстремальними умовами служби. Через художньо організовану подію військовослужбовці отримують можливість інтерпретувати власний досвід, осмислити його в колективному вимірі та включити у ширший культурний контекст [6; 126]. Це сприяє не лише емоційному розвантаженню, а й формуванню внутрішньої стійкості та усвідомленого ставлення до пережитого.

Взаємодія зазначених функцій дає змогу розглядати режисерські практики як комплексний механізм організації культурної рекреації, у якому художня форма безпосередньо поєднується з психологічним і соціокультурним ефектом. Їх ефективність зумовлюється цілісною організацією перебігу події, що забезпечує узгоджену реалізацію організаційних, комунікативних і регулятивних функцій. Ефективність режисерських практик у системі культурної рекреації визначається не лише їх функціональним навантаженням, а й внутрішньою структурою та способами реалізації впливу на учасників. У цьому контексті доцільно розглядати режисерську практику як багаторівневу систему, що включає взаємопов'язані структурні елементи та механізми їх дії.

До ключових структурних елементів належать драматургія події, просторово-часова організація, звуковий і візуальний компоненти, а також характер залучення учасників. Драматургія визначає логіку розгортання події, її емоційні кульмінації та переходи, формуючи цілісне переживання, що має внутрішню динаміку і смислову спрямованість. Водночас просторово-часова організація задає умови сприйняття: розміщення учасників, дистанції, ритм змін та тривалість окремих епізодів безпосередньо впливають на рівень включеності та характер взаємодії.

Особливе значення у військовому середовищі має звуковий компонент, який виступає одним із найбільш дієвих інструментів емоційної регуляції. Акустичне середовище, темброва палітра, динаміка звучання та характер звукових переходів формують не лише емоційний фон, а й здатні моделювати внутрішній стан, сприяючи зниженню напруження або, навпаки, мобілізації ресурсів [7; 420]. У цьому аспекті звук функціонує як самостійний носій смислу, що діє на рівні безпосереднього переживання, минаючи раціональне осмислення.

Візуальний компонент, включаючи світлові рішення, сценографічні елементи та символічні образи, забезпечує формування цілісного образного поля події. Він підсилює емоційний вплив, структурує сприйняття та сприяє фокусуванню уваги, що особливо важливо в умовах підвищеного психоемоційного напруження. Взаємодія звукового та візуального рівнів створює синтетичне художнє середовище, у якому формується цілісне переживання [4; 72].

Не менш важливим є характер залучення учасників, що визначає ступінь їх активності та включеності у подію. На відміну від пасивного споглядання, режисерські практики передбачають різні рівні участі – від емоційного співпереживання до безпосередньої взаємодії, що активізує

механізми колективного досвіду та підсилює ефект згуртованості.

Механізми впливу режисерських практик ґрунтуються на поєднанні естетичного, емоційного та соціокультурного рівнів. До них належать емоційне резонування, ідентифікація, символізація досвіду та колективне переживання. Емоційне резонування забезпечує синхронізацію внутрішніх станів учасників, тоді як ідентифікація дає змогу інтегрувати власний досвід із запропонованими образами та ситуаціями. Символізація відкриває можливість опосередкованого осмислення складних або травматичних переживань, а колективне переживання сприяє формуванню спільного смислового простору та підсилює відчуття єдності [6; 128].

У сукупності ці механізми дозволяють розглядати режисерські практики як ефективний інструмент не лише естетичного впливу, а й глибинної психоемоційної регуляції та соціокультурної інтеграції. Їх дія не обмежується моментом події, а має пролонгований ефект, проявляючись у зміні внутрішнього стану, характеру взаємодії та рівня згуртованості військового колективу.

Таким чином, структурно організоване художнє середовище, побудоване за принципами режисерської практики, постає як простір, у якому поєднуються художня форма, емоційний вплив і соціокультурна взаємодія, що забезпечує комплексний рекреаційний ефект.

Практична реалізація режисерських практик у військовому середовищі передбачає їх адаптацію до специфічних умов функціонування підрозділів, зокрема обмеженості простору, варіативності складу учасників, підвищеного психоемоційного навантаження та необхідності швидкого досягнення рекреаційного ефекту. У цих умовах режисерська практика постає не лише засобом художньої організації події, а й інструментом цілеспрямованого впливу на психоемоційний стан та міжособистісну взаємодію військовослужбовців.

Однією з базових моделей є ситуативно-адаптивна режисура, що передбачає гнучке конструювання перебігу події залежно від конкретних умов середовища. У таких випадках особливого значення набувають мінімалістичні засоби виразності: звукові текстури, світлові акценти, пластичні або вербальні елементи, які формують цілісне емоційне поле без потреби у складній сценічній інфраструктурі. Подібна організація дає змогу досягати ефекту занурення навіть у непристосованих просторах, що відповідає сучасним уявленням про мобільні та контекстуально зумовлені форми культурної взаємодії [2; 103]. У практиці культурної рекреації ефективною виявляється модель імерсивної взаємодії, за якої учасники не лише спостерігають, а включаються у подію як її співтворці. Такий підхід активізує механізми колективного переживання, сприяє зниженню внутрішніх бар'єрів та формує відчуття причетності до спільного процесу [8; 149]. Такий підхід узгоджується з сучасними дослідженнями культурних практик, у яких активна участь розглядається як ключова умова формування емоційного досвіду та соціальної взаємодії. У військовому середовищі це набуває особливої ваги, оскільки дозволяє трансформувати індивідуальний досвід у колективно осмислений, що є важливим чинником психологічної стабілізації.

Показовими у цьому контексті є практики, реалізовані у межах культурно-рекреаційних ініціатив, спрямованих на відновлення психоемоційного стану військовослужбовців. Зокрема, у проєктах, орієнтованих на роботу з голосом і звуком, використовується принцип поступового занурення в акустичне середовище, де поєднуються живе звучання, тиша та мінімалістичні звукові події. Така режисерська побудова дозволяє створити простір внутрішньої концентрації, у якому відбувається м'яка регуляція емоційного стану та відновлення уваги.

Інший напрям пов'язаний з колективними музично-перформативними практиками, у межах яких учасники залучаються до спільного творення звукового або ритмічного матеріалу. Режисерська організація таких подій передбачає поетапне включення учасників, формування загального ритмічного або звукового поля та поступове ускладнення взаємодії. Це сприяє виникненню ефекту синхронізації, що позитивно впливає на рівень згуртованості та комунікативної відкритості [5; 336].

Важливим аспектом є також використання символічно насичених подій, у яких через образи, тексти або ритуалізовані дії здійснюється опосередковане осмислення досвіду служби. У таких випадках режисерська практика забезпечує баланс між емоційним залученням і дистанцією, необхідною для безпечного переживання складних станів. Саме символічний рівень дозволяє уникнути прямої травматизації, водночас відкриваючи можливість для внутрішнього опрацювання досвіду. Відтак можна зазначити, що ефективність практичної реалізації режисерських практик у культурній рекреації визначається їх здатністю поєднувати гнучкість організації, художню цілісність і психологічну доцільність. Їх застосування у військовому середовищі дає змогу створювати такі форми організації подій, які не лише забезпечують емоційне розвантаження, а й сприяють формуванню спільного досвіду, зміцненню внутрішньої стійкості та розвитку комунікативних зв'язків у колективі.

Узагальнення теоретичних положень та аналіз практичного досвіду дають змогу сформулювати модель організації культурної рекреації у військовому середовищі, засновану на використанні режисерських практик

як системоутворювального чинника. Така модель передбачає інтеграцію художніх, психологічних і соціокультурних компонентів у межах цілісного процесу культурної взаємодії. Структурно модель включає кілька взаємопов'язаних рівнів: концептуальний, організаційний, перцептивно-емоційний та комунікативно-інтеграційний. Концептуальний рівень визначає загальну ідею події, її смислову спрямованість і відповідність актуальним потребам військового середовища. Саме на цьому рівні формується задум, який поєднує рекреаційну мету з художнім образом і визначає характер подальшої режисерської реалізації [2; 104].

Організаційний рівень охоплює побудову структури події, визначення її драматургії, темпоритму та просторово-часових параметрів. Тут режисерська практика постає як інструмент впорядкування елементів у цілісну систему, що забезпечує логіку розвитку події та її емоційну динаміку. Важливою умовою є гнучкість цієї структури, що дає змогу адаптувати її до змінних умов військового середовища. Перцептивно-емоційний рівень пов'язаний з впливом на внутрішній стан учасників через художні засоби. Звукові, візуальні та пластичні компоненти організовуються таким чином, щоб формувати цілісне емоційне поле, здатне забезпечити зниження психоемоційного напруження та відновлення ресурсів [7; 419]. Саме на цьому рівні відбувається основний рекреаційний ефект, пов'язаний із переживанням, а не лише зі сприйняттям.

Комунікативно-інтеграційний рівень забезпечує включення учасників у спільний процес взаємодії. Режисерські практики створюють умови для формування горизонтальних зв'язків, активізації колективного досвіду та зміцнення згуртованості. Подія постає як простір, у якому відбувається не лише обмін емоціями, а й формування спільного смислового поля [5; 343].

Взаємодія зазначених рівнів дає змогу розглядати культурну рекреацію як цілісний процес, у якому художня організація події безпосередньо пов'язана з її психологічною та соціокультурною ефективністю. При цьому ключовим елементом моделі виступає режисерська практика, що забезпечує узгодження всіх компонентів і формує єдину логіку впливу [6; 129]. Запропонована модель відрізняється від традиційних підходів тим, що розглядає культурну рекреацію не як сукупність заходів, а як системно організований процес, у якому кожен елемент підпорядкований досягненню комплексного результату. Це дає змогу підвищити ефективність культурно-рекреаційної діяльності у військовому середовищі та забезпечити її відповідність актуальним потребам особового складу.

Таким чином, модель організації культурної рекреації засобами режисерських практик фіксує їх як ключовий механізм інтеграції художнього впливу, емоційної регуляції та соціокультурної взаємодії, що визначає перспективи подальшого розвитку цього напряму.

Висновки. Проведене дослідження дає підставу розглядати режисерські практики як ефективний інструмент організації культурної рекреації у військовому середовищі. Їх застосування забезпечує цілісність художньої побудови події та водночас створює умови для регуляції психоемоційного стану, налагодження комунікативної взаємодії й зміцнення згуртованості військовослужбовців. Показано, що режисерські практики функціонують як багатовимірна система, у якій поєднуються організаційні, комунікативні, емоційно-регулятивні, інтеграційні та смислотворчі аспекти. Їх ефективність визначається не окремими елементами, а цілісністю побудови події, узгодженістю її структурних компонентів та характером включення учасників у процес спільного переживання. Уточнення ролі режисерської організації подієвого середовища дозволило розглядати її як механізм формування спільного смислового поля та опосередкованого опрацювання досвіду. Запропонована модель організації культурної рекреації у військовому середовищі фіксує інтеграцію художнього, психологічного та комунікативного рівнів як необхідну умову досягнення рекреаційного ефекту.

Подальші дослідження доцільно спрямувати на емпіричне вивчення ефективності режисерських практик та уточнення методичних підходів до їх застосування в різних умовах діяльності військових підрозділів.

Список використаної літератури

1. Діденко Н. Г. Культурно-дозвіллєва діяльність у сучасному соціокультурному просторі. *Культура і сучасність*. 2021. № 2. С. 52–58. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2021.245678

2. Кучер Т. В. Режисерські практики в системі культурно-мистецьких проєктів: сучасні підходи. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 98–104.

3. Шинкарьова Л. В. Психоемоційна стійкість особистості в умовах кризових ситуацій: сучасні підходи. *Психологія і суспільство*. 2021. № 4. С. 115–122.

4. Belfiore E. Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour. *European Journal of Cultural Studies*. 2022. Vol. 25, No. 1. P. 61–78. DOI: 10.1177/1367549420902301.

5. Brown A., Novak-Leonard J. Measuring the intrinsic impacts of arts participation. *Cultural Trends*. 2022. Vol. 31, No. 2. P. 120–134. DOI: 10.1080/09548963.2022.2049096.

6. Fancourt D. et al. Arts engagement and population health: Evidence and research agenda. *The Lancet Public Health*. 2023. Vol. 8, No. 6. P. 415–430. DOI: 10.1016/S2468-2667(23)00045-5.

7. McAuley G. et al. Immersive theatre and audience experience: Contemporary perspectives. *Theatre Journal*. 2021. Vol. 73, No. 2. P. 147–162.

8. Walmsley B. Audience engagement in the performing arts: A critical analysis. *International Journal of Cultural Policy*. 2021. Vol. 27, No. 3. P. 335–349. DOI: 10.1080/10286632.2019.1582550.

References

1. Didenko N. H. Kulturno-dozvillieva diialnist u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori [Cultural and leisure activities in the modern socio-cultural space]. *Kultura i suchasnist*, 2021. 2. P. 52–58. https:// doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.245678 (in Ukrainian).

2. Kucher T. V. Rezhyserski praktyky v systemi kulturno-mystetskykh proiektiv: suchasni pidkhody [Directing practices in the system of cultural and artistic projects: modern approaches]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2022. 1. P. 98–104 (in Ukrainian).

3. Shynkarova L. V. Psykhoemotsiina stiikist osobystosti v umovakh kryzovykh sytuatsii: suchasni pidkhody [Psycho-emotional resilience of personality in crisis situations: modern approaches]. *Psykholohiia i suspilstvo*, 2021. 4. P. 115–122 (in Ukrainian).

4. Belfiore E. Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour. *European Journal of Cultural Studies*, 2022. 25 (1). P. 61–78. https://doi.org/10.1177/1367549420902301.

5. Brown A., & Novak-Leonard, J. (2022). Measuring the intrinsic impacts of arts participation. *Cultural Trends*, 31 (2). P. 120–134. https:// doi.org/10.1080/09548963.2022.2049096.

6. Fancourt D., et al. (2023). Arts engagement and population health: Evidence and research agenda. *The Lancet Public Health*, 2023. 8 (6). P. 415–430. https://doi.org/10.1016/S2468-2667(23)00045-5.

7. McAuley G., et al. Immersive theatre and audience experience: Contemporary perspectives. *Theatre Journal*, 2021. 73 (2). P. 147–162.

8. Walmsley B. Audience engagement in the performing arts: A critical analysis. *International Journal of Cultural Policy*, 2021. 27 (3). P. 335–349. https://doi.org/10.1080/10286632.2019.1582550.

UDC 316.7:355

DIRECTING PRACTICES AS A FORM OF ORGANIZING CULTURAL RECREATION IN THE MILITARY ENVIRONMENT

Lyubava SYDORENKO – Candidate of Art History, Associate Professor,
Professor of the Department of Behavioral Sciences and
Military Leadership, Hetman Petro Sahaidachnyi
National Army Academy (Lviv, Ukraine)

The aim of the article is to substantiate the role of directing practices as a form of organizing cultural recreation in the military environment and to determine their functional and structural features in the context of their influence on the psycho-emotional state and communicative interaction of military personnel.

Research methodology. The study is based on analytical, sociocultural and functional approaches, as well as observation, which made it possible to consider directing practices not only as a form of artistic organization, but also as a mechanism of socio-cultural and psychological influence.

Results. The article examines directing practices as a form of organizing cultural recreation in the military environment. Particular attention is paid to their role in shaping an integral cultural and recreational process aimed at restoring psycho-emotional resources, enhancing communicative interaction and strengthening cohesion among military personnel. The functional structure of directing practices, including organizational, communicative, emotional-regulatory, integrative and meaning-making dimensions, is analyzed. Special emphasis is placed on their structural components, such as dramaturgy, spatial and temporal organization, sound and visual elements, and participant involvement, the interaction of which forms a holistic experiential environment. The article also highlights practical models of implementing directing practices in military settings, including adaptive directing, immersive interaction and collective performative forms, which contribute to reducing emotional tension, improving interpersonal communication and strengthening group cohesion. *Novelty.* The study provides a cultural interpretation of directing practices as a system-forming factor in organizing cultural recreation in the military environment and proposes a model that integrates artistic, psychological and communicative components.

The practical significance. The proposed model can be applied in the practice of military units and used to improve cultural-recreational activities aimed at supporting the psycho-emotional state and cohesion of military personnel.

Key words: cultural recreation, directing practices, military environment, psycho-emotional state, cohesion, sociocultural interaction.

Стаття отримана 12.11.2025
Стаття прийнята 10.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 78:39:004.9:008

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЛОКАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР У ЦИФРОВИХ УМОВАХ

Інна АНТІПІНА – доктор філософії, доцент кафедри теорії та історії культури, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики ім. Героя України М. Скорика, Національна музична академія України «Київська консерваторія», м. Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0003-3845-9629
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1193
innaantipina92@gmail.com

Цитування:

Антіпіна І. Збереження та популяризація локальних музичних культур у цифрових умовах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 557-563. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1193

Здійснено комплексне осмислення проблеми збереження та популяризації локальних музичних культур у цифрових умовах. Дослідження зосереджене на уточненні теоретичних засад аналізу локальних музичних практик у цифровому середовищі, зокрема через переосмислення понять локальності, збереження та цифровізації в контексті сучасного наукового дискурсу. *Розглянуто* особливості впливу цифрових технологій на процеси трансформації музичної спадщини, з акцентом на ризиках втрати контексту, зміні функцій і смислів традиційних практик, а також на суперечностях між доступністю та автентичністю. *Обґрунтовано* стратегії популяризації локальних музичних культур у цифровому просторі, які передбачають поєднання технічних можливостей сучасних платформ із культурною чутливістю та участю носіїв традицій. *Враховано* сучасні наукові підходи до цифрового збереження культурної спадщини, включно з відкритими даними, принципами інтероперабельності та новими технологічними рішеннями. *Окреслено* необхідність формування міждисциплінарних і контекстно орієнтованих підходів до роботи з музичною спадщиною в цифрову добу.

Ключові слова: локальні музичні культури; цифровізація; музична спадщина; культурна пам’ять; цифрове збереження; популяризація; автентичність; цифрові платформи; етномузикологія; відкриті дані.

Постановка проблеми. У цифрову добу локальні музичні культури опиняються в суперечливій ситуації: з одного боку, нові технології відкривають безпрецедентні можливості для фіксації, архівування та поширення музичних практик, з іншого – ці ж механізми сприяють їх уніфікації, спрощенню та поступовій втраті контекстуальної глибини. Оцифрування музичної спадщини часто відбувається поза межами середовищ, у яких вона функціонує як жива практика, що змінює її семантику й способи сприйняття. Водночас цифрові платформи, орієнтовані на алгоритмічну видимість і масовий попит, не завжди здатні адекватно репрезентувати локальні традиції, які існують поза комерційною логікою. Попри зростання інтересу до цифрового збереження культурної спадщини, питання інтеграції локальних музичних культур у цифровий простір залишається методологічно й практично неврегульованим. Недостатньо розробленими є підходи, що поєднують технічні рішення з урахуванням культурної специфіки, а також моделі взаємодії з носіями традицій. Потребує уточнення і баланс між доступністю та збереженням автентичності, який у цифровому середовищі набуває особливої складності. У цьому контексті постає необхідність переосмислення стратегій збереження і популяризації локальних музичних культур як процесу, що поєднує технологічні, соціокультурні та етичні виміри.

Актуальність дослідження зумовлена помітним загостренням суперечності між інтенсивною цифровізацією культурного простору та вразливістю локальних музичних традицій, що не завжди здатні органічно інтегруватися в нові форми медіаобігу. Цифрові технології істотно розширюють можливості доступу до музичної спадщини, однак водночас змінюють способи її функціонування, сприйняття й передачі, часто відокремлюючи музичний твір від середовища його побутування. Унаслідок цього виникає ризик редукції складних культурних явищ до спрощених цифрових репрезентацій, що не відтворюють їхньої контекстуальної ваги та символічної насиченості.

Підвищена увага до цифрового збереження культурної спадщини у науковому дискурсі не знімає низки принципових питань, пов’язаних із балансом між відкритістю та збереженням автентичності, а також із роллю локальних спільнот у процесах цифрової репрезентації їхніх культурних практик. Особливої ваги ці питання набувають в умовах глобалізованого інформаційного середовища, де механізми видимості визначаються не стільки культурною значущістю, скільки алгоритмічною доцільністю. За таких обставин дослідження стратегій збереження та популяризації локальних музичних культур у цифрових умовах постає як необхідний крок до формування більш професійних, чутливих і збалансованих підходів, що враховують як технологічні можливості, так і культурну специфіку цих процесів.

© Антипіна І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Метою дослідження є осмислення специфіки збереження та популяризації локальних музичних культур у цифрових умовах з урахуванням взаємодії технологічних інструментів і соціокультурного контексту їх функціонування, а також виявлення підходів, що дозволяють поєднати доступність цифрових ресурсів із збереженням автентичності музичних практик.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання кількох взаємопов'язаних *завдань.* Передусім йдеться про уточнення теоретичних засад дослідження локальних музичних культур у цифровому середовищі, зокрема аналіз ключових понять, підходів і методологічних орієнтирів, що визначають сучасний науковий дискурс у цій сфері. Не менш важливим є виявлення особливостей впливу цифрових технологій на процеси збереження та трансформації музичної спадщини, включно з аналізом ризиків втрати контексту, зміни функцій і смислів традиційних практик. Окремої уваги потребує обґрунтування можливих стратегій популяризації локальних музичних культур у цифровому просторі, які б враховували як технічні можливості сучасних платформ, так і необхідність збереження культурної різноманітності та участі носіїв традиції у цих процесах.

Виклад основного матеріалу. Сучасні процеси цифровізації суттєво трансформують способи існування, збереження та репрезентації музичної культури, відкриваючи нові горизонти для доступу до локальних традицій і водночас загострюючи питання їхньої інтерпретації та автентичності. Локальні музичні практики, які тривалий час функціонували в межах конкретних спільнот і передавалися переважно в усній або напівусній формі, дедалі частіше опиняються у цифровому середовищі, де змінюються не лише канали їх поширення, а й самі умови сприйняття. Цей перехід не є нейтральним: він супроводжується позитивними чинниками, зокрема розширенням аудиторії, так і ризиком втрати смислових, соціальних і ритуальних вимірів, що становлять сутність музичної традиції.

У науковому дискурсі спостерігається зростання інтересу до проблем цифрового збереження культурної спадщини, проте питання, пов'язані з інтеграцією локальних музичних культур у цифровий простір, залишаються відкритими й потребують подальшого осмислення. Зокрема, недостатньо визначеними є підходи, що дозволяють поєднати технологічні можливості сучасних медіа з чутливим ставленням до культурного контексту та участі носіїв традицій. У цьому сенсі важливо не лише фіксувати й поширювати музичні практики, а й розуміти як цифрове середовище впливає на їхню трансформацію, переосмислення та подальше існування.

У пропонованій статті увага зосереджується на аналізі специфіки збереження та популяризації локальних музичних культур у цифрових умовах. Дослідження виходить із припущення, що ефективні стратегії в цій сфері мають формуватися на перетині технологічних, соціокультурних та етичних підходів, із урахуванням як потенціалу цифрових інструментів, так і обмежень, які вони накладають. Такий ракурс дозволяє розглядати цифровізацію не лише як технічний процес, а складне культурне явище, що потребує комплексного й критичного аналізу.

У сучасних умовах актуальність досліджень, присвячених збереженню локальних музичних культур, набуває не лише наукового, а й виразного суспільного значення, особливо в українському контексті. Повномасштабна війна спричинила масштабні втрати як матеріальної, так і нематеріальної культурної спадщини, порушивши сталі форми побутування традицій і ускладнивши механізми їх традиційної передачі. Руйнування культурної інфраструктури, вимушене переміщення носіїв традицій, фрагментація спільнот і загострення демографічної кризи створюють ситуацію, в якій багато локальних музичних практик опиняються під реальною загрозою зникнення. У цьому вимірі цифрові технології постають не лише інструментом модернізації культурної сфери, а одним із небагатьох доступних способів фіксації, збереження та підтримки культурної пам'яті в умовах нестабільності. Водночас їх використання вимагає особливої чутливості до контексту, щоб процес цифровізації не підміняв живу традицію її спрощеними репрезентаціями. Саме тому наукове осмислення цих процесів стає необхідною передумовою для формування відповідальних і довготривалих стратегій культурного розвитку.

Осмислення поданих джерел дозволяє побачити не стільки єдину узгоджену концепцію цифрового збереження музичної спадщини, скільки поле напружених пошуків між технологіями, культурною практикою та дослідницькою роботою. Уже в статті D'Agostino (2020 р.) ця напруга окреслюється досить чітко: технології постають не як нейтральний інструмент фіксації традиційної музики, а фактор, що неминуче втручається в її естетичні та етичні виміри. Авторка наголошує на тому, що будь-яке «повернення» чи «відновлення» традиції через цифрові засоби пов'язане з вибором – що саме вважати автентичним, що підлягає збереженню і в який спосіб це має бути репрезентовано. Власне, ця проблематика задає тон подальшим дослідженням, де питання технологічної ефективності вже не відокремлюється від культурної відповідальності.

У цьому контексті дослідження Gibson (2021 р.) зміщує фокус з архівування на практику, демонструючи як цифрове середовище трансформує процес музичного навчання і співтворчості. Йдеться не лише про технічну зміну формату – від офлайн до онлайн, – а зміну характеру взаємодії між учасниками, зокрема в межах програми Ethno. Важливо, що сприйняття цих змін самими наставниками не є однозначним: поряд із новими можливостями з'являються відчуття втрати унікальності, складності в передачі нюансів і контексту. Таким чином, цифровізація постає як процес, що, водночас, розширює і звужує поле музичної комунікації.

Більш системний, інфраструктурний вимір проблеми розкривається у праці Hofmann, A., Miksa, T., Knees, P., Bakos, A., Sağlam, H., Ahmedaja, A., Yimwadsana, B., Chan, C., Rauber, A. (2021 р.), де йдеться про впровадження принципів FAIR у роботі з етномузикологічними даними. Автори пропонують розглядати музичну спадщину як дані, що повинні бути не лише збережені, а й структуровані, пов'язані між собою і придатні до повторного використання. Водночас така постановка питання неминуче викликає додаткові запитання: якою мірою музична практика може бути редукована до «даних» без втрати своєї контекстуальної складності? У статті наголос робиться на технічних рішеннях – розподілених репозиторіях, пов'язаних даних, інструментах музично-інформаційного пошуку, – однак культурні обмеження такого підходу лише окреслюються і потребують подальшого осмислення.

Робота Peters, N., Marinova, D., Faassen, M., Stasiuk, G. (2017 р.) пропонує ширший погляд на цифрове збереження як складний багаторівневий процес, що включає не лише оцифрування, а й довготривале управління цифровими об'єктами. Хоча дослідження не обмежується музичною сферою, його положення мають безпосереднє значення для неї, оскільки підкреслюють необхідність врахування технологічної мінливості, ризиків втрати даних і залежності від наявної інфраструктури. У цьому контексті музична спадщина постає як особливо вразливий тип культурного матеріалу, адже її цінність часто пов'язана не лише з самим записом, а з умовами його створення та використання.

Спроба залучити новітні технології до вирішення проблеми збереження простежується у статті, присвяченій потенціалу блокчейну (Stojanović D., 2022 р.). Авторка розглядає цю технологію як інструмент забезпечення прозорості, автентичності та контролю доступу до цифрових аудіоархівів. Водночас, виходячи з поданого матеріалу, не можна однозначно стверджувати, що запропоновані рішення вже мають достатню емпіричну апробацію в музикологічній практиці; швидше йдеться про перспективний напрям, який потребує подальшої перевірки. Tang і Wu (2025 р.) пропонують інтердисциплінарний підхід до збереження музичної спадщини, наголошуючи на необхідності поєднання різних стратегій – від технологічних до соціокультурних. Їхня концепція «поліфонії в дії» метафорично підкреслює багатоголосся підходів і акторів, залучених до процесу збереження. Важливим є акцент на сталості, що виводить проблему за межі короткострокових проєктів і змушує розглядати її в довшій часовій перспективі.

Український контекст, представлений у дослідженні М. Цілини (2025 р.), додає до цього поля аналізу конкретики державних стратегій і практик цифровізації культури. Авторка звертає увагу на інституційні механізми, що формують умови для цифрового збереження, проте з тексту випливає, що ці процеси ще перебувають у стадії становлення і не позбавлені суперечностей, зокрема між декларованими цілями та реальними ресурсами.

Робота Chang C.-L., Lin C.-L., Hsu C.-H., & Sun Y. (2023 р.) зміщує акцент на питання відкритого доступу, розглядаючи цифрові моделі локальної культури як інструмент не лише збереження, а й освітньої інтеграції. Важливо, що автори підкреслюють перехід від простої цифрової колекції до більш відкритих і взаємодіючих форматів використання культурного матеріалу. Водночас рівень впливу таких моделей на реальне збереження практик залишається питанням, яке вимагає додаткових емпіричних досліджень. Опублікований відкрити набір дослідницьких даних (2025 р.), отриманий із записів Каїрського конгресу арабської музики 1932 року, демонструє потенціал відкритих дослідницьких даних для роботи з історичною музичною спадщиною. Він відкриває можливості для повторного аналізу матеріалів і їх включення в нові дослідницькі контексти, проте водночас підкреслює залежність інтерпретації від структури й повноти самих даних.

Нарешті, Zhou і Bidin (2025 р.) звертаються до проблеми цифрової нерівності, пропонуючи технічне рішення у вигляді *low-latency* системи для музичної освіти. Їхній підхід акцентує увагу на доступності як ключовій умові збереження культурної різноманітності, особливо в регіонах глобального Півдня. Разом із тим, технічна оптимізація сама по собі не гарантує збереження культурного змісту, що знову повертає до необхідності комплексного підходу.

Узагальнюючи, можна сказати, що проаналізовані джерела формують багатовимірне бачення проблеми, в якому технології виступають водночас інструментом і викликом. Вони відкривають нові

можливості для збереження та популяризації локальних музичних культур, але не усувають – а подекуди й загострюють – питання автентичності, контексту та участі спільнот. Водночас у поданих дослідженнях відчувається брак узгоджених методологічних підходів, що поєднували б технічні, культурні та етичні виміри цієї проблематики, що й визначає перспективу подальших наукових пошуків.

Уточнення теоретичних засад дослідження локальних музичних культур у цифровому середовищі потребує передусім уважного перегляду самих вихідних понять, якими оперує сучасний науковий дискурс. Поняття «локальної музичної культури» втрачає свою очевидність у ситуації, коли просторові межі більше не є визначальними для її існування. Цифрове середовище розмиває географічну прив'язаність, але не скасовує її значення: локальність дедалі частіше проявляється не як територія, а як сукупність практик, пам'яті, способів виконання і сприйняття, що можуть існувати поза фізичним місцем, але залишаються з ним пов'язаними. У цьому сенсі доречно говорити не про зникнення локального, а про його переорганізацію, що вимагає більш гнучких аналітичних інструментів. Не менш суттєвою є необхідність переосмислення самого поняття «збереження» у цифрову добу. Традиційно воно пов'язувалося з фіксацією та передачею стабільних форм, однак цифрові технології змінюють цю логіку, вводячи можливість нескінченного відтворення, редагування, доопрацювання, уточнення і повторної контекстуалізації матеріалу. Як засвідчують сучасні дослідження, зокрема у сфері етномузикології, збереження більше не може розглядатися як нейтральний технічний процес; воно передбачає відбір, інтерпретацію і, зрештою, конструювання певної версії традиції. Це особливо виразно простежується у підходах, що акцентують увагу на етичних та естетичних вимірах цифрової репрезентації, де питання «як зберігати» виявляється невіддільним від питання «що саме зберігається і для кого».

У цьому контексті поняття «цифровізації» також потребує уточнення. Воно охоплює не лише процес оцифрування аудіоматеріалів, а ширший спектр практик, пов'язаних із створенням, організацією, поширенням і використанням музичного контенту в цифрових екосистемах. Така розширена інтерпретація дозволяє побачити, що цифровізація впливає не лише на форму збереження, але й на самі умови існування музичної культури, включно з механізмами її передачі, навчання і спільного виконання. Водночас у науковій літературі відчутна певна напруга між техноцентричними підходами, які зосереджуються на інфраструктурі та даних, і культурно орієнтованими перспективами, що наголошують на значенні контексту, традиції та взаємодії.

Методологічно це поле формується на перетині кількох дисциплін, і жодна з них не має вичерпного інструментарію для його опису. Етномузикологія привносить точність до локального контексту та практик живого виконання, однак у цифровому середовищі стикається з необхідністю працювати з новими типами джерел і форматів даних. Інформаційні науки, своєю чергою, пропонують інструменти структуризації та доступу, зокрема через концепції на кшталт FAIR, які орієнтовані на відкритість і повторне використання даних. Проте їх застосування до музичної спадщини виявляє обмеження, пов'язані з редукцією складних культурних явищ до формалізованих описів. Саме на цьому перетині виникає потреба у міждисциплінарних підходах, здатних поєднати точність технічних рішень із розумінням культурної специфіки.

Окремої уваги заслуговує питання методологічних орієнтирів, що визначають сучасні дослідження у цій сфері. Помітною є тенденція до переорієнтації з об'єкт-центрованих моделей, де музика розглядається як фіксований артефакт, на процесуальні підходи, які враховують динаміку виконання, взаємодію учасників і змінність контекстів. У цифровому середовищі така зміна точки зору стає особливо важливою, оскільки самі технології сприяють фрагментації та деконтекстуалізації матеріалу. Відповідно, дослідницька увага зміщується до способів відновлення або принаймні врахування цих контекстів у цифрових репрезентаціях. Водночас у поданих джерелах відчувається певна невизначеність щодо того, якою мірою існуючі теоретичні моделі здатні адекватно описати нові форми музичної практики, що виникають у цифровому середовищі. Частина досліджень фіксує зміни, але не завжди пропонує узгоджені концептуальні рамки для їх інтерпретації. Це вказує на необхідність подальшого теоретичного осмислення, зокрема уточнення співвідношення між такими категоріями, як «автентичність», «репрезентація», «участь» і «доступність», які в цифровому контексті набувають нових значень.

Обґрунтування можливих стратегій популяризації локальних музичних культур у цифровому просторі потребує насамперед відмови від уявлення про популяризацію як суто інструментальне «поширення контенту». У цифрових умовах це радше складний процес перекладу культурних практик у нові медіальні формати, де вирішальне значення мають не лише технічні параметри платформ, а й способи представлення, інтерпретації та залучення аудиторії. Саме тому у сучасних

дослідженнях чіткіше простежується зміщення від кількісних показників видимості до якісних характеристик участі та взаємодії.

Значний потенціал у цьому контексті пов'язаний з розвитком відкритих цифрових ресурсів і проектів, що дозволяють не лише репрезентувати локальні музичні культури, а й інтегрувати їх у ширші освітні та дослідницькі середовища. Як засвідчують дослідження цифрових колекцій і відкритих моделей локальної культури, сам факт доступності матеріалів ще не гарантує їхнього змістовного включення в культурний обіг. Важливою стає побудова таких форматів представлення, які зберігають зв'язок із контекстом і водночас роблять матеріал зрозумілим для різної аудиторії. У цьому сенсі відкритість має супроводжуватися продуманою структурою метаданих, коментарів і супровідних матеріалів, що дозволяють уникнути поверхневого сприйняття.

Окремий напрям формування стратегій пов'язаний із використанням інфраструктурних підходів до організації музичних даних. Принципи, орієнтовані на доступність і взаємопов'язаність ресурсів, створюють умови для ширшого використання матеріалів, зокрема у міждисциплінарних дослідженнях і цифрових гуманітарних проєктах. Водночас ці підходи потребують критичного застосування, оскільки стандартизація й формалізація можуть не повністю відображати культурну специфіку музичних практик. У цьому контексті важливою є не лише технічна сумісність, а й можливість збереження багатоголосся інтерпретацій, що відповідає самій природі локальних традицій.

Суттєвим елементом популяризації стає також переосмислення ролі носіїв традиції. Досвід онлайн-музикування та дистанційного навчання показує, що цифрові платформи можуть розширювати коло учасників, але водночас змінюють характер їхньої взаємодії. Це вимагає переходу від моделей, у яких носії традиції виступають лише як джерело контенту, до більш залучених форматів співтворчості, де вони беруть участь у процесах репрезентації та інтерпретації. Такий підхід дозволяє частково компенсувати втрату контексту, характерну для цифрового середовища, і водночас підвищує культурну чутливість створюваних матеріалів.

У цьому зв'язку показовими є ініціативи, що поєднують технологічні рішення з освітніми та комунікативними практиками. Використання цифрових платформ у навчанні, зокрема в міжнародних або міжкультурних проєктах, демонструє можливість формування нових форм залучення до локальних музичних культур. Однак ефективність таких стратегій значною мірою залежить від технічних умов взаємодії. Дослідження, присвячені застосуванню низько латентних технологій, вказують на те, що навіть незначні затримки можуть впливати на якість музичної комунікації, а отже – і на характер передачі традиції. Відповідно, технічна оптимізація не є другорядним питанням, а виступає важливою складовою культурного процесу.

Паралельно з цим розглядаються й нові технологічні інструменти, здатні забезпечити довіру до цифрових ресурсів і прозорість їх використання. Зокрема, потенціал блокчейн-технологій пов'язується з можливістю фіксації авторства, контролю доступу та відстеження використання музичних матеріалів. Хоча ці підходи ще не набули широкого практичного впровадження, вони окреслюють перспективу формування більш відповідальних моделей популяризації, де враховуються інтереси як дослідників, так і носіїв культурної спадщини.

Важливим орієнтиром у розробці стратегій виступає також ідея сталості, яка передбачає довготривалу підтримку культурних практик, а не лише їх одноразову цифрову фіксацію. Інтердисциплінарні підходи до збереження музичної спадщини підкреслюють необхідність поєднання технологічних, соціальних і культурних компонентів, що дозволяє уникнути фрагментарності та забезпечити більш цілісне функціонування цифрових ресурсів. У цьому контексті популяризація розглядається не як окремий етап після збереження, а як невід'ємна частина самого процесу, що впливає на спосіб існування музичної культури.

З огляду на викладене, можна стверджувати, що ефективні стратегії популяризації локальних музичних культур у цифровому середовищі формуються на перетині технічних можливостей і культурної відповідальності. Вони передбачають не лише використання сучасних платформ і інструментів, а й уважне ставлення до контексту, участі спільнот і багатозначності самих музичних практик. Водночас подані дослідження не дають підстав говорити про існування універсальної моделі: радше йдеться про набір підходів, що потребують адаптації до конкретних культурних і технологічних умов. Саме ця відкритість і контекстуальність визначають подальші перспективи наукового осмислення проблеми.

Висновки. Узагальнюючи теоретичний вимір дослідження, доцільно констатувати, що аналіз локальних музичних культур у цифровому середовищі потребує перегляду усталених категоріальних рамок і відмови від їх прямолінійного перенесення з попередніх дослідницьких парадигм. Сучасний

науковий дискурс демонструє поступовий перехід до більш динамічних і контекстуально чутливих моделей, у яких локальність, автентичність і збереження розглядаються як змінні та взаємозалежні характеристики. Водночас відсутність усталеного методологічного ядра свідчить про відкритість цієї проблематики потребу подальшого теоретичного узгодження між різними дисциплінарними підходами. Аналіз впливу цифрових технологій на музичну спадщину дозволяє дійти висновку, що процеси збереження і трансформації в цифровому середовищі не є протилежними, а співіснують у складній взаємодії. Технологічні інструменти, розширюючи можливості фіксації та доступу, водночас змінюють умови функціонування музичних практик, що проявляється у зміщенні їхніх значень і ролей. Особливої ваги набуває проблема контексту, втрата або редукція якого істотно впливає на сприйняття та інтерпретацію музичної спадщини. Це вимагає більш обережного й рефлексивного підходу до використання цифрових засобів у роботі з культурними матеріалами.

Щодо стратегій популяризації, проведений аналіз дає підстави стверджувати, що їх ефективність визначається не лише технічною доступністю цифрових платформ, а передусім здатністю враховувати культурну специфіку та забезпечувати участь носіїв традицій. Перспективними виявляються підходи, орієнтовані на відкритість, взаємодію та довготривалу підтримку культурних практик, проте вони потребують адаптації до конкретних умов і критичного осмислення їхніх обмежень. У цьому контексті популяризація постає як процес, що не лише поширює, а й трансформує музичну культуру, що зумовлює необхідність поєднання технологічної ефективності з культурною відповідальністю.

Список використаної літератури

1. Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері, 2025. 8 (2). С. 277–288. https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

2. Stojanović D. Preserving and Dissemination of Digitised Sound Heritage in Contemporary Times: The Potential of Blockchain Technology, 2022. MUZIKOLOGIJA-MUSICOLOGY, no. 33 (December): P. 73-86. https:// muzikologija-musicology.com/index.php/MM/article/view/58.

3. Bozkurt B. (2025). An Open Research Dataset of the 1932 Cairo Congress of Arab Music. *arXiv preprint arXiv:2506.14503*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2506.14503

4. Chang, C.-L., Lin, C.-L., Hsu, C.-H., & Sun, Y. From Digital Collection to Open Access: A Preliminary Study on the Use of Digital Models of Local Culture. *Education Sciences*, 2023. *13* (2). 205. https://doi.org/ 10.3390/educsci13020205

5. D'Agostino, M. Reclaiming and preserving traditional music: Aesthetics, ethics and technology. Organised Sound, 2020. 25 (1). P. 14–24. https://doi.org/10.1017/S1355771819000505

6. Gibson, S. J. Shifting from offline to online collaborative music-making, teaching and learning: perceptions of Ethno artistic mentors. Music Education Research, 2021. 23 (2). P. 151–166. https://doi.org/ 10.1080/14613808.2021.1904865

7. Hofmann, A., Miksa, T., Knees, P., Bakos, A., Sağlam, H., Ahmedaja, A., Yimwadsana, B., Chan, C., Rauber, A. Enabling FAIR use of Ethnomusicology Data – Through Distributed Repositories, Linked Data and Music Information Retrieval. Empirical Musicology Review. 2021. 16. P. 47-64. 10.18061/emr.v16i1.7632.

8. Peters, N., Marinova, D., Faassen, M., Stasiuk, G. Digital Preservation of Cultural Heritage. 2017. 10.1007/978-3-319-47164-8_7.

9. Tang, Z., Wu, E. Polyphony in action: interdisciplinary approaches and sustainable strategies for musical cultural heritage preservation. Humanit Soc Sci Commun 12, 1221 (2025). https://doi.org/10.1057/s41599-025-05611-3

10. Zhou, Tiange & Bidin, Marco. Bridging Cultural and Digital Divides: A Low-Latency JackTrip Framework for Equitable Music Education in the Global South. 2025. 10.48550/arXiv.2505.00550.

References

1. Tsilyna, M. (2025). Digitalisation in the Cultural Sector of Ukraine: Contemporary Strategies and Practices. Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere, 8(2), 277–288. doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

2. Stojanović D. (2022) "Preserving and Dissemination of Digitised Sound Heritage in Contemporary Times: The Potential of Blockchain Technology". 2022. MUZIKOLOGIJA-MUSICOLOGY, no. 33 (December): 73-86. https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/article/view/58.

3. Bozkurt, B. (2025). An Open Research Dataset of the 1932 Cairo Congress of Arab Music. *arXiv preprint arXiv:2506.14503*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2506.14503

4. Chang, C.-L., Lin, C.-L., Hsu, C.-H., & Sun, Y. (2023). From Digital Collection to Open Access: A Preliminary Study on the Use of Digital Models of Local Culture. *Education Sciences*, *13*(2), 205. https://doi.org/10.3390/educsci13020205

5. D'Agostino, M. (2020). Reclaiming and preserving traditional music: Aesthetics, ethics and technology. Organised Sound, 25(1), 14–24. https://doi.org/10.1017/S1355771819000505

6. Gibson, S. J. (2021). Shifting from offline to online collaborative music-making, teaching and learning: perceptions of Ethno artistic mentors. Music Education Research, 23(2), 151–166. https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1904865

7. Hofmann, A., Miksa, T., Knees, P., Bakos, A., Sağlam, H., Ahmedaja, A., Yimwadsana, B., Chan, C., Rauber, A.

(2021). Enabling FAIR use of Ethnomusicology Data – Through Distributed Repositories, Linked Data and Music Information Retrieval. Empirical Musicology Review. 16. 47-64. 10.18061/emr.v16i1.7632.

8. Peters, N., Marinova, D., Faassen, M., Stasiuk, G. (2017). Digital Preservation of Cultural Heritage. 10.1007/978-3-319-47164-8_7.

9. Tang, Z., Wu, E. Polyphony in action: interdisciplinary approaches and sustainable strategies for musical cultural heritage preservation. Humanit Soc Sci Commun 12, 1221 (2025). https://doi.org/10.1057/s41599-025-05611-3

10. Zhou, Tiange & Bidin, Marco. (2025). Bridging Cultural and Digital Divides: A Low-Latency JackTrip Framework for Equitable Music Education in the Global South. 10.48550/arXiv.2505.00550.

UDC 78:39:004.9:008

PRESERVATION AND DISSEMINATION OF LOCAL MUSICAL CULTURES IN THE DIGITAL AGE

Inna ANTIPINA – Doctor of Philosophy,
Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,
Head of the Hero of Ukraine M.Skoryk Center of Musical Ukrainian Studies at
P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Purpose of the study. The study aims to conceptualize the specific features of preservation and dissemination of local musical cultures in the digital environment, taking into account the interaction between technological tools and the socio-cultural context of their functioning, as well as to identify approaches that enable a balance between accessibility of digital resources and the preservation of authenticity of musical practices.

Research methods. The research is based on an interdisciplinary analytical approach that combines theoretical generalization, conceptual analysis of key notions (locality, preservation, digitalization), and critical interpretation of contemporary scholarly discourse on digital cultural heritage. The study also applies a comparative and contextual analysis of scientific sources, focusing on technological, socio-cultural, and ethical dimensions of digital preservation and representation of musical traditions.

Results. The study clarifies the theoretical foundations for analyzing local musical cultures in the digital environment and demonstrates that digital technologies simultaneously expand access to musical heritage and transform its modes of existence, perception, and transmission. It identifies key risks, including loss of contextual depth, shifts in functions and meanings of traditional practices, and tensions between accessibility and authenticity. The paper substantiates strategies for dissemination that integrate technological capabilities of digital platforms with cultural sensitivity and active participation of tradition bearers. It also highlights the importance of open data, interoperability principles, and sustainable digital infrastructures while emphasizing the need to preserve the contextual and semantic integrity of musical heritage.

Scientific novelty. The scientific novelty lies in the comprehensive and interdisciplinary interpretation of the processes of preservation and dissemination of local musical cultures in the digital age, with an emphasis on their interdependence with technological, cultural, and ethical factors. The study advances a context-oriented approach that reconceptualizes key categories such as locality, authenticity, and preservation under conditions of digital transformation, and substantiates the necessity of integrating technical solutions with culturally sensitive and participatory models of working with musical heritage.

Key words: local musical cultures; digitalization; musical heritage; cultural memory; digital preservation; dissemination; authenticity; digital platforms; ethnomusicology; open data.

Стаття отримана 10.11.2025
Стаття прийнята 9.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 008:792.09

НАЦІОНАЛЬНЕ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ ЗАСОБАМИ СПЕЦІАЛЬНИХ СЦЕНІЧНИХ ПОДІЙ

Олексій ЖОЛУДЬ – здобувач освіти третього (освітньо-наукового) ступеня,
Харківська державна академія культури, м. Харків
https://orcid.org/0009-0000-0879-6005
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1194
aleksejzholud@gmail.com

Цитування:

Жолудь О. Національне культуротворення засобами спеціальних сценічних подій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 564-570. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1194

Метою публікації є розкриття сутності національного культуро творення засобами сценічних івентів, яке позначається трансформаційними процесами в умовах воєнних викликів. Доводиться, що спеціальні сценічні події мають засоби активізації аксіологічного, креативного, комунікативного компонентів культуротворчих культурних практик шляхом запровадження перформативних видів мистецтва, сценічного простору та сценарної організації. На основі культурологічної методології виявляється значення подієвих івентів як елементів у факторній матриці буття в культурі глобального соціуму. Обстоюється думка про рівневість культуротворчого процесу, що дозволяє підвищити ефективність культурних практик як засобів трансляції та розвитку культури на рівні мега, макро, мезо і мікрофакторів. Наводяться практичні приклади організації культуротворчих спеціальних сценічних подій, які транслюють українську культуру за кордоном та забезпечують її розвиток в безпечних середовищах в середині країни.

Ключові слова: національне культуротворення, спеціальна сценічна подія, динаміка культури, повоєнне відновлення сфери культури.

Постановка проблеми. Важкі випробування для держави та суспільства у воєнну добу супроводжуються докорінними трансформаціями сучасного соціокультурного простру, який традиційно був місцем зустрічі людини і культури, спільнот і мистецтва, однодумців і співтворців. У сучасних умовах переглядаються основи наукового розуміння культурної сфери країни, її змістовного наповнення та осучаснення культурних практик, зокрема спеціальних сценічних подій. В цьому контексті привертає увагу культуротворчий процес як поєднання традицій і новацій, втілення життєствердження, стійкості, спротиву. Перебіг сучасного творення в культурі безпосередньо впливає на здобуття національної ідеї та екзістенційних основ подальшого буття. Культуротворчість як долучення, участь, сенсотворення, забезпечує інтеракцію суб'єктів соціуму в просторі культури із застосуванням дієвих методів, серед яких спеціальні сценічні події. Однак, за даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, з початку повномасштабного вторгнення в Україні пошкоджено 1.419 об'єктів пам'яток культурної спадщини; 197 закладів культури із майже 32 тис. були змушені релокуватись, а ще майже 2.200 залишаються на тимчасово окупованих територіях. 41% населення залишається повністю виключеним із культурного життя [12; 5]. Цифри свідчать про кризовий стан сфери культури, проблеми інтеграції, згуртування, розвитку культурної єдності набувають критичного характеру. Подолання критичної ситуації можливе шляхом дослідження процесу культуро творення, засобів його активізації та трансформації.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині трансформуються наукові засади аналізу івентів (тут і далі синонім подій), виробляються теоретичні моделі подальшого вивчення культуротворчого потенціалу сучасних культурних практик. У роботах П. Гречанівської, О. Копієвської, О. Кравченка, В. Шейка та ін. представлено методологічні підвалини культурологічних досліджень, які є підґрунтям вивчення культуротворчості. Поняття «культуротворчість» досліджували Л. Божук, О. Засядьвовк, В. Леонтьєва, Ю. Сабадаш, В. Федь та ін. Сутність і ознаки динаміки культури визначають О. Антонюк, О. Висоцький, В. Виткалов, С. Виткалов, І. Хлібосолов та ін. Спеціальні події як актуальні культурні практики в процесі культуротворення досліджують О. Засядьвовк, В.Судакова та ін. Однак, процес національного культуротворення шляхом реалізації подієвих культурних практик в умовах сучасних викликів потребує подальшого аналізу. *Метою* публікації є визначення особливостей сучасного культуротворення в Україні засобами спеціальних сценічних подій.

Методологія дослідження. Провідним підходом у цьому дослідженні є культурологічний, який стає підґрунтям розгляду процесу культуротворення, дозволяє розглядати спеціальні сценічні події як феномен культури, її дієву складову, що в змозі сприяти усталенню і розвитку новітніх форматів та сенсів культури [20]. Також культурологічний підхід уможливлює аналіз події на основі принципу подієвості, обґрунтування впливу події з огляду на аксіологію людського буття в соціокультурному просторі. Вказана методологічна база дозволяє розглянути зміни в культурних практиках сьогодення, відстежити вплив на людину спеціальних івентів, дослідити та запропонувати інновації в подіях міжнародного,

© Жолудь О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

національного, локального рівнів. Серед наукових підходів, що використовуються в дослідженні: діалектичний, критичний, системний, аксіологічний, синергетичний, діяльнісний, феноменологічний, управлінський. Обґрунтована комбінація підходів дозволяє всебічно розглянути явище спеціальних сценічних подій як засіб національного культуротворення.

Виклад основного матеріалу. На основі аналізу теоретичних наукових позицій вчених (О. Засядьвовк, В. Леонтьєва, В. Федь та ін.), трактуємо культуротворчість як діяльність та сферу відтворення і розвитку надбіологічної сутності людини, що презентує актуалізацію універсальних смислів культури, їх вдосконалення відповідно до об'єктивних вимог певного етапу розвитку людських спільнот. У процесі дослідження з'ясовано, що спеціальна сценічна подія це – спланована в часі і просторі культурна практика, що має символічний капітал, ціннісне спрямування, реалізується з використанням сценічних видів мистецтва, спроможна вразити учасників, стимулювати їх до участі в перетвореннях у сфері культури [5].

Для визначення ефективних засобів культуротворчості обґрунтовано її виміри: аксіологічно-мотиваційний, креативно-інноваційний, комунікативно-діяльнісний, які, на нашу думку, вичерпно характеризують процесуальність культуротворчості [5]. Отже, уможливлюється фіксація вказаних ознак у культурних практиках, зокрема спеціальних сценічних подіях, створення базису для виявлення можливостей участі суб'єктів соціокультурної динаміки.

Спеціальні сценічні події мають усі ознаки івентів, що ґрунтуються на принципі подієвості в культурі, переривають буденне життя і репрезентують актуальні культурні практики, поєднують мистецькі чинники та організаційні інструменти в культуротворчому процесі. Ці івенти відбуваються у просторі (сцена, підмостки, відкрите середовище, захищена локація), який набуває метафізичного значення, є безпосереднім чинником впливу на учасників. Вони характеризуються темпоральними (часовими) ознаками, що надає чіткості та етапності (сценарність), а за змістом відповідає моделі сучасної культури [5]. Отже, спеціальні сценічні події є комплексним дійством, що грунтується на поєднанні простру (сцена, середовище), часу (сценарність, таймінг), засобів втілення задуму (сценічне мистецтво), організаційно-управлінських засад івенту.

Дослідження сучасних сценічних івентів, як рушійної сили культуротворення, відбувається під час глобальної трансформації культури людства, відчутних змінах цього процесу на різних рівнях її трансляції. Водночас, погоджуємося з думкою О. Антонюк про те, що «Соціокультурний глобалізаційний процес неможливо оцінити однозначно, оскільки кожна національна культура і кожен етнос розробляють свій формат поведінки у ньому, зберігаючи як загальнонаціональну, так і специфічну локальну культурну різноманітність» [1; 153].

У сучасних умовах маємо зважати на глобальну трансформацію івент-середовища. Зокрема, узагальнення фактологічної бази [7, 8, 14, 15, 17]. дозволяє стверджувати, що посилюється рівень соціальної відповідальності, відтак є необхідність відповідності потребам суспільства, характерними стають, благодійні події і аукціони тощо. Відбувається крок на шляху до інклюзивності (спеціальні вбиральні, ліфти, вхід для спецтранспорту, місця для паркування тощо). Активно адаптуються світові тренди, застосовується віртуальна (VR-технології), доповнена (AR-технології) та змішана (MR-технології) реальність, штучний інтелект та автоматизація, персоналізація на основі даних, екологічна свідомість, гейміфікація, зв'язок після заходу тощо. Новітні засоби реалізуються під час конференцій, концертів, презентацій бренду, квестів, живих фотозон, відео-інсталяцій та фотомозаїк, ігрових доповнень, імерсивних включень до заходу та ін. Новими трендами, які перетворюються на стандарти, стають стійкість та екологічність, персоналізація досвіду, соціальна спрямованість. Трансформовані формати спеціальних подій включають в себе глибоку емоційність, комбінаторність (суміщення мистецтв, жанрів, форм, технологій), інтерактивність, сенсорність (глибоке занурення), ідентичність (культура, інклюзивність) тощо.

Виникає необхідність систематизації сучасних культуротворчих культурних практик на засадах рівневості. О. Копієвська, глибоко дослідила зміни в культурних практиках України й пропонує такі рівні – глобальний, глокальний, локальний. Вона зауважує, що «глобальні, глокальні й локальні процеси взаємообумовлюють один одного й, відповідно, сприяють певному руху в усіх сферах буття» [10; 400]. Водночас, авторка доводить, що «глобалізація, з одного боку, створює умови для формування єдиного простору, а з іншого – привносить у цей простір специфіку окремих регіонів і країн, культурне різноманіття яких характеризується глокальними й локальними особливостями» [10; 401]. Таким чином, формується культурний світогляд як «культуротворчий конструкт, який вибудовується в процесі усвідомлення людиною, спільнотою, народом власної культуротворчої дійсності» [10; 401]. Погоджуючись з її думкою, розглянемо детальніше рівні культуротворчості та значення спеціальної сценічної події як чинника цього процесу.

Івенти відгукуються і трансформуються у відповідності до культурного контексту, змінюючи тим самим процес культуротворення на конкретному етапі розвитку. Взаємовплив події та культуротворчого процесу обумовлює необхідну процесуальність динаміки культури. Сукупність факторів культуротворчості

на основі подієвості включають у себе мегафактори, макрофактори, мезофактори, мікрофактори. На рівні мегафакторів провідними напрямами розвитку культури є глобалізація та цифровізація, набуття значущості інформаційної культури, трансформація засобів комунікації та ін. Культура знаходиться у наддинамічному стані, фрагментується, вимагає розробки механізмів адаптації до постійних змін, що відбивається на івент-практиках як засобі культуротворення. На цьому рівні культурні практики відрізняються як змістом, так і способами комунікації (доставки повідомлення споживачеві) та безпосередньої участі і проживання тут і зараз. Це характеризує спеціальні сценічні події глобального масштабу, які відбуваються водночас по всій планеті (світові прем'єри, кінофестивалі, церемонії нагородження, поширення культурного продукту, промо акції, симпозіуми міжнародного рівня тощо) та створені за допомогою новітніх технологічних досягнень. Наприклад, світові кінопрем'єри є довгоочікуваними подіями, що супроводжуються синхронними івентами у світі. Всесвітньо відома компанія (Cirque du Soleil), поєднала циркове мистецтво, музику, хореографію та театр у грандіозних шоу. На сценічних підмостках відбуваються комбіновані шоу, які вже стали світовим культурним феноменом і ефективною подієвою технологією. Такі унікальні сценічні події ніби єднають людей в часі і просторі.

На рівні макрофакторів запроваджуються культурні практики певного регіону світу, які відповідають загальним тенденціям культурної динаміки. Так, європейські спеціальні сценічні події (наприклад, церемонії проведення конкурсу Євробачення) охоплюють чималу кількість глядачів, залучаючи до голосування як інструменту комунікації та інтерактивності сценічної події. У цьому році об'єднана Європа планує проведення культурних і сценічних подій, зокрема в Оулу (Фінляндія) відбудеться фестиваль «Культурна зміна клімату», який передбачає проведення низки сценічних івентів (перформанси, арт інсталяції тощо) з новітньою концепцією поєднання дикої природи з міським простором. Ідеєю цього фестивалю є поєднання мистецтва і технологій для знаходження відповідей на глобальні виклики через концепцію сталого розвитку. До прикладу, Sphere у Лас-Вегасі – новий тип подієвої архітектури та символ трансформації сценічного простору. Як найбільша сферична будівля, споруда використовується для шоу, вражаючи новітніми технологічними рішеннями та масштабами. Це інноваційний майданчик, в якому поєднуються новітні досягнення сценічності, віртуальної реальності, зануреності, звучання тощо. Для американського континенту ця споруда стає аттрактивним об'єктом, що свідчить про акумуляцію подієвості у функціональному сучасному просторі.

Азійські культурні практики традиційно охоплюють уже усталені події у поєднанні з надсучасними технологічними івентами. Зокрема, Китайський новий рік поєднує символізм, ритуальність із масовими парадами та святкуванням. Тут традиції об'єднуються з новаціями, що не загострює протиріччя, а свідчить про осучаснення сенсів культури новітніми засобами.

На рівні мезофакторів суттєвими чинниками є міжнаціональні та державні івенти. Саме тут має суттєвий вплив концепція глокації, що відображає прив'язку до міста проведення, але має світове значення, характеризує національний колорит та глобальну спрямованість. До приладу можна навести Edinburgh Festival Fringe (Велика Британія) як найбільший у світі фестиваль виконавських мистецтв, програма якого охоплює театр, комедію, танець, цирк та оперу на сотнях майданчиків Единбурга. Також відомими є Festival d'Avignon (Франція), театральний фестиваль в Авіньйоні, Rio Carnival (Бразилія), карнавал у Ріо-де-Жанейро, Venice Carnival (Італія), Венеційський карнавал. Наведені приклади заходів, що відбуваються протягом року в різних регіонах планети представляють країни через спеціальні сценічні події континентального та світового рівнів.

На умовному мікрорівні в середині країни та громадах традиційно відбувається низка подій, які за територіальним принципом наближені до споживача і являють собою первинну ланку культуротворчих івентів. Наприклад, таким заходом в Україні є Гогольfest – музично-театральний фестиваль (Київ), в межах якого представлено вистави, постановки, концерти, покази, виставки, інсталяції, арт-обєкти, форуми культурних лідерів тощо. Популяризація культурного розмаїття різних регіонів країни відбувається в подієвому форматі, що може сприяти презентації самобутності та об'єднувати з іншими регіонами через поглиблене знайомство та безпосередню участь. Інновація та аксіологічне повідомлення можуть містити спеціальні сценічні події різних регіонів України. Так, етнографічні івенти заходу країни («ТуСтань!», «Лемківська варта», «Гуцульська бринза», ZahidFest та ін.) є ціннісним підґрунтям збереження традицій та запровадження новацій у соціокультурній взаємодії. З іншого боку, схід України презентує себе через події «Харківський бузок», KharkivMusicFest, «Козацька столиця», «Галушка» та ін., відкриті для інтерактивної комунікації в безпечних умовах.

Провідну роль в організації спеціальних сценічних подій в процесі національного культуротворення відіграє культурна політика країни, яка поряд із громадською і творчою спільнотою, є суб'єктом культурних практик та формує напрями подальшого їх просування. Серед законодавчих актів, що впливають на процес культурного розвитку, є Закон України «Про культуру», Закон України «Про охорону культурної спадщини», Закон України «Про авторське право і суміжні права» та інші закони. Розроблено Стратегію розвитку

культури на період до 2030 р., мета якої полягає в утвердженні культури як базису національної ідентичності, потужного чинника соціальної згуртованості, розвитку людського капіталу та впізнаваності України у світі [16]. Водночас, погоджуємося з О. Кравченком, що «Політика деколонізації потребує свого концептуального визначення, на основі переосмислення ролі імперій в історії України; її методологічного обґрунтування у відповідності до стратегічної мети формування національної ідентичності та з використанням тих способів її впровадження, які б стимулювали реформування культурно-політичних практик» [11; 26].

Нам імпонує наукова позиція І. Хлібосолова, який зазначає, що «У культурологічному дискурсі розглядаються проблеми формування суспільства як цілісності через комунікацію, різноманітності національного культурного простору, який охоплює публічні сфери з виразною українською ідентичністю на усіх рівнях глобальної, глокальної та локальної комунікації, полісферичну модель культурного простору» [19; 392]. Це надає можливості відстежити взаємопроникнення рівнів культуротворчості засобами спеціальних сценічних подій, виявити сучасні ознаки динаміки національної культури.

Згодні з твердженням С. Виткалова та В .Виткалова про те, що війна «змінила технологію мислення, а відтак – зброю, засоби її (війни) ведення тощо. Вплинула вона й на «технологію» культурно-мистецького процесу і простору, збагатившись міжкультурною комунікацією, розширила межі дослідження культурного середовища» [3; 3]. Наведена думка актуалізує наукову позицію щодо значення культурних досліджень надто в часи складних випробувань.

Деталізує чинники культурної розбудови О. Висоцький, який зазначає, що під час воєнної навали ворога превалюють аксіологічні пріоритети стійкості та незламності нашої нації: «Народження нового архетипу українця – українця-воїна, українця-героя – спричинило трансформацію ціннісних детермінант. Такі суспільно-державні цінності, як соборність, самоідентифікація, воля та гідність стають ключовими в житті українців» [2; 332]. На нашу думку, ці детермінанти мають відбиватися в сучасних сценічних подіях на шляху повоєнного культуротворення. Враховуючи попередні узагальнення, теоретичні конструкти науковців, визначимо особливості національної культуротворчості на сучасному етапі розвитку українського соціокультурного простору. По-перше, відповідно до розробленої матриці культуротворчості (виміри, рівні, фактори), зауважимо, що трансформаційна модель української культуротворчості знаходиться в стані дисбалансу та невизначеності. Це стимулює до пошуку нових рішень і запровадженню новацій в сфері культури. Втрата рівноваги під час війни, культурний дисбаланс з одночасною консолідованістю сприяє пошуку актуальних рішень і визначенню повоєнної перспективи. По-друге, процес забезпечення культурної динаміки поєднує в собі подієві культурні практики різних рівнів з одночасним збереженням цінного потенціалу, включенням інновацій, формуванням прозорого і свідомого комунікаційного повідомлення у національному культурному просторі. Вплітаючись у канву факторної моделі культурних подій, виміри культуротворчості стають орієнтирами та аксіологічним стрижнем поєднання елементів національного культуротворення. По-третє, для нашої країни наріжним каменем для повоєнного культурного відновлення є доцільне запровадження культурної політики, яка закладатиме можливості подальшого сталого розвитку через культуру і відповідні практики. Особливе значення для національної культуротворчості має людина культури, спроможна креативним чином діяти в соціокультурному середовищі. Культурні групи і осередки мають стимулювати активність та співтворчість на шляху трансформації форматів і сенсів соціокультурного буття. Простір культури має бути водночас безпечним і проблемно насиченим, сприятливим і рухомим, зрозумілим і парадоксальним. По-четверте, в процесі національної культуротворчості спеціальні сценічні події мають засоби, які трансформуються тут і зараз у відповідь на виклики сьогодення. Зокрема сценічне (перформативне) мистецтво, модернізований сценічний простір, виважена динаміка та сценічність події стають засобами просування національних цінностей в процесі культуротворчого буття.

Однак, постають закономірні питання: «Чи потрібні івенти під час війни?», «Якими мають бути спеціальні сценічні події в країні, понівеченою війною?». Фахова відповідь звучить однозначно – галузь івентів не знищено під час ворожої навали. Надто більше, з'являються нові креативні рішення, які в подальшому забезпечать ціннісний та креативний потенціал повоєнної розбудови [9]. Зокрема існує попит на гібридний формат івентів (онлайн та офлайн одночасно), скорочена тривалість подій або заходи в заміських комплексах, монтаж простору також пришвидшився та спростився.

Актуальність національного культуротворення підтримується на міжнародному рівні. Наприклад, ЮНЕСКО у 2024 році профінансувала 14 українських культурних проєктів, які перемогли у відкритому конкурсі програми (re) connection UA. ЇЇ реалізовували ГО «Музей сучасного мистецтва (МСМ) та Український мистецький фонд екстреної допомоги [21]. В такій діяльності задіяні групи професіоналів і волонтерів, які здійснюють спільну культуротворчу діяльність на міжнародному рівні суттєво впливаючи на глокальні культурні практики, зокрема й подієві. Серед проєктів переможців зокрема «Тіло небезпеки» це перформативно-танцювальна вистава, що

досліджує досвід перебування у стані постійної загрози, незалежний театр «Нафта» у партнерстві з ГО «Держава і Я» (Харків) та GAIA-24 – опера про екологічну кризу, спричинену підривом Каховської ГЕС від мистецької фундації PORTO FRANKO (Івано-Франківськ/Київ).

Активно задіяні у процесі культуро творення національні івент-агенції, які також продуктивно працюють на міжнародному рівні просуваючи український культурний продукт та спеціальні сценічні події на глобальний рівень. Наприклад, Громадська організація «Арт Хвиля» реалізує сучасні сценічні івент-проєкти, презентуючи національні здобутки на міжнародному рівні та по Україні. Серед таких сценічних творів-подій зокрема «Конотопська відьма», «Макбет», «Мавка», концертні сценічні івенти, благодійні вечори тощо. Так, вистава «Конотопська відьма» стала культурним феноменом останніх років. Ця постановка виконана в мінімалістичному стилі з елементами містики, зайве декорування позбавляє її надмірної побутовості, активно використовуються символічні об'єкти, графічність, монохромність. Таким чином, класична п'єса набуває ознак новітнього культурного продукту, котрий презентує традиційні цінності крізь сценічність, сценарність, просторовість, є засобом національної культуротворчості. Або «Макбет» у перегляді сучасних українських митців втілює сучасну сценографію з акцентом на провокативність та психологізм, через костюмоване перевтілення та високу інтенсивність акторської гри.

Здійснюючи спеціальні сценічні події, організатори передбачають вбудовані благодійні механіки – оголошення цілі, мотивація, підсумки. Під час організації гастрольної діяльності застосовуються нестандартні безпекові рішення (переважно в Україні), зокрема розробляються завчасні інструкції для глядачів, співробітників, застосовується процедура «зупинка-укриття-відновлення», план «мінімального життєздатного формату події», який передбачає продовження в спрощеному режимі або коректне завершення. Передбачено також ризики під час блекаутів, зокрема застосовується резервне живлення, оповіщення та навігація глядачів, дублювання комунікацій тощо.

Активно представляючи українську культуру за кордоном, «Арт Хвиля» адаптує національний культуротворчий івент під різні майданчики та досвід Європи та інших країн. Відбувається гнучке управління програмою, післяподієва комунікація, реалізується модульний підхід: єдине «ядро» організаціє поєднується з правилами конкретної локації. Також практикується техніка єдиного «Event Safety Playbook» [22] для туру, двомовна комунікація та QR-сторінки з правилами/навігацією, благодійні інтеграції відповідно до локальних правил (партнерство з фондами, прозорі механіки збору тощо).

Висновки. Таким чином, досліджуючи процес національної культуротворчості засобами спеціальних сценічних подій, необхідно звернутися до культурологічної сутності івентів та забезпечити водночас створення умов для ціннісно, креативно, комунікативного буття в культурі (процесуальність) на основі факторної (мега, макро, мезо, мікро) подієвості, на індивідуальному (цінності, якості, поведінка, емоції, когніції, соціальність), груповому (об'єднання, взаємодія), середовищному (насичення, інтеграція, безпека, співтворення) рівнях за допомогою засобів спеціальної сценічної події (сценічність, сценарність, просторовість), що сприятиме динаміці культури і участі особистості й груп у цьому процесі. Це можна зробити із застосуванням проєктної методики до організації сучасних сценічних івентів, що є перспективою подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Антонюк О. Культурно-мистецька політика та механізми її реалізації в Україні. *Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії.* Кол. монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. Київ : Вид-во Букрек, 2020. 601 с.

2. Висоцький О. А. Цінності як детермінанти культурного розвитку: теоретико-практичний дискурс. *Культурологічний альм*., 2024. Вип. 2. С. 329–334. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.40

3. Виткалов С., Виткалов В. Культурно-мистецька та гуманітарна сфера у час війни. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Рівне : РДГУ, 2025. Вип. 51. С. 3–6. https://doi.org/ 10.35619/ucpmk.51.1016

4. Гречанівська П. Е. Модель культурологічного дослідження в парадигмі теорії систем. *Українські культурологічні студії. Культурологія*. 2017. Вип. 1 (1). С. 19-22.

5. Жолудь О. Характеристика спеціальних сценічних подій у процесі культуротворення: історіографічний аспект. *Культура України*, 2025. Вип. (90), 43–53. https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.05

6. Засядьвовк О. А. Ціннісні властивості сучасної івент-практики в науково-практичному дискурсі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2023. № 3. С. 45–49.

7. Івент-індустрія у 2025 році: на що орієнтуватися, плануючи офлайн-захід https://hub.kyivstar.ua/articles/ivent-industriya-u-2025-roczi-na-shho-oriyentuvatisya-planuyuchi-oflajn-zahid

8. Інноваційні технології в івенті https://prime-event.com.ua/ua/blog/innovatsionnye-tehnologii-v-ivente/

9. Кому потрібні івенти під час війни та що зробить захід вдалим? Як трансформувалась галузь за останні чотири роки і як змінилися пріоритети клієнтів https://mind.ua/openmind/20298380-komu-potribni-iventi-pid-chas-vijni-ta-shcho-zrobit-zahid-vdalim

10. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX–початок XXI ст.): дис... д-ра культурології / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Київ, 2018.

11. Кравченко О. Дилеми деколоніальної стратегії сучасної культурної політики України. *Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія* : Зб. наук. матеріал. V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 листоп. 2024 р. : Маріуполь. ун-т. ; заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред. та упоряд. С. Янковський. Київ : Маріуполь. ун-т, 2024. 300 с.

12. Культурний сектор України в умовах війни: Виклики – Потреби – Заходи. *Конференція воркшоп. Мистецький арсенал*, Київ, 10-11 квіт. 2025 р.

13. Леонтьєва В. М. Культуротворчість: природа, системи, процеси: автореф..... дис. д-ра філос. н.: 09.00.04. – філософська антропологія, філософія культури. Харків. 2004. 35 с.

14. Майбутнє настало: В Лас-Вегасі відкрилась концертна арена «Сфера» https://rap.ua/majbutnye-nastalo-v-las-vegasi-vidkrylas-kontsertna-arena-sfera/

15. Незабутні розваги для івентів 2025: повний гайд для креативних організаторів https:// eventclub.pro/15-nezabutnikh-rozvah-dlia-iventiv-2025/

16. Стратегія розвитку культури на період до 2030 року https://arts.gov.ua/strategiyu-rozvytku-kultury-na-period-do-2030-roku/

17. Тренди у світі івентів 2024 року: огляд нових тенденцій. Стійкість та екологічність: новий стандарт у проведенні івентів. https://lioncom.pro/trendy-u-sviti-iventiv-2024-roku-oglyad-novyh-tendenczij/

18. Федь В. Культуротворче буття: функції та загальні принципи розвитку. *Схід*, 2012. 1 (*115*). С. 170–173.

19. Хлібосолов І. Дискурс національного культурного простору в академічному ландшафті. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку:* наук. зб., 2025. Вип. 51. С. 387–393. https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1074

20. Шейко В., Кушнаренко Н. Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 44-48.

21. ЮНЕСКО виділяє 140 тисяч доларів на підтримку українських культурних проектів https://suspilne.media/culture/699144-unesko-vidilae-140-tisac-dolariv-na-pidtrimku-ukrainskih-kulturnih-proektiv/

22. Heals&Safety Playbook https://eventsdc.com/sites/default/files/2020-09/Health%20%26%20Safety% 20Playbook.pdf

References

1. Antoniuk O. Kulturno-mystetska polityka ta mekhanizmy yii realizatsii v Ukraini. Filosofiia kultury : osnovni poniattia, napriamy, personalii. Kolektyvna monohrafiia / Andrushchenko T. I., Antoniuk O. V., Bespalyi V. A., Brovko M. M., Fedorenko M. O. ta in.; za zah. red. prof. M. O. Tymoshenka. Kyiv. : Vydavnytstvo : Bukrek , 2020. 601 s.

2. Vysotskyi O. A. Tsinnosti yak determinanty kulturnoho rozvytku: teoretyko-praktychnyi dyskurs. *Kulturolohichnyi almanakh*, 2024. № (2). P. 329–334. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.40

3. Vytkalov S., Vytkalov V. Kulturno-mystetska ta humanitarna sfera u chas viiny. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 2025. 51. P. 3–6. https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1016

4. Hrechanivska P. E. Model kulturolohichnoho doslidzhennia v paradyhmi teorii system. *Ukrainski kulturolohichni studii. Kulturolohiia*. 2017, 1 (1). S.19-22.

5. Zholud O. Kharakterystyka spetsialnykh stsenichnykh podii u protsesi kulturotvorennia: istoriohrafichnyi aspekt. *Kultura Ukrainy*, 2025 (90). P. 43–53. https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.05

6. Zasiadvovk O. A. Tsinnisni vlastyvosti suchasnoi ivent-praktyky v naukovo-praktychnomu dyskursi. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* : nauk. zhurnal. 2023. № 3. S. 45–49.

7. Ivent-industriia u 2025 rotsi: na shcho oriientuvatysia, planuiuchy oflain-zakhid https://hub.kyivstar.ua/articles/ivent-industriya-u-2025-roczi-na-shho-oriyentuvatisya-planuyuchi-oflajn-zahid

8. Innovatsiini tekhnolohii v iventi https://prime-event.com.ua/ua/blog/innovatsionnye-tehnologii-v-ivente/

9. Komu potribni iventy pid chas viiny ta shcho zrobyt zakhid vdalym?Yak transformuvalas haluz za ostanni chotyry roky i yak zminylysia priorytety kliientiv https://mind.ua/openmind/20298380-komu-potribni-iventi-pid-chas-vijni-ta-shcho-zrobit-zahid-vdalim

10. Kopiievska O. R. Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets KhKh–pochatok KhKhI st.) [Dysertatsiia doktora kulturolohii, Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv], 2018.

11. Kravchenko O. Dylemy dekolonialnoi stratehii suchasnoi kulturnoi polityky Ukrainy. Fenomen kultury posthlobalizmu: povoienni svity ta kulturna demokratiia : *Zbirka nauk. material*. V Mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 27 lystopada 2024 r. : Mariupolskyi. un-t. ; zah. red. Yu. S. Sabadash ; red. ta uporiad. S. Yankovskyi. Kyiv : Mariupolskyi universytet, 2024. 300 s.

12. Kulturnyi sektor Ukrainy v umovakh viiny: Vyklyky – Potreby – Zakhody. *Konferentsiia vorkshop. Mystetskyi arsenal*, Kyiv, 10-11 kvitnia 2025 r.

13. Leontieva V. M. Kulturotvorchist: pryroda, systemy, protsesy: avtoreferat dys. dokt.nauk. 09.00.04 – filosofska antropolohiia, filosofiia kultury. Kharkiv. 2004. 35 s.

14. Maibutnie nastalo: V Las-Vehasi vidkrylas kontsertna arena «Sfera» https://rap.ua/majbutnye-nastalo-v-las-vegasi-vidkrylas-kontsertna-arena-sfera/

15. Nezabutni rozvahy dlia iventiv 2025: povnyi haid dlia kreatyvnykh orhanizatoriv https://eventclub.pro/15-nezabutnikh-rozvah-dlia-iventiv-2025/

16. Stratehiia rozvytku kultury na period do 2030 roku https://arts.gov.ua/strategiyu-rozvytku-kultury-na-period-do-2030-roku/

17. Trendy u sviti iventiv 2024 roku: ohliad novykh tendentsii. Stiikist ta ekolohichnist: novyi standart u provedenni iventiv. https://lioncom.pro/trendy-u-sviti-iventiv-2024-roku-oglyad-novyh-tendenczij/

18. Fed V. Kulturotvorche buttia: funktsii ta zahalni pryntsypy rozvytku. Skhid, 2012, 1 (115). P. 170–173.

19. Khlibosolov I. Dyskurs natsionalnoho kulturnoho prostoru v akademichnomu landshafti. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2025. (51). P. 387–393. https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1074

20. Sheiko V., Kushnarenko N. Metodolohichna refleksiia kulturolohichnykh i mystetstvoznavchykh doslidzhen. *Khudozhnia kultura*. Aktualni problemy. 2020. Vyp. 16. Ch. 1. S. 44-48.

21. YuNESKO vydiliaie 140 tysiach dolariv na pidtrymku ukrainskykh kulturnykh proektiv https://suspilne.media/culture/699144-unesko-vidilae-140-tisac-dolariv-na-pidtrimku-ukrainskih-kulturnih-proektiv/
Heals&Safety Playbook https://eventsdc.com/sites/default/files/2020-09/Health%20%26%20Safety %20Playbook.pdf

UDC 008:792.09

NATIONAL CULTURE CREATION THROUGH SPECIAL STAGE EVENTS

Oleksii ZHOLUD – Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture Kharkiv, Ukraine

The aim of this paper is revealing the essence of national cultural formation, which is marked by transformational processes in the context of military challenges. *Research methodology*. Based on the cultural methodology, the significance of events as elements in the factor matrix of being in the culture of global society is revealed, and the idea of the level of the cultural-creative process is defended, which allows increasing the effectiveness of cultural practices as means of broadcasting and developing culture at the level of mega, macro, meso and microfactors.

Results. It is proven that special stage events have the means to activate the axiological, creative, and communicative components of culture-forming cultural practices by introducing performative art forms, stage space, and scenario organization. *Novelty.* It is substantiated that when studying the process of national cultural creativity by means of special stage events, it is necessary to address the cultural essence of events and at the same time ensure the creation of conditions for valuable, creative, communicative existence in culture (processuality) on the basis of factorial (mega, macro, meso, micro) eventfulness, at the individual (values, qualities, behavior, emotions, cognition, sociality), group (union, interaction), environmental (saturation, integration) levels using the means of a special stage event (scenicity, scenario, spatiality), which will contribute to the dynamics of culture and the participation of individuals and groups in this process.

The practical significance. Practical principles are being developed for organizing culturally creative special stage events that broadcast Ukrainian culture abroad and ensure its development in safe environments within the country.

Key words: national cultural creation, special stage event, cultural dynamics, post-war restoration of the cultural sphere.

Стаття отримана 2.11.2025
Стаття прийнята 28.11.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 784.087.684:793.31]:316.733:124.5-044.922|(477) «1991/...» (045)

ЦІННІСНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ

Микита БОЛОГОВ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри культурології та музеєзнавства, Харківська державна академія культури, м. Харків
https://orcid.org/0009-0007-0103-1377
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1195
nikitaball00@gmail.com

Цитування:

Бологов М. Ціннісна модель культурних трансформацій України у контексті танцювальної діяльності хору ім. Г. Верьовки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 571-576. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1195

Досліджується ціннісна модель культурних трансформацій України доби Незалежності на прикладі танцювальної діяльності хору ім. Г. Верьовки. Проаналізовано вплив історичних, політичних і глобалізаційних чинників на зміну аксіологічної складової. Виявлено особливості трансляції та переосмислення традиційних смислів у сценічних практиках в українському культурному просторі, а також окреслено їхнє значення у формуванні національної ідентичності.

Ключові слова: культурні трансформації, ціннісна модель, цінності, хор ім. Г. Верьовки, танцювальна діяльність.

Постановка проблеми. Українська культура періоду державної незалежності зазнала радикальних змін. Ці трансформації відбулись унаслідок низки історично значущих подій. Серед них, насамперед, необхідно визначити розпад СРСР та проголошення Україною державної незалежності, а також Помаранчеву революцію, Революцію Гідності, російсько-українську війну, Covid (2019 р.), повномасштабне російське вторгнення. Кожен із вищезазначених історичних епізодів зумовив трансформацію української культури, щоразу видозмінюючи її культурний вектор. Окремо варто виділити збільшення впливу глобалізаційних процесів на усі культурні механізми та сфери. На нашу думку, зі становленням України як незалежної держави з'являється необхідність у створенні цілого комплексу механізмів, які сприятимуть формуванню національної ідентичності та вдосконаленню відповідних якостей задля утвердження громадянського суспільства, створенню актуальних ціннісних орієнтирів, консолідації нації та загалом розвитку сучасної української культури.

Із метою реалізації завдання фундаментальні зміни в українській культурі потребують ґрунтовного вивчення та осмислення в різних контекстах. Ціннісна складова як один із ключових елементів трансформацій також зазнає суттєвих видозмін. Маючи безпосередній вплив на людський світогляд, поведінку, ідеали, аналіз аксіологічних процесів в українській культурі вбачається цілком доцільним. Об'єктом дослідження обрана діяльність хору ім. Г. Верьовки, зокрема її танцювальний аспект, оскільки означений колектив є активним учасником і транслятором культуротворчого процесу, творчість якого співвідноситься з культурною політикою України завдяки державно визнаному статусу національної мистецької структури. Внаслідок цього хор ім. Г. Верьовки здатен відображати культурні зміни у контексті ціннісної моделі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На початку XXI століття в українському науковому просторі посилюється інтерес до вивчення культурних трансформацій України. Означена тематика має міждисциплінарний характер, а тому перебуває в полі дослідження культурологів, мистецтвознавців, соціологів, філософів. У ранній період століття роботи українських науковців у межах окресленої тематики, зазвичай, зосереджувалися на вивченні факторів, механізмів та специфіки культурних трансформацій у посттоталітарну добу. Більшість дослідників на цьому етапі осмислювали зміни в культурі у фокусі глобалізації. Так Н. Дєвочкіна робить спробу охарактеризувати проблеми соціокультурних змін в українському суспільстві [9; 113]. Ґрунтовний аналіз соціокультурних процесів у контексті глобалізації зроблено у статті «Соціокультурна динаміка в процесі глобальних трансформацій» [6; 152]. У праці також проведене ретельне опрацювання значної кількості джерельної бази стосовно соціокультурної динаміки і соціокультурних трансформацій. О. Копієвська досліджує трансформаційні процеси у контексті культурних практик [10]. Окрім цього, дослідниця аналізує моделі культурних змін. Дисертаційне дослідження Є. Боріштейна сфокусоване на вивченні особливостей соціокультурних трансформацій в українському суспільстві у період сучасності [4].

Окремий інтерес у науковців простежується до аналізу аксіологічних змін. Одним із ключових

© Бологов О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

чинників посилення дослідницької уваги до окресленого дискурсу є низка історичних подій, які відбулись за новітній період України та спричинили радикальні зміни в культурі. А. Бігуняк і Н. Родінова приділяють увагу аксіологічним змінам у контексті вивчення історичних явищ, що відіграли важливу роль у формуванні нової аксіологічної парадигми [1; 73], [12]. П. Вербицька з'ясовує значення культурної пам'яті як явища, що базується на системі цінностей у період демократичних трансформацій [5; 15]. О. Руденко досліджує вплив мультикультуралізму на трансформацію цінностей у глобалізованому суспільстві [13]. О. Свищ розглядає зміну аксіологічних орієнтирів у контексті поточної соціокультурної ситуації у світі [14; 176]. Трансформація ціннісних орієнтацій українського суспільства на початку XXI століття аналізується у праці О. Бондаренка [2; 99]. Автор визначає аксіологічні зміни як багатовимірний динамічний процес, що здійснюється під впливом внутрішніх і зовнішніх викликів.

Отже, питання культурних трансформацій в українському науковому гуманітарному просторі актуальне. Значна частка досліджень у межах тематики зосереджена на вивченні аксіологічного аспекту. Науковці аналізують ціннісні трансформації через різні предмети дослідження, однак, у контексті художньої складової, зокрема народної творчості, питання залишається малодослідженим.

Мета статті – на основі аналізу ціннісної моделі культурних трансформацій України осмислити відображення аксіологічних змін на прикладі танцювальної діяльності хору ім. Г. Верьовки.

Виклад основного матеріалу. Цінності є невід'ємним елементом у житті та у будь-якій діяльності. У процесі осмислення світу людина надає ваги і значення певним речам, визначаючи їх суттєвість чи не суттєвість. Цінність не ототожнюється з річчю, а є ставленням до неї чи до явища, об'єкта тощо [10; 106]. Статусу найбільш значущих речей для людини, зазвичай, набувають ті об'єкти, що співвідносяться з її духовними, матеріальними та соціальними потребами.

Як зазначає О. Свищ, для поточної соціокультурної ситуації у світі характерна зміна аксіологічних орієнтирів. Процес аксіологічних трансформацій є нелінійним та супроводжується дискусією щодо дихотомії традиційних та сучасних цінностей [14; 176]. Окрім цього, посилення глобалізаційних процесів внаслідок універсалізації культури призводить до видозмін ціннісних орієнтирів у сучасному світовому культурному полі. Таким чином, глобалізація сприяє створенню єдиного аксіологічного простору, однак існує ризик втрати унікальності локальних культур.

Після здобуття держаної незалежності Україна переживає період глибинних ціннісних трансформацій. Як зауважує О. Копієвська, цьому сприяла необхідність створення нової системи цінностей суспільного й особистісного життя [10; 107]. Внаслідок історично важливих подій, які відбулись за останні десятиліття, в українському суспільстві з'являється потреба у переосмисленні особистісних та суспільних цінностей. Серед низки історичних обставин, насамперед, необхідно виділити розпад СРСР, проголошення Україною державної незалежності, Помаранчеву Революцію, Революцію Гідності, російсько-українську війну, COVID-19, повномасштабне вторгнення. А. Бігуняк серед інших подій також виокремлює отримання безвізового режиму до країн Шенгенської зони (2017 р.), надання автокефалії Київській метрополії (2019 р.), закріплення у Конституції України стратегічного курсу на членство до Європейського Союзу та НАТО (2019 р.) [1; 75].

Циклічний алгоритм А. Бігуняка щодо механізму видозмін цінностей у культурі співставний з культурними процесами в Україні. Згідно цього, після розпаду СРСР та проголошенням Україною нового курсу виникають передумови для аксіологічних зрушень, тобто з'являються лакуни у ціннісному полі. Внаслідок прогалин відбувається процес вибору та утвердження нової ціннісної парадигми, яка співвідноситься зі світоглядними позиціями особистості чи суспільства [1; 75]. Орієнтуючись на пережитий український досвід останніх десятиліть, можна зробити висновок, що кожен вищезазначений історичний момент трансформує ціннісні орієнтири, тим самим створюючи нову аксіологічну парадигму. Як було зазначено, в українському суспільстві протягом новітньої доби існує потреба в утвердженні нових ціннісних орієнтирів. Культурні практики є одним із ключових інструментів у формуванні та утвердженні цих цінностей.

Художня діяльність Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки (далі хор ім. Г. Верьовки), зокрема його танцювальна складова, розглядається як форма культурної практики, що забезпечує трансляцію та актуалізацію цінностей у сучасному українському культурному просторі. На думку Ж. Денисюк, практики художньої культури відіграють роль механізмів адаптації, які допомагають суспільству осмислювати пережитий досвід, а також утверджувати нові ціннісні орієнтири та національну ідентичність [8; 311].

На нашу думку, сучасні культурні практики певним чином залежать від спрямованості державної управлінської діяльності. О. Копієвська, досліджуючи взаємозв'язок політичної та культурної сфер, робить висновок, що так чи інакше політичний аспект має безпосередні або опосередковані впливи на розвиток культури [10; 93]. О. Кравченко вважає, що трансформація політичних практик дозволяє змінювати культурно-політичні орієнтири та національний культурний

простір [11; 25]. Таким чином, культурні практики, зокрема художні, обумовлюються спрямуванням політичної сфери, що проявляється у культурній політиці держави.

Хор ім. Г. Верьовки, маючи офіційний державний статус «національного» колективу, своєю художньою діяльністю відображає ті змісти, наративи, цінності, співставні з культурною політикою України. Сценічні практики колективу, що відбуваються у формі концертних заходів, насичені культурними змістами. Враховуючи художню спрямованість хору ім. Г. Верьовки, змісти транслюються завдяки репрезентації традиційної народної творчості. Однак, трансляція традиції відбувається внаслідок інтерпретації, особливістю якої поєднання народної основи зі сценічністю, академізмом та іншими виражальними засобами, спрямованими на підсилення емоційно-емпатичного стану глядачів. Як зауважують П. Гілен і Т. Ляйстер, на емоційному рівні завдяки мистецьким процесам в особистості чи спільноти існує можливість здобути альтернативний досвід, осмислити його і перетворити на певний позитив [7; 102]. Отже, хор ім. Г. Верьовки є тією культурною інституцією, яка сприяє отриманню суспільного альтернативного досвіду. Однак, завдяки художній специфіці колектив у першу чергу здатен формувати традиційні ціннісні орієнтації.

Цінності, які популяризує хор ім. Г. Верьовки завдяки культурним практикам, насамперед, пов'язані з українською національною ідентичністю, її формуванням. Серед центральних художніх образів у композиціях колективу часто зустрічається образ «козака». Він є узагальненим образом українського чоловіка з набором певних характеристик. Унаслідок застосування хореографічно-пластичної мови «козак» постає як репрезентація традиційної моделі української маскулінності. Це яскраво виражено у хореографічних постановках хору ім. Г. Верьовки «Запорожці», «Гопак», «На гулянці», «Козачок із бубнами», «Про що верба плаче» тощо. За подібним принципом транслюється й образ української жінки. Однак, зазвичай, цей образ звужується до висвітлення молодої дівчини, часто оминаючи дорослу жінку – хранительку традицій, уособлення мудрості, духовності. Образ української жінки розкривається у танцювальних композиціях «Про що верба плаче», «Веснянка», «Кривий танець» тощо. Протягом усієї діяльності колективу (від 1943 р.) означені художні образи зазнають невеликих видозмін у контексті їх внутрішньої складової. Однак, їх суспільне сприйняття трансформується радикально.

У радянський період сценічні практики народних українських колективів, зокрема й хору ім. Г. Верьовки, залежали від чинної політичної спрямованості та співвідносились з нею ідеологічно. Тогочасні цінності переважали над індивідуальністю та базувались на колективізмі, ідеологічній єдності, працелюбності, відданості державі та партії, стабільності та рівності. Тож, колективи на кшталт хору ім. Г. Верьовки популяризували радянські цінності, створюючи дещо ідеалізовану реальність. Серед тогочасних сценічних сюжетів розповсюдженими були урожайна і колгоспна тематики, Друга Світова війна, а також прославлення політичних, військових, громадських особистостей. До трансляції зазначених тематик, зазвичай, була залучена хорова частина колективу. Танцювальна група, як правило, обмежувалась виконанням різноманітних народно-сценічних українських танців з нейтральними та узагальненими сюжетами. Проте, у концертних програмах радянського періоду зустрічаються окремі хореографічні чи вокально-хореографічні композиції окреслених спрямувань. Серед таких можна виділити постановку «Урожайна-хороводна». Іншою особливістю зазначеної доби є практика маршів у хореографічних композиціях, які використовувались у фінальній частині «Гопака». Отже, в радянську добу культурні практики хору ім. Г. Верьовки відображали тогочасну реальність та співвідносились із ціннісними орієнтирами періоду, але водночас відбувалась трансляція української національної ідентичності.

Після подій розпаду СРСР та здобуттям Україною державної незалежності поступово починає формуватися нова аксіологічна парадигма. За словами А. Бігуняка, у цей час в українському суспільстві відбуваються складні процеси деколонізації, переосмислення історичної пам'яті та української мови, формування національної ідентичності, утвердження нових ціннісних орієнтирів [1; 75]. Якщо у перші десятиліття новітньої доби зазначені процеси проходили дещо нерівномірно та повільно, то після подій Революції Гідності та початку російсько-української війни Україна переживає нову хвилю трансформацій цінностей. Актуалізується потреба поєднання минулого і сучасного. Як зазначає Є. Борінштейн, українська культурна політика орієнтувалась на відродження та оновлення національної культури, однак з акцентом саме на відродження та повернення спадщини [3; 16].

Хор ім. Г. Верьовки у нинішніх умовах позбувається радянських рецензентів. Культурні змісти, що транслюються колективом, у суспільстві, набувають нових значень. В українському просторі посилюється значущість питання стосовно національної ідентичності. Як зазначає Н. Родінова, «особливого значення набули традиційні культурні маркери – народні пісні, фольклорні мотиви, вишиваний одяг, які стали елементами актуалізованої національної ідентичності» [12; 12]. А отже, народний і традиційний аспекти, присутні в культурних практиках колективу, набувають особливої цінності. Збільшується увага до танцювальних художніх образів хору, їх особливостей у зв'язку зі співвіднесенням сучасних українців з попередніми поколіннями, носіями народних традицій.

Переосмислення зазнає й мистецька спадщина хору ім. Г. Верьовки. Завдяки актуалізації української історичної пам'яті у колективі з'являється повстанська та стрілецька тематики, що репрезентуються хоровою частиною колективу. Внаслідок посилення ціннісного значення класичний танцювальний репертуар хору не лише не втрачає значущості, але й набуває нових змістів. З'являються нові хореографічні постановки, що створюються в умовах реальності сьогодення. Серед української тематики необхідно виділити гуцульський чоловічий танець «Аркан», жіночий «Кривий танець». Особлива увага приділена регіональному українському танцю, що позначено у постановках «Карпати», «Велика сюїта». Варто відмітити, що центральні та західні регіони широко представлені у репертуарі хору ім. Г. Верьовки, однак південні та східні частини є менш популярними й трансльованими.

Ще одним чинником ціннісних трансформацій в українському сучасному середовищі є зростання глобалізаційних процесів, а також проголошення Україною стратегічного курсу в Європейський Союз. Внаслідок цього зростає значущість мультикультуралізму для розвитку толерантності, а також з'являється потреба в адаптації до нових культурних впливів зі збереженням традиційних цінностей [13; 11]. У цьому контексті культурні практики хору ім. Г. Верьовки відіграють важливе значення, оскільки колектив є представником української культури на міжнародній та внутрішній аренах, де сприяє налагодженню міжкультурного діалогу.

У 2014 році хор ім. Г. Верьовки створив концертну програму «Пісні і танці народів світу», яку можна вважати мультикультурною. Вона складається з репрезентації культурних особливостей різних національностей. Для українського глядача програма виконує як просвітницьку функцію, так і сприяє розвитку толерантності до культури Іншого. Трансляція концертної програми у міжнародному просторі сприяє утвердженню поваги та відкритості до культури певного народу.

Значущим фактором сучасності у культурологічних трансформаціях, зокрема в її ціннісній моделі, є бурхливий розвиток Інтернету та цифрових мереж. Як стверджує О. Копієвська, «електронні засоби кардинально змінюють поле мас-медіа та здійснюють визначальний вплив на традиційні засоби комунікації», де завдяки множинності форм збільшується інформаційний потік та людська мобільність [10; 86-87]. Правила поширення мистецької діяльності також зазнають змін. Хор ім. Г. Верьовки адаптується до нових реалій шляхом трансляції власної діяльності у цифровому середовищі. З одного боку, створюється можливість виходу в глобальний простір із метою охоплення більшої аудиторії, проте внаслідок множинності форм та прискорення інформаційних темпів з'являються труднощі у приверненні уваги. Тому динамічний розвиток цифрових технологій є цінним аспектом для колективу, але виникають нові виклики, пов'язані з перенасиченням інформації та проблемою зацікавлення.

Висновки. У ході дослідження встановлено, що культурні трансформації України новітньої доби становлять складний нелінійний процес, що супроводжується взаємодією політичних, історичних і глобалізаційних чинників, а також характеризується радикальними змінами ціннісної моделі. Зазначено, що хор ім. Г. Верьовки, зокрема його танцювальна діяльність функціонує як механізм трансляції культурних цінностей, у межах якого поєднується традиційна основа зі сценічними особливостями. Також виявлено, що цей процес не є нейтральним, оскільки репрезентація традиції здійснюється внаслідок вибіркової інтерпретації, що виражається у певному узагальненні та спрощенні культурних смислів.

З'ясовано, що у радянський період діяльність колективу була значною мірою детермінована ідеологічними настановами, що зумовлювало трансляцію відповідних ціннісних орієнтирів. Натомість у новітню добу відбувається переосмислення художніх образів, унаслідок чого вони набувають нових значень у контексті утвердження національної ідентичності та історичної пам'яті. Встановлено, що сучасна діяльність хору ім. Г. Верьовки відображає тенденції до поєднання традиційного та модерного, зокрема через звернення до цифрового простору, розширення тематичної складової та впровадження нових хореографічних форм. Водночас зафіксовано нерівномірність репрезентації у контексті регіонального аспекту, що потребує подальшого осмислення. В умовах глобалізації та цифровізації діяльність колективу набуває багатофункціонального характеру, поєднуючи комунікативну, репрезентативну та ціннісну функції, водночас зазнаючи певних обмежень. Окрім цього, залежність від культурної політики держави сприяє консолідації нації та утвердженню національної ідентичності, однак дещо може обмежувати різноманітність інтерпретацій.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у дослідженні впливу цифрового середовища на зміну форм репрезентації та ціннісних орієнтирів у контексті діяльності професійних народних колективів.

Список використаної літератури

1. Бігуняк А. Аксіологічні зміни в культурі як передумова і наслідок цивілізаційного вибору сучасного українського суспільства. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія»*. 2025. № 29. С. 73–77. URL: https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/article/view/4467.

2. Бондаренко О. Трансформація ціннісних орієнтацій українського суспільства в контексті соціокультурних змін початку XXI століття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 99–106. URL: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338911.

3. Борінштейн Є. Вплив культурної політики на соціокультурні зміни в українському суспільстві. *Перспективи*. 2011. № 2 (48). С. 13–19. URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/8789.

4. Борінштейн Є. Особливості соціокультурної трансформації сучасного українського суспільства : дисертація. Одеса, 2010. 460 с. URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/314.

5. Вербицька П. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. *Historical and cultural studies*. 2018. Vol. 5, Num. 1. С. 15–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2018_5_1_5.

6. Веремієнко Т. Соціокультурна динаміка в процесі глобальних трансформацій. *Міжнародна економічна політика*. 2008. № 1-2. С. 152–166. URL: https://journals.uran.ua/jiep/article/view/27501.

7. Ґілен П., Ляйстер Т. Культура в підмурках громадянського суспільства / пер. з англ. Я. Стріха. Харків : ist publishing, 2023. 120 с.

8. Денисюк Ж. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альм*. 2025. № 1. С. 309–315. URL: https://doi.org/ 10.31392/cult.alm.2025.1.35.

9. Дєвочкіна Н. Соціокультурні зміни у суспільстві, що трансформується. *Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур* : матеріали наук.-практ. конф., ч. 1, 25–26 трав. 2006 р. Київ, 2006. С. 113–115.

10. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках україни: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX –початок XXI ст.) : дис….д-ра культурології. Київ, 2018. 487 с. URL: http:// elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2249.

11. Кравченко О. Культурна політика України : культурологічні аспекти концептуалізації та репрезентації : автореф. дис. … д-ра культурології : 26.00.04. Харків, 2012. 33 с.

12. Родінова Н. Трансформація української культурної ідентичності в контексті Революції Гідності. *Вісник гуманітарних наук*. 2025. № 11. URL: https://doi.org/10.5281/zenodo.17232625

13. Руденко О. Вплив мультикультуралізму на трансформацію цінностей у контексті глобального суспільства. *Вісник гуманітарних наук*. 2024. № 2. URL: https://doi.org/10.5281/zenodo.14566101

14. Свищ О. Цінності в сучасному соціокультурному просторі. *Applied and fundamental scientific research*: abstracts of the XIX International Science Conference, April 08–09, 2021. Brussels, Belgium, 2021. P. 176–178.

References

1. Bihuniak A. Aksiolohichni zminy v kulturi yak peredumova i naslidok tsyvilizatsiinoho vyboru suchasnoho ukrainskoho suspilstva. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. 2025. № 29. S. 73–77. URL: https://journals.oa.edu.ua/Philosophy/article/view/4467.

2. Bondarenko O. Transformatsiia tsinnisnykh oriientatsii ukrainskoho suspilstva v konteksti sotsiokulturnykh zmin pochatku XXI stolittia. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2025. № 2. S. 99–106. URL: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338911.

3. Borinshtein Ye. Osoblyvosti sotsiokulturnoi transformatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva : dysertatsiia. Odesa, 2010. 460 s. URL: http:// dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/314.

4. Borinshtein Ye. Vplyv kulturnoi polityky na sotsiokulturni zminy v ukrainskomu suspilstvi. *Perspektyvy*. 2011. № 2 (48). S. 13–19. URL: http:// dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/8789 (data zvernennia: 13.04.2026).

5. Denysiuk Zh. Ukrainska kulturna identychnist yak osnova natsionalnoi stiikosti ta kulturnoi polityky. *Kulturolohichnyi almanakh*. 2025. № 1. S. 309–315. URL: https://doi.org/ 10.31392/cult.alm.2025.1.35

6. Dievochkina N. Sotsiokulturni zminy u suspilstvi, shcho transformuietsia. *Ukraina - Svit: vid kulturnoi svoieridnosti do sporidnenosti kultur* : materialy naukovo-prakt. konf., ch. 1, 25–26 trav. 2006 r. Kyiv, 2006. S. 113–115.

7. Gilen P., Liaister T. Kultura v pidmurkakh hromadianskoho suspilstva / per. z anhl. Ya. Strikha. Kharkiv : ist publishing, 2023. 120 s.

8. Kopiievska O. Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets KhKh –pochatok KhKhI st.) : dysertatsiia. Kyiv, 2018. 487 s. URL: http:// elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2249.

9. Kravchenko O. Kulturna polityka Ukrainy : kulturolohichni aspekty kontseptualizatsii ta reprezentatsii : avtoref. dys. … d-ra kulturolohii : 26.00.04. Kharkiv, 2012. 33 s.

10. Rodinova N. Transformatsiia ukrainskoi kulturnoi identychnosti v konteksti Revoliutsii Hidnosti. *Visnyk humanitarnykh nauk*. 2025. № 11. URL: https:// doi.org/10.5281/zenodo.17232625

11. Rudenko O. Vplyv multykulturalizmu na transformatsiiu tsinnostei u konteksti hlobalnoho suspilstva. *Visnyk humanitarnykh nauk*. 2024. № 2. URL: https:// doi.org/10.5281/zenodo.14566101 (data zvernennia: 13.04.2026).

12. Svyshch O. Tsinnosti v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori. *Applied and fundamental scientific research*:

abstracts of the XIX International Science Conference, April 08–09, 2021. Brussels, Belgium, 2021. P. 176–178.

13. Verbytska P. Kulturna pamiat yak chynnyk konstruiuvannia identychnosti v umovakh transformatsii ukrainskoho suspilstva. *Historical and cultural studies*. 2018. Vol. 5, Num. 1. S. 15–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2018_5_1_5

14. Veremiienko T. Sotsiokulturna dynamika v protsesi hloablnykh transformatsiii. *Mizhnarodna ekonomichna polityka*. 2008. № 1-2. S. 152–166. URL: https://journals.uran.ua/jiep/article/view/27501

UDC 784.087.684:793.31]:316.733:124.5-044.922](477) «1991/...» (045)

THE VALUE-BASED MODEL OF CULTURAL TRANSFORMATIONS IN UKRAINE : THE DANCE ACTIVITY OF THE VERYOVKA CHOIR

Mykyta BOLOHOV – postgraduate student at Kharkiv State Academy of Culture, Department of Cultural Studies and Museum Studies, Kharkiv

The purpose of the article is to analyze the value-based model of cultural transformations in Ukraine and to examine the specific features of the representation of axiological changes in the dance activity of the Veryovka Choir.

Research methodology. The study employs a comprehensive approach, including the cultural method, the method of historical-system analysis, the comparative method, and the method of generalization, which made it possible to consider cultural transformations in their axiological dimension and to identify the specifics of their artistic representation.

Results. The study identifies the key features of value transformations in Ukrainian culture during the period of Independence under the influence of historical, political, and globalization factors. It is established that the dance activity of the Veryovka Choir serves as an important mechanism for the transmission and reinterpretation of traditional cultural meanings. The transformation of the functions and meanings of artistic images across different historical periods is traced, and the role of the ensemble in the formation of national identity and intercultural communication is outlined.

Novelty. The novelty of the study lies in the application of a value-based approach to the analysis of cultural transformations in Ukraine through the prism of the dance activity of the Veryovka Choir. For the first time, a comprehensive interpretation of the choreographic practices of the ensemble as a form of representing axiological changes in the contemporary cultural space is proposed. *Practical significance.* The results of the study may be used in further research in cultural studies and art studies related to cultural transformations, national identity, and artistic practices. The materials of the article contribute to a deeper understanding of the role of choreographic art in the formation of value orientations in contemporary Ukrainian society.

Key words: cultural transformations, value-based model, values, Veryovka Choir, dance practices.

Стаття отримана 8.11.2025
Стаття прийнята 10.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.036:355.01(477)

КУЛЬТУРНИЙ ОПІР : МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Марія ЛЕВЕНЕЦЬ – магістр культурології, викладач, фаховий коледж Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Шевченка, м. Кременець,
https://orcid.org/0009-0008-6422-9505
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1196
levenecmaria@gmail.com

Цитування:

Левенець М. Культурний опір : мистецтво України під час війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 577-583. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1196

Досліджено трансформацію українського мистецтва в умовах війни та його роль як активного інструменту культурного спротиву суспільства. Актуальність дослідження зумовлена тим, що митці постали перед викликом не лише фіксувати події, а й формувати наративи стійкості, візуалізувати спротив та забезпечувати збереження національної ідентичності. Мета – визначити основні форми, жанри та художні практики, що виконують функцію носіїв культурного спротиву, а також показати, як митці через різні медіа транслюють власні погляди та досвід суспільству. Методологічну основу дослідження становить поєднання культурологічного, історико-мистецького та порівняльного аналізів, а також інтерпретація сучасних художніх практик. Результати засвідчують, що візуальне мистецтво, стріт-арт, цифрові інсталяції та інші форми є ефективним засобом соціокультурної комунікації, символічного спротиву та підтримання колективної пам'яті. Встановлено, що сучасне українське мистецтво не лише естетично збагачує середовище, а й виконує критично важливі соціокультурні функції, об'єднуючи людей і зміцнюючи культурну ідентичність.

Ключові слова: національна ідентичність, візуальна культура, соціокультурні процеси, художні практики, символічні наративи, колективна пам'ять.

Постановка проблеми. Сучасне українське мистецтво перебуває в центрі динамічних процесів, де традиційні форми й канони трансформуються під впливом війни та соціальних змін. Мистецькі твори постають не лише як естетичне висловлювання, **а** активна форма культурного спротиву: вони документують живий досвід, підтримують моральний дух громади і формують символи національної стійкості. Водночас відкритим залишається питання, як саме митці поєднують художню експресію, емоційний заряд і соціокультурну функцію у творах, що з'являються в умовах соціальної нестабільності. У науковій літературі ще відсутній комплексний огляд цього феномену, оскільки наявні розвідки здебільшого зосереджені на окремих жанрах або творчості конкретних митців. З огляду на це постає потреба в систематизації практик, які формують культурний опір і водночас документують колективний досвід суспільства в умовах війни.

Мета дослідження полягає у визначенні основних форм та напрямів українського мистецтва, що виконують функцію носіїв культурного спротиву під час війни, а також аналіз їхніх соціально-символічних значень. *Завдання дослідження:*

- визначити основні форми сучасного українського мистецтва, що є засобами культурного спротиву під час війни; проаналізувати художні твори та явища, що набули символічного значення й передають колективний досвід суспільства; дослідити художні засоби, за допомогою яких митці виражають емоційні стани, позицію та ідейні сенси, пов'язані з війною; оцінити соціокультурне значення таких творів для формування національної ідентичності та зміцнення морального духу громадян.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналітичним матеріалом дослідження сучасного українського візуального мистецтва про війну стали наукові праці останніх років українських та закордонних авторів. Зокрема, у своїй роботі С. Гулєвич [1] розглядає сучасне українське мистецтво під час війни як медіум культурної пам'яті та важливий чинник формування колективної ідентичності. Мистецькі практики воєнного часу та їхній вплив на освітнє середовище ґрунтовно аналізує Н. Кучера [2], що дає змогу глибше осмислити функціонування культурного фронту в умовах війни. Візуальну культуру війни та образ перемоги в українському артдискурсі 2022–2024 рр. досліджують М. Левченко, Л. Лимаренко та Н. Терешенко [3], окреслюючи основні тенденції художнього відображення сучасних подій.

У своєму дослідженні М. Протас та співавтори [4] розглядають українське мистецтво в контексті визвольної війни з акцентом на історичні та соціокультурні виміри. Цікавий підхід пропонує С. Роготченко [5], зосереджуючись на арттерапевтичних практиках як способі переосмислення воєнного досвіду через мистецтво. Сучасний стан культури й мистецтва України в умовах воєнного стану

© Левенець М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

комплексно аналізують Н. Родінова та співавтори [6], наголошуючи на адаптивних стратегіях розвитку культурної сфери. Зміни в українському візуальному мистецтві та трансформацію художніх практик у воєнний період розкривають у своїх роботах В. Сидоренко [7] й А. Тормахова [8]. Водночас вплив війни на творчість сучасних художників і здобувачів мистецької освіти оцінює В. Хижинський [9], акцентуючи на зміні художнього мислення й тематичних пріоритетів. Проблему культурного конфлікту та естетичного досвіду війни як соціокультурного явища досліджують І. Шевель [10] та К. Шевчук [11].

Додатковий аналітичний вимір проблеми представлено в працях дослідників, що працюють у міжнародному науковому просторі та досліджують мистецтво в умовах війни. Зокрема, цифрове мистецтво, як інструмент формування нових візуальних наративів, що впливають на сприйняття воєнних подій, розглядають С. Кот (S. Kot) та його колеги [12]. У своїх працях М. Куликівська (M. Kulykivska) та А. Кларк (A. Clarke) [13] інтерпретують мистецтво як форму солідарності та, водночас, як чинник суспільних змін.

Питання резильєнтності й культурного спротиву в умовах воєнного стану розкривають І. Локшук (I. Lokshuk) з групою колег [14], акцентуючи на здатності мистецтва відображати й переосмислювати досвід війни. Соціально-освітній вплив воєнних муралів, зокрема на прикладі Галереї на станції Ясень (Jasień Railway Station Gallery), аналізують Е. Пержицька-Боровська (E. Perzycka-Borowska) та її наукові партнери [15], що дає змогу оцінити роль мистецьких практик у формуванні публічного простору пам’яті.

Отже, опрацьовані джерела дали змогу виокремити основні тенденції розвитку українського візуального мистецтва в умовах війни, визначити методи й форми художнього вираження, а також оцінити їхній соціокультурний та психологічний вплив на суспільство.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське мистецтво під час війни є не лише естетичним явищем, а й активним засобом культурного спротиву. Твори з’являються у відповідь на хаос і руйнування, одночасно фіксуючи історичний момент і підтримуючи моральний дух громади. Унаслідок цього митці постають не лише як творці образів, а і як своєрідні координатори колективної пам’яті, формуючи наративи, що репрезентують стійкість і національну самобутність [1; 208].

Війна трансформує не лише тематику мистецтва, а й саму його структуру. Творчі практики, що раніше сприймались як дистанційні, тепер опиняються в центрі суспільних подій. Нині мистецтво функціонує одночасно в кількох напрямах: воно має оперативно реагувати на виклики, фіксувати події, надавати суспільству підтримку, водночас уникаючи надмірної емоційності. У цьому процесі виникає певна напруга: митці балансують між потребою в особистому висловлюванні та необхідністю бути зрозумілими для аудиторії, де будь-який художній образ може бути інтерпретований як пряме політичне послання.

Окремим аспектом аналізу є інформаційний вимір осмислення мистецтва у воєнний період. За таких умов художні практики інтегруються в загальний процес комунікації та стають частиною інформаційної взаємодії. Візуальні образи, тексти та перформанси функціонують не лише як засоби самовираження стану, а і як інструменти впливу: вони формують суспільні уявлення та визначають тональність публічного дискурсу, а в окремих випадках – протидіють пропаганді. У такому контексті межа між суто творчим актом і меседжем стає менш чіткою. Митець уже не лише сторонній спостерігач; він перетворюється на активного учасника культурно-інформаційних процесів, що відбуваються під час війни.

Паралельно формується менш публічна, але значуща підтримувальна функція мистецтва. Вона не завжди має масштабний характер, часто реалізуючись у камерних формах взаємодії: виставах або імпровізованих заходах для вузького кола учасників. Такі практики мають високу ефективність у процесі опрацювання травматичного досвіду та подолання внутрішньої дезорієнтації. Водночас актуалізується етичне питання: як уникнути перетворення індивідуального чи колективного болю на повторюваний художній сюжет, що може бути надто зручним шаблоном. Важливим аспектом мистецької діяльності у воєнний період є її документальна функція. Мистецтво фіксує не лише факти, а й емоційно-інтонаційне тло епохи: випадкові деталі та повсякденні досвіди, які зазвичай залишаються поза межами офіційного історичного наративу. Створені сьогодні художні об’єкти з часом набудуть статусу історичних свідчень. Водночас така фіксація не нейтральна, оскільки вона є суб’єктивним досвідом автора, його творчою оптикою та внутрішніми рефлексіями. Це актуалізує проблему балансу між особистим вибором митця та його професійною й громадянською відповідальністю.

Форми художньої виразності мистецьких практик зазнають трансформацій, зумовлених екстремальними соціокультурними чинниками. Війна стимулює пошук рішень, спричинених

відповідними обставинами: мобільні виставки, цифрові формати, змішані медіа. Характерна для таких творів відсутність завершеності чи композиційної вивіреності є концептуально значущою. Саме в цій асиметрії та фрагментарності часто формується особливий художній вплив, когнітивна та емоційна інтенсивність якого може перевищувати ефект традиційної реалізації класичних, статичних проєктів.

Окремо простежується посилення інтеграції українського мистецтва в глобальний соціокультурний простір. Сучасні українські соціомистецькі практики дедалі частіше виходять за межі суто репрезентативної функції, перетворюючись у засіб комунікації складного, специфічного досвіду, що складно піддається вербалізації чи прямому культурному перекладу. Виставки, фестивалі, різні публічні події стають дискусійними майданчиками для такого діалогу. Водночас актуалізується проблема пошуку балансу між збереженням локального контексту та адаптацією художньої мови для сприйняття іншого глядача.

Таким чином, мистецтво воєнного часу постає не як цілісна система, а багатошаровий процес, у якому співіснують опір, пам'ять, підтримка і спроба говорити. Художні практики не лише відтворюють актуальну дійсність, а й часто постають інструментом її випереджального осмислення. Завдяки цьому мистецтво залишається одним з основних просторів, які дають змогу не лише фіксувати травматичний досвід, а й поступово усвідомити його.

Особливої значущості під час війни набувають візуальні наративи як одна з основних форм художнього осмислення подій. Поряд з образотворчим мистецтвом важливу роль відіграють інші види творчості: музика, театр, перформанс. Проте саме візуальні практики вирізняються найбільш оперативною реакцією на події війни. Це не завжди пряма комунікація – часто сенси втілюються через складну систему символів, об'єкти стріт-арту, цифрові інсталяції чи спонтанні акти перформансу, які в сукупності створюють цілісність культурного опору. У такий спосіб конструюється «колективний погляд» на події, де кожен елемент слугує важливим сигналом національної пам'яті та незламності духу [3; 104].

Узагальнення викладеного матеріалу дає змогу констатувати, що мистецькі практики під час війни виходять за межі суто естетичної функції, поєднуючи документування, комунікацію та підтримку суспільства. Різні жанри та медіа виконують у цьому процесі специфічні функції, взаємодіючи між собою та з аудиторією (табл. 1).

Таблиця 1

Основні форми українського мистецтва під час війни

Форма мистецтва	**Основна функція**	**Приклади та особливості**
Візуальне мистецтво та живопис	Фіксація війни, символи стійкості, емоційне відтворення досвіду	Портрети загиблих, сцени руйнувань; символи «Маріуполь – діти», «БУЧА»; графіка, плакати, ілюстрації, стріт-арт
Стріт-арт, мурали та графіті	Підтримка морального духу, соціальна комунікація, створення локальних символів	Проєкт «Харківські стіни укриття»; портрети українських митців у Херсоні (В. Стус, І. Франко, Леся Українка)
Цифрові та інтерактивні проєкти	Мобілізація, документування, популяризація культури	VR-інсталяції, інтерактивні онлайн-проєкти, аудіогіди до муралів (Рівненська обл.)
Театр і перформанс	Документування війни, колективна терапія, формування національної пам'яті	Вистава «Хто я?» (Нарва), «Гамлет» та драма-реквієм «Нація» (Івано-Франківськ), театральні постановки в укриттях
Музика	Підтримка морального духу, формування ідентичності, культурна дипломатія	Концерти сучасної музики (Джамала, гурти «Океан Ельзи», «Бумбокс», «Антитіла») в метро; академічної музики (KharkivMusicFest, струнний квінтет, оркестр ХНАТОБ); благодійні збори для дітей
Кіно та документалістика	Осмислення війни, культурна пам'ять, конструювання образу України	Кінопокази в метро та укриттях; документальні та художні фільми, онлайн-ролики про воєнні події
Мистецтво об'єктів та сувенірів	Символічне закріплення пам'яті, комунікація через побутові предмети	Ювелірні прикраси з уламків снарядів (брошка «Незабудка»), півник з Бородянки, медалі, монети, футболки та торбинки з патріотичними образами
Артукриття та культурні простори	Психологічна підтримка, культурний опір, колективне відчуття «нормальності»	Shelter-Art Space (Дніпро), «Незламна бібліотека» (Херсон), «Артукриття» Рівненського університету; майстер-класи, творчі зустрічі, арттерапія

Джерело: сформовано автором на основі джерел [1–4, 9, 12].

Представлені в таблиці форми мистецтва засвідчують, що кожен художній напрям реалізує специфічну соціальну функцію: живопис і візуальне мистецтво передають глибокі емоції та архівують події, стріт-арт безпосередньо взаємодіє з громадою, формуючи актуальні соціальні сигнали, а цифрові інсталяції виходять за межі локального контексту, забезпечуючи глобальну видимість культурного спротиву. У сукупності ці практики створюють багатовимірний простір культурного опору, де естетика й соціальні меседжі переплітаються, формуючи особливу оптику сприйняття війни через мистецтво. Так, стріт-арт активно документує події війни та передає емоційний стан громади: мурали сучасних художників у Києві та Харкові є символами єдності й незламності [2; 84]. Візуальні інсталяції поєднують класичні техніки живопису з цифровими експериментами, створюючи інтерактивні сюжети, які глядач сприймає як «живу» історію.

Важливе місце посідає арттерапевтична практика, адже через малюнок, скульптуру та інтерактивні експерименти з простором митці та громада трансформують травматичний досвід на творчий імпульс, одночасно документуючи емоційний стан суспільства [5; 99]. Ці приклади підтверджують, що українські митці працюють не лише в естетичному вимірі, а й у соціокультурному, формуючи символи стійкості та колективної пам'яті.

У сучасному українському мистецтві воєнного часу значну роль відіграє символічна система образів, що передають емоції й соціальні меседжі. Кольори, композиційні рішення та найдрібніші деталі в картинах чи цифрових інсталяціях здатні формувати емоційний резонанс і впливати на колективну пам'ять. Автори часто вдаються до несподіваних поєднань традиційних технік та інноваційних інструментів, що дає змогу відтворити специфіку фрагментарної та гранично інтенсивної візуальної реальності війни.

Узагальнений аналіз уможливлює виокремлення стійких символічних кодів, що функціонують у мистецтві воєнного часу, забезпечуючи передачу емоційного змісту та формування культурних смислів, у межах якого важливе значення має систематизація основних образів, кольорових рішень і візуальних маркерів, що застосовуються у творах мистецтва, муралах та цифрових інсталяціях (табл. 2).

Таблиця 2

Символи та їхнє значення в сучасному українському мистецтві воєнного часу

Символ / елемент	Приклади використання	Культурне / психологічне значення
Синьо-жовті кольори	Мурали, прапори, графіка, стріт-арт	Національна ідентичність, стійкість, єдність
Образ квітів (незабудки, соняхи)	Ювелірні прикраси, ілюстрації, артінсталяції	Пам'ять про загиблих, надія, відновлення
Птахи (голуби, журавлі)	Живопис, мурали	Свобода, мир, духовне відродження
Руки, обійми	Стріт-арт, фотографії, перформанси	Солідарність, підтримка, колективна стійкість
Фрази та лозунги	Мурали, стіни укриттів	Мотивація, протест, мобілізація, наратив опору
Руїни та зруйновані будівлі	Живопис, цифрові інсталяції	Пам'ять про втрати, документування війни
Дитячі малюнки	Інтерактивні проєкти, арттерапія	Емоційне опрацювання травми, відновлення морального стану
Вогонь, світло	Інсталяції, графіка, відеоарт	Сила, надія, продовження життя, спротив темряві

Джерело: *сформовано автором на основі джерел [1–4, 7, 12, 15].*

Отже, символічні елементи в українському мистецтві воєнного часу формують цілісну систему візуальних кодів, що передають досвід війни та закріплюють основні культурні смисли. Вони стають інструментами колективної ідентифікації та емоційного переживання, забезпечуючи тяглість культурної пам'яті. У цьому контексті особливого значення набуває формування візуальних наративів, які поєднують окремі образи в цілісні смислові конструкції досвіду війни [13, с. 127]. Такі практики нерідко виявляють нелінійну ефективність: дитячий малюнок на стіні, що перетворився на колективну інсталяцію, стає стимулом до дискусій, освітніх ініціатив та активізації соціальної взаємодії. Особливо виразно ця тенденція простежується у воєнних муралах. Вони не лише декорують простір, а й стають освітнім і соціокультурним інструментом, який демонструє історію опору, формує критичне мислення глядачів і сприяє розвитку локальних освітніх проєктів. Таким

чином, через мистецтво народжується своєрідна «жива пам'ять», яка одночасно документує події та підсилює громадянську ідентичність, засвідчуючи нерозривний зв'язок культури й соціальної активності навіть у найскладніші часи.

Порівняльний аналіз українських практик із міжнародними підходами до мистецького реагування на суспільні кризи дає змогу виявити особливості національної моделі культурного спротиву. Так, у Польщі та Великій Британії подібні ініціативи, пов'язані з осмисленням травматичного досвіду, історичної пам'яті та соціальної солідарності, здебільшого реалізуються у форматі символічних інсталяцій або перформативних акцій, що орієнтовані на експозиційний простір і відносно обмежену аудиторію [15].

В українському соціокультурному контексті мистецькі практики набувають інтегрованого характеру. Автори активно залучають громадськість до процесу співтворення, застосовуючи інструментарій колективних дитячих малюнків, інтерактивних VR-проєктів та експонування муралів, що перетворюються на публічні простори комунікації. Унаслідок цього формуються одночасно локальний і глобальний наративи війни та опору. Такий підхід створює унікальну модель культурного спротиву, у якій індивідуальний досвід митця поєднується з колективним досвідом громади в спільному символічному полі, доступному широкій аудиторії.

У контексті воєнного часу українське мистецтво починає формувати власну систему символів і тем, які відображають досвід і переживання суспільства. Основні напрями цих наративів – боротьба, стійкість, пам'ять та надія – простежуються як у живописі, стріт-арті, так і в цифрових проєктах [9; 48]. Вони не лише повторюють загальні сюжети війни, а й створюють своєрідний емоційний код, який допомагає глядачеві відчути спільний досвід і зрозуміти внутрішню логіку опору.

Крім того, мистецтво стає ефективним інструментом політичної й культурної комунікації. Мурали, цифрові колажі, публічні інсталяції та навіть невеликі графіті передають меседжі про опір, солідарність і цінність свободи [10; 11]. У таких роботах формується своєрідна «мовна система» символів, яку глядач сприймає інтуїтивно: кольори, композиція, знакові образи інтегруються, щоб створити емоційний і смисловий ефект. Водночас цей процес супроводжується низкою соціокультурних викликів. Серед них – обмеженість ресурсів, постійна нестабільність середовища, ризик цензури чи насильницьких обмежень, а також потреба балансувати між особистим досвідом і колективними очікуваннями. У таких умовах кожен художній жест набуває подвійного значення: він одночасно повідомляє, документує й формує відчуття спільності. Це створює специфічний контекст, де мистецтво є платформою для взаємодії громад, медіумом солідарності й інструментом, який здатний підтримувати цілісність культурного середовища суспільства навіть у моменти хаосу.

Отже, сучасне українське мистецтво формує власну систему символів і художніх наративів, постаючи посередником між подіями війни та їхнім суспільним осмисленням. Воно не лише документує, а й транслює цінності й досвід, формує культурну пам'ять і сприяє формуванню символічної мови стійкості для різних поколінь.

Висновок. Аналіз сучасного українського мистецтва під час війни дає змогу чітко окреслити основні форми й жанри, які є носіями культурного спротиву. Візуальні практики, стріт-арт, цифрові інсталяції, мурали та художні акції слугують платформою для трансляції суспільних переживань, формування символів стійкості та підтримки колективної пам'яті. Соціокультурне та психологічне значення цих явищ складно переоцінити. Вони допомагають підтримувати моральний дух громадян, об'єднувати суспільство навколо спільних цінностей, а також є інструментом культурної солідарності, що виходить за межі локального контексту й резонує на міжнародному рівні.

Перспективи розвитку українського мистецтва у воєнний та післявоєнний періоди є багатогранними. З одного боку, воно здатне продовжувати документувати історичні події та адаптувати традиційні художні методи до сучасних медіа. З іншого – мистецькі практики можуть стати платформою для експериментів, упровадження нових форм комунікації та міжнародного культурного обміну, посилюючи роль України на глобальній мистецькій карті. Отже, українське мистецтво під час війни не лише відображає події, а й активно формує культурні наративи, зміцнює національну ідентичність і визначає суспільне сприйняття кризових ситуацій.

Список використаної літератури

1. Гулєвич С. Сучасне українське візуальне мистецтво про війну як медіум культурної пам'яті. *Мистецтвознавство України*. 2025. № 25. С. 205–212. https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346170.

2. Кучера Н. В. Культурний фронт: мистецтво в умовах війни. *Культура і мистецтво в освітньому вимірі: досвід та інновації:* матеріали першої всеукр. наук.-практ. конф. (Калуш, 30 трав. 2025 р.). м. Калуш. 2025. с. 81–86. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/32083/1/Зб._конф._2025_4_pagenumber_1.pdf#page=81.

3. Левченко М., Лимаренко Л., Терешенко Н. Мистецтво на передовій: візуальна культура війни та образ перемоги в українському арт-дискурсі 2022-2024 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб*. Рівне, 2025. № 50. С.100–108. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.944

4. Протас М., Булавіна Н., Ісиченко І. Українське мистецтво в контексті визвольної війни. *Мистецтвознавство України*. 2023. № 23. С. 9–32. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294868.

5. Роготченко С. Арттерапія української війни. Історія. Початок. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20 (1). С. 97–103. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.20 (1).2024.306918.

6. Родінова Н. Л., Федорків О. П., Макогончук Н. В. Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (реалії воєнного стану). *Культурологічний альм*. 2022. № 4. С. 226–233. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.28.

7. Сидоренко В. Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI століття: світоглядні зміни воєнної доби. *Зб. наук. пр. «Сучасне мистецтво»*. 2024. № 20. С. 9–20. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032.

8. Тормахова А. Мистецькі практики під час війни: український вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб*. Рівне : РДГУ, 2022. № 40. С. 202–206. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547.

9. Хижинський В. Вплив війни на творчість сучасних українських художників та здобувачів вищої мистецької освіти. *Зб. наук. пр. «Сучасне мистецтво»*. 2025. № 21. С. 41–52. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345507.

10. Шевель І. Культурний конфлікт під час війни: соціокультурний дискурс українського опору. *Питання культурології*. 2024. № 44. С. 43–53. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318700.

11. Шевчук К. Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. *Наук. журн. «Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія»: серія «Філософія»*. 2023. № 25. С. 3–8. DOI: https://doi.org/10.25264/2312-7112-2023-25-3-8.

12. Kot S., Mozolevska A., Polishchuk O., Stodolinska Y. The discursive power of digital popular art during the Russo-Ukrainian War: Re/shaping visual narratives. *Arts*. 2024. Vol. 13, № 1. DOI: https://doi.org/10.3390/arts13010038

13. Kulykivska M., Clarke A. Act(ion)s of solidarity: possibilities of hope and change through art. *Studies in Theatre and Performance*. 2024. Vol. 44, № 1. P. 121–135. DOI: https://doi.org/ 10.1080/14682761.2024.2339048.

14. Lokshuk I., Cherednychenko O., Kopeliuk O., Sediuk I., Pototskyi S. Resilience and resistance: Ukrainian art under martial law. *Amazonia Investiga*. 2024. Vol. 13, № 82. P. 70–80. DOI: https://doi.org/ 10.34069/AI/2024.82.10.5.

15. Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., Kukiełko K., Parchimowicz M. Socio-educational impact of Ukraine war murals: Jasień Railway Station Gallery. *Arts.* 2024. Vol. 12, № 3. DOI: https://doi.org/10.3390/arts12030112.

References

1. Hulievych S. Cuchasne ukrainske vizualne mystetstvo pro viinu yak medium kulturnoi pamiati. Mystetstvoznavstvo Ukrainy. 2025. № 25. S. 205–212. https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346170.

2. Kuchera N. V. Kulturnyi front: mystetstvo v umovakh viiny. Kultura i mystetstvo v osvitnomu vymiri: dosvid ta innovatsii: materialy pershoi vseukr. nauk.-prakt. konf. (Kalush, 30 trav. 2025 r.). m. Kalush. 2025. c. 81–86. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/32083/1/Зб._конф._2025_4_pagenumber_1.pdf#page=81.

3. Levchenko M., Lymarenko L., Tereshenko N. Mystetstvo na peredovii: vizualna kultura viiny ta obraz peremohy v ukrainskomu art-dyskursi 2022-2024 rokiv. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Rivne, 2025. № 50. S.100–108. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.944

4. Protas M., Bulavina N., Isychenko I. Ukrainske mystetstvo v konteksti vyzvolnoi viiny. Mystetstvoznavstvo Ukrainy. 2023. № 23. S. 9–32. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294868.

5. Rohotchenko S. Artterapiia ukrainskoi viiny. Istoriia. Pochatok. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy. 2024. № 20 (1). S. 97–103. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.20 (1).2024.306918.

6. Rodinova N. L., Fedorkiv O. P., Makohonchuk N. V. Suchasne stanovyshche ta napriamy rozvytku kultury i mystetstva Ukrainy (realii voiennoho stanu). Kulturolohichnyi alm. 2022. № 4. S. 226–233. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.28.

7. Sydorenko V. Ukrainske vizualne mystetstvo u paradyhmakh KhKhI stolittia: svitohliadni zminy voiennoi doby. Zb. nauk. pr. «Suchasne mystetstvo». 2024. № 20. S. 9–20. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032.

8. Tormakhova A. Mystetski praktyky pid chas viiny: ukrainskyi vymir. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Rivne : RDHU, 2022. № 40. S. 202–206. DOI: https:// doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547.

9. Khyzhynskyi V. Vplyv viiny na tvorchist suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv ta zdobuvachiv vyshchoi mystetskoi osvity. Zb. nauk. pr. «Suchasne mystetstvo». 2025. № 21. S. 41–52. DOI: https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.345507.

10. Shevel I. Kulturnyi konflikt pid chas viiny: sotsiokulturnyi dyskurs ukrainskoho oporu. Pytannia kulturolohii. 2024. № 44. S. 43–53. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1311.44.2024.318700.

11. Shevchuk K. Viina yak perezhyvannia: ukrainske mystetstvo ta estetychnyi dosvid v chasy rosiisko-ukrainskoi viiny. Nauk. zhurn. «Nauk. zap. Nats. un-tu «Ostrozka akademiia»: seriia «Filosofiia». 2023. № 25. S. 3–8. DOI: https://doi.org/10.25264/2312-7112-2023-25-3-8.

12. Kot S., Mozolevska A., Polishchuk O., Stodolinska Y. The discursive power of digital popular art during the Russo-Ukrainian War: Re/shaping visual narratives. Arts. 2024. Vol. 13, № 1. DOI: https://doi.org/ 10.3390/arts13010038

13. Kulykivska M., Clarke A. Act(ion)s of solidarity: possibilities of hope and change through art. Studies in Theatre and Performance. 2024. Vol. 44, № 1. R. 121–135. DOI: https://doi.org/ 10.1080/14682761.2024.2339048.

14. Lokshuk I., Cherednychenko O., Kopeliuk O., Sediuk I., Pototskyi S. Resilience and resistance: Ukrainian art under martial law. Amazonia Investiga. 2024. Vol. 13, № 82. R. 70–80. DOI: https://doi.org/ 10.34069/AI/2024.82.10.5.

15. Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., Kukiełko K., Parchimowicz M. Socio-educational impact of Ukraine war murals: Jasień Railway Station Gallery. Arts. 2024. Vol. 12, № 3. DOI: https://doi.org/10.3390/arts12030112

UDC 7.036:355.01(477)

CULTURAL RESISTANCE : UKRAINIAN ART IN TIMES OF WAR

Mariia LEVENETS – Master of Cultural Studies, Teacher, Professional College of the Kremenets Taras Shevchenko Regional Academy of Humanities and Pedagogy

The aim of this paper is to analyze the transformation of Ukrainian art under wartime conditions and to determine its role as a form of cultural resistance and a mechanism for the preservation and reinforcement of national identity. The study focuses on contemporary artistic processes that have emerged or significantly intensified in response to the ongoing war and its social, cultural, and psychological consequences.

Results. The main directions of artistic activity are identified and characterized, including visual arts, street art, digital installations, performative practices, and participatory community-based projects. These forms function not only as aesthetic expressions but also as important means of communication, documentation of collective experience, and articulation of resilience. The transformation of artistic language under wartime conditions is traced, alongside the emergence of new symbolic narratives that reflect current social challenges, trauma, solidarity, and resistance. It is established that contemporary Ukrainian artistic processes perform not only aesthetic but also communicative, educational, and integrative functions, contributing to the strengthening of collective memory, social cohesion, and national identity. *The scientific novelty* lies in the comprehensive examination of contemporary artistic practices as instruments of sociocultural interaction and symbolic resistance in wartime conditions. Particular attention is paid to how artistic expression transforms under extreme social pressure, becoming a tool for communication, documentation, and collective meaning-making.

The practical significance of the study lies in the potential to apply its findings to educational programs in cultural studies, art history, and contemporary visual culture, as well as to further interdisciplinary research on artistic responses to conflict and crisis.

Key words: national identity, visual culture, sociocultural processes, artistic practices, symbolic narratives, collective memory.

Стаття отримана 13.11.2025
Стаття прийнята 13.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»
Розділ І. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

УДК 378:74.01/.09:76.01:7.03

ГРАФІЧНІ СТИЛІ ЯК ОБ'ЄКТИ ПРОЄКТУВАННЯ ТА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ : ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Вячеслав БОРИСОВ – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри дизайну, Державний заклад «Луганський національний університет ім. Т. Шевченка», м. Полтава
https://orcid.org/0000-0002-3117-2118
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1197
borysow13@gmail.com
Світлана БОРИСОВА – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль
https://orcid.org/0000-0003-0610-644X
svitlana.borysova@gmail.com

Цитування:

Борисов В., Борисова С. Графічні стилі як об'єкти проєктування та візуальної культури : теорія і практика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 584-590. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1197

Здійснено теоретичне обґрунтування тлумачення графічного стилю як багатовимірного об'єкта проєктування та феномену візуальної культури, що поєднує знаковий, культурний і процесуальний виміри. П*роаналізовано* сучасні теоретичні підходи до його осмислення в умовах цифрових трансформацій і міжкультурної комунікації. Графічний стиль інтерпретовано як відкриту динамічну систему, пов'язану з культурною пам'яттю, ідентичністю та соціокультурними практиками. *Методологічну основу* дослідження становлять семіотичний метод, візуально-аналітичний та історико-генетичний аналіз. На прикладі Bauhaus, Swiss Style та постмодернізму окреслено еволюцію уявлень про стиль у проєктній діяльності. *Узагальнено емпіричний мат*еріал, отриманий у процесі впровадження проєктної практики зі стилем під час викладання фахових освітніх компонентів у ЗВО. *Обґрунтовано доціл*ьність застосування процесуального підходу та інтеграції рефлексивних і діагностичних практик у дизайнерській освіті.

Ключові слова: графічний стиль, графічний дизайн, візуальна комунікація, проєктування, стилістичні коди, семіотичний аналіз, айдентика, дизайн-освіта.

Постановка проблеми. Сучасна візуальна культура актуалізує необхідність трактування графічних стилів як сукупності формально-естетичних характеристик і одночасно повноцінних об'єктів проєктування та носіїв культурних смислів. В умовах стрімкого розвитку цифрових медіа й мультиплатформних комунікацій стилістичні рішення формуються в динамічному середовищі, що вимагає від дизайнера не відтворення усталених канонів, а свідомого конструювання стилю як відкритої, гнучкої системи. Сучасні графічні стилі постають міждисциплінарними утвореннями на перетині мистецьких практик, дизайнерського мислення та культурної комунікації, функціонуючи як механізми репрезентації соціальних і технологічних змін. Розрив між теоретичними інтерпретаціями стилю та проєктною практикою, де він виступає інструментом ідентифікації та комунікації, зумовлює потребу вдосконалення методик мистецької освіти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні дослідження окреслюють кілька взаємопов'язаних напрямів осмислення графічного стилю: вплив цифрових трансформацій на зміну естетичних парадигм, інтерактивність, креативні практики (О. Мазур, С. Квітка) [2]; трансформації вітчизняної дизайн-освіти [3]; теоретико-критичні підходи до інтерпретації графічного дизайну в системі візуальної та дизайн-культури (M. Dauppe, G. Julier) [6; 8]; критичні обмеження графічного дизайну як соціально зумовленої форми комунікації (M. O'Shea) [10]; прикладні та міжкультурні аспекти стилістичних рішень, зокрема у сфері пакувального дизайну й семіотики візуальних кодів (F. Celhay зі співавт.) [5]; історико-культурний вимір і наративні моделі графічного стилю (R. Lzicar, D. Fornari зі співавт.) [7; 9]. Попри значну кількість публікацій, з'ясовано відсутність комплексних досліджень графічного стилю як об'єкта проєктування, що інтегрує теорію візуальної культури з дизайнерською практикою. Недостатньо розробленим залишається його осмислення як динамічної системи, що трансформується під впливом цифрових технологій і культурних контекстів.

© Борисов В., Борисова С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні графічного стилю як багатовимірного об'єкта дизайнерського проєктування і феномену візуальної культури, що інтегрує знаковий, культурний і процесуальний виміри; окресленні проєктної практики роботи з графічними стилями на основі узагальненого емпіричного матеріалу (на прикладі типової діяльності графічних дизайнерів).

Виклад основного матеріалу дослідження. Дизайн завжди стосується практичних функцій продуктів: дизайн – це діяльність, пов'язана з творчістю та творчою фантазією, духом винахідництва та технічних інновацій, а процес проєктування розглядається як своєрідний акт творення [4; 77]. Традиція «гарного дизайну» не мислиться без графічних стилів, хоча вони не завжди свідомо використовувалися або сприймалися. Розширення теоретичного поля осмислення графічних стилів пов'язане із залученням підходів візуальної культури, що дозволяють інтерпретувати дизайн як професійну практику і складову ширших візуальних процесів суспільства.

У сучасних теоріях дизайну графічний стиль переважно розглядається не як сукупність формально-виразових ознак, а як складна культурно-зумовлена конструкція, що формується на перетині візуальної культури, соціальних практик і проєктної діяльності. Такий підхід узгоджується з позицією G. Julier, який трактує дизайн як активний компонент дизайн-культури, що продукує смисли й моделі сприйняття, а не лише обслуговує виключно естетичні чи функціональні запити [8]. У цьому контексті стиль постає як результат взаємодії культурних кодів, технологічних умов і професійних стратегій дизайнера. Схожої позиції дотримується M. Dauppe, яка зазначає, що стилістичні рішення неможливо інтерпретувати поза соціальним і культурним контекстом їх виникнення [6]. Тому продуктивним уважаємо розгляд графічного стилю як відкритої системи, здатної до трансформації і переосмислення в умовах цифровізації та глобалізації візуальної комунікації. Водночас низка дослідницьких позицій викликає заперечення на рівні теорії. Зокрема, у роботах, присвячених історії швейцарського графічного дизайну, стиль інтерпретується як відносно стабільна національна або професійна модель, що має чітко фіксовані ознаки та канонічні принципи [9]. На нашу думку, така інтерпретація надмірно редукує динамічну природу стилю, залишаючи поза увагою процеси культурного запозичення, міжкультурної комунікації та переосмислення, які є визначальними для сучасної дизайнерської практики. Також, дискусійною видається позиція, згідно з якою графічний стиль може бути повністю пояснений через систему професійних правил і візуальних конвенцій, що притаманні певній дизайнерській школі або традиції [8]. Такий підхід, на наш погляд, звужує розуміння стилю до нормативного рівня і не враховує його проєктну природу як результату індивідуального авторського вибору, дослідницьких стратегій та експериментування.

Отже, графічний стиль варто розглядати як теоретичну категорію, що поєднує культурологічний і проєктний виміри, та як динамічний феномен візуальної культури, що утворює підґрунтя для подальшого аналізу графічних стилів як об'єктів свідомого проєктування в сучасній дизайнерській практиці.

Графічний стиль у сучасному науковому дискурсі осмислюється як носій культурної пам'яті, що акумулює історично сформовані візуальні коди, цінності та моделі світосприйняття. У цьому сенсі стилістичні рішення в дизайні не є нейтральними або суто естетичними: вони фіксують колективний досвід, репрезентують наративи та забезпечують спадкоємність між різними етапами розвитку візуальної культури. Повторюваність форм, типографічних структур, композиційних схем, колірних моделей функціонує як механізм візуального запам'ятовування, через який культура «впізнає» себе у графічних образах, а переосмислення традиційних стилів у полікультурному середовищі відбувається через їх адаптацію до різнорідних візуальних кодів і контекстів, унаслідок чого стиль функціонує як механізм культурного діалогу та ідентифікації [1].

Зв'язок графічного стилю з культурною пам'яттю виразно простежується у феноменах стилістичної цитатності та ретроспективності, що активно використовуються у сучасній проєктній практиці. Звернення до модерністських, авангардних або візуальних традицій певних етносів у дизайні відсилає до історичних джерел, переосмислює їх у нових соціокультурних умовах. У такому контексті стиль є своєрідною ланкою між минулим і сучасністю, де історичні форми відтворюються не механічно, адаптуються до актуальних комунікативних завдань і технологічних можливостей. Одночасно важливим є зв'язок графічного стилю з формуванням індивідуальної і колективної ідентичності. Стилістичні системи в дизайні відіграють провідну роль у візуальній репрезентації національних, регіональних, професійних або корпоративних ідентичностей. Шляхом вибору шрифтів, обраної мови, ритміки композиції, знакових елементів стиль конструює відчуття належності, стабільності та впізнаваності. Проте функція ідентифікації стилю не є статичною. У глобалізованому візуальному середовищі стилістичні коди зазнають трансформації під впливом міжкультурної комунікації, міграційних процесів і цифрових медіа. Це спричиняє виникнення гібридних стилістичних форм, у яких локальні візуальні традиції поєднуються з універсальними дизайнерськими мовами.

Соціальні практики, в межах яких графічний стиль функціонує як інструмент повсякденної

візуальної комунікації, впливають на дизайн у публічному просторі, цифрових платформах, рекламних і культурних проєктах, на соціальні уявлення і повсякденні сценарії, формують сталі моделі сприйняття та взаємодії. У межах соціальних практик графічний стиль виконує функцію комунікативного посередника між інституціями й аудиторіями. Візуальна мова державних, освітніх, культурних або комерційних проєктів формує довіру, авторитет, або навпаки – дистанцію, залежно від обраної стилістичної стратегії.

Отже, зв'язок графічного стилю з культурною пам'яттю, ідентичністю та соціальними практиками дозволяє досліджувати його як феномен візуальної культури. Саме в такій теоретичній площині стає можливим подальший аналіз графічних стилів як об'єктів проєктування і культурного осмислення.

Дослідження графічних стилів як складних об'єктів проєктування та візуальної культури потребує застосування комплексу взаємодоповнюючих методів, серед яких провідні позиції посідають семіотичний метод, візуальний та історико-генетичний аналіз. Семіотичний метод у контексті аналізу графічних стилів орієнтований на виявлення знакової природи візуальних елементів і структур, що формують стилістичну цілісність, де графічний стиль розуміється як система знаків, у якій колір, форма, типографіка, композиція та іконографія функціонують у взаємодії, створюючи багатошарові і багаторівневі значення. Семіотичний аналіз дозволяє простежити, яким чином стилістичні рішення кодують соціальні, культурні або ідеологічні смисли та як ці коди зчитуються різними аудиторіями. Важливим аспектом є також розмежування денотативного та конотативного рівнів сприйняття графічного стилю, що дає змогу виявити приховані або непрямі значення, закладені у візуальній мові дизайну.

Візуальний аналіз доповнює семіотичний підхід, зосереджуючись на формально-композиційних і перцептивних аспектах графічного стилю. Він передбачає детальне вивчення візуальних характеристик об'єкта (ритму, пропорцій, контрастів, масштабності, просторової організації, взаємодії елементів), виявлення домінантних рис стилю, зон варіативності як свідчення його адаптивності до різних комунікативних контекстів. Історико-генетичний аналіз забезпечує часовий вимір дослідження графічних стилів, дозволяє окреслити їх походження, етапи формування, трансформації. Стиль розглядається як результат історично зумовлених процесів, що охоплюють розвиток технологій, зміну соціальних запитів, естетичних парадигм і професійних практик, виникнення стилістичних ознак або втрату їх актуальності у різні періоди розвитку візуальної культури. Аналіз графічних стилів у межах історико-культурного контексту дає можливість простежити, яким чином стилістичні домінанти формуються як відповідь на соціальні, технологічні та ідеологічні виклики певного часу.

Для прикладу розглянемо три показові приклади: Bauhaus, Swiss Style (International Typographic Style) та постмодерністський графічний дизайн, які репрезентують різні моделі мислення у проєктній практиці та різне розуміння ролі стилю у візуальній культурі.

Графічний стиль Bauhaus сформувався у 1920-х роках у контексті радикального переосмислення ролі мистецтва й дизайну в індустріальному суспільстві. Його стилістичні домінанти ґрунтуються на принципах функціоналізму, раціональності та синтезу мистецтва, ремесла і технологій. У графічному дизайні це має прояв у використанні простих геометричних форм, асиметричних композицій, обмеженої кольорової палітри та експериментальної типографіки без зарубок. Стиль Bauhaus прагнув універсальної візуальної мови, зрозумілої незалежно від культурного контексту, що зумовило редукцію декоративності та акцент на структурі й функції. Водночас цей стиль можна розглядати як ідеологічний проєкт, у якому графічна форма слугувала засобом формування нового типу соціальної свідомості.

На відміну від експериментальної багатовекторності Bauhaus, Swiss Style, що сформувався у 1950-1960-х роках, демонструє високий ступінь формальної систематизації та нормативності. Його стилістичними домінантами є використання модульних сіток, ієрархічна організація інформації, перевага гротескових шрифтів, зокрема, Helvetica та Univers, відмова від ілюстративності на користь фотографії. Swiss Style репрезентує прагнення до об'єктивності, нейтральності та прозорості візуальної комунікації. У практичному вимірі цей стиль став основою для корпоративних ідентичностей, інформаційного дизайну та міжнародних комунікацій, що закріпило його статус як одного з найвпливовіших графічних стилів XX століття. Водночас його універсалізм часто піддається критиці за ігнорування локальних культурних контекстів і емоційного виміру візуального сприйняття.

Кардинально іншу модель стилістичного мислення демонструє постмодерністський графічний дизайн, що активізується з кінця 1970-х років. Його домінанти пов'язані з відмовою від модерністських уявлень про універсальну мову дизайну, акцентом на множинність інтерпретацій, іронію, цитатність і візуальну гібридність. У графічних практиках постмодернізму активно використовуються історичні алюзії, еклектика, порушення сіткових структур, навмисна типографічна «нерівність» та поєднання різних стилістичних кодів в одному проєкті. Стиль у цьому випадку перестає бути стабільною системою і постає інструментом критичного висловлювання та культурного коментаря. Постмодерністський підхід підкреслює контекстуальність графічного стилю та його залежність від соціальних і культурних практик.

Порівняльний аналіз цих історичних прикладів свідчить, що графічні стилі не можуть бути зведені лише до формальних наборів ознак. Bauhaus, Swiss Style і постмодернізм візуалізують різні концепції взаємодії дизайну з культурою: від утопічного універсалізму та функціональної раціональності до плюралістичної та критичної моделі візуального мислення. У проєктній практиці ці стилі продовжують функціонувати і як історичні референси, і як активні джерела стилістичних стратегій, що адаптуються до сучасних умов комунікації.

На відміну від історично сформованих стилів із чітко окресленими канонами, сучасні стилістичні коди мають гібридний і динамічний характер, що зумовлено розвитком цифрових медіа, алгоритмічних платформ і мультиканальної комунікації. У сфері медіа стилістичні коди формуються під впливом швидкості споживання інформації та необхідності миттєвого впізнавання. Новинні портали, онлайн-журнали, стримінгові сервіси використовують мінімалістичні композиційні схеми, контрастну типографіку та обмежену палітру кольорів, що забезпечує читабельність і навігаційну зручність. Водночас спостерігається тенденція до візуальної персоналізації: різні тематичні розділи одного медіаресурсу можуть мати власні стилістичні варіації, зберігаючи при цьому цілісність загальної візуальної системи.

Особливо показовими є стилістичні коди в рекламній графіці, де візуальна мова безпосередньо пов'язана з комерційними та соціальними стратегіями впливу. Сучасна реклама активно використовує прийоми візуального скорочення: пласкі ілюстрації, лаконічні піктограми, великі типографічні акценти та ритмічні композиції. Рекламна графіка демонструє здатність до стилістичної мімікрії, адаптації до кодів певних субкультур або соціальних груп для створення ефекту «особливого» повідомлення для конкретної аудиторії.

У межах рекламних кампаній стилістичний код формує сценарій взаємодії з брендом, охоплює візуальні образи, тон комунікації, динаміку анімації та характер типографічного руху. Найбільш суттєво стилістичні коди реалізуються у сфері айдентики, де стиль стає основою довготривалої візуальної стратегії. Сучасні системи візуальної ідентичності не обмежуються фіксованим логотипом і набором регламентованих елементів. Натомість поширюється підхід до айдентики як відкритої системи, що припускає варіативність, адаптацію до різних платформ і контекстів. Показовим є використання параметричних і генеративних підходів в айдентиці культурних інституцій, освітніх проєктів і цифрових сервісів, для яких стиль формується не як набір статичних зразків, а як алгоритмічна модель, здатна продукувати значну кількість візуальних варіацій.

Розглянемо три етапну проєктну практику роботи з графічними стилями на основі узагальненого емпіричного матеріалу, отриманого в межах методично типової дизайнерської діяльності, вибудованої на досвіді викладання фахових освітніх компонентів у ЗВО (Луганський національний університет ім. Т. Шевченка та Тернопільський національний університет ім. В. Гнатюка). Подані процеси відображають реальну модель професійної взаємодії викладача і здобувачів вищої освіти в освітньому процесі та можуть бути відтворені в академічному освітньому середовищі ЗВО.

Емпірична частина дослідження була реалізована у форматі педагогічного дизайн-експерименту, що поєднував елементи формувального та рефлексивного підходів. Дослідження проводилося впродовж ІІІ навчального семестру у процесі викладання фахових освітніх компонентів «Стилі графічного дизайну» та «Дизайн-проєктування» для здобувачів спеціальності 022 «Дизайн», освітні програми «Графічний дизайн». Вибірку становили 24 здобувачі вищої освіти, які виконували практичні роботи зі стилізації і перетворення рекламних повідомлень. Загальна кількість оцінюваних результатів проєктування – 48.

Етап 1. Створення стилістичної концепції.

Проєктна робота зі стилем розпочинається з формування стилістичної гіпотези, що передбачає усвідомлений вибір культурних, історичних і візуальних орієнтирів. На цьому етапі здобувачі вищої освіти працюють з референсами, історичними зразками та сучасними візуальними практиками, виконуючи аналітичні й концептуальні завдання під керівництвом викладача. Основними інструментами є: аналіз візуальних архівів і бібліотек референсів; побудова мудбордів і стилістичних матриць; формулювання вербального опису стилю, що охоплює визначення ключових ознак, асоціативних полів і культурних кодів.

Узагальнення результатів 24 навчальних проєктів засвідчило, що 62% здобувачів вищої освіти змогли вербалізувати стиль як цілісну систему, тоді як 38% обмежилися описом формальних параметрів (кольору, шрифтових характеристик чи композиційних прийомів). Для здобувачів вищої освіти проблемним виявилося відокремлення стилю від конкретного носія або продукту дизайну. Тому позиція викладача полягала у корекції понятійного апарату та постановці уточнювальних запитань, спрямованих на поглиблення концептуального осмислення. Отримані дані підтверджують початкову схильність здобувачів вищої освіти редукувати стиль до формальних характеристик і вказують на необхідність системної методичної роботи з його інтерпретацією як концептуальної та культурно зумовленої категорії.

Етап 2. Тестування стилістичних рішень.

Наступним етапом є тестування стилю в проєктній реалізації (Табл. 1), яке відбувається через

створення серії прототипів (плакати, елементи айдентики, цифрові макети). Важливим методичним принципом є відмова від орієнтації на «ідеальний фінальний результат» на користь багаторазових ітерацій. Тестування здійснюється у вимірах: функціональному (логіка, читабельність); семіотичному (відповідність закладених смислів); перцептивному (враження аудиторії).

Таблиця 1

Результати тестування (peer-review) стилістичних прототипів (48 перевірок)

Критерій оцінювання	Високий рівень (%)	Середній рівень (%)	Низький рівень (%)
Впізнаваність стилю	54	33	13
Логічна цілісність	46	38	16
Культурна релевантність	41	44	15

Найменш стабільним показником виявилася культурна релевантність, що підтверджує складність роботи з контекстами та культурною пам'яттю на рівні проєктів здобувачів вищої освіти. Оцінювання виконаних робіт здійснювалося за процедурою структурованого peer-review, що передбачала взаємооцінювання проєктів у малих академічних групах (4–5 осіб) за заздалегідь визначеними критеріями: впізнаваність стилю – ступінь стилістичної цілісності та наявність стійких візуальних домінант (повторюваність композиційних, типографічних і колірних рішень); логічна цілісність – узгодженість елементів візуальної системи, відповідність форми комунікативному завданню; культурна релевантність – відповідність стилістичних рішень соціокультурному контексту, відсутність семіотичних суперечностей або невиправданих стилістичних цитувань. Кожен проєкт оцінювався не менше ніж трьома рецензентами, що дозволяло мінімізувати суб'єктивність суджень. Підсумковий рівень (високий / середній / низький) визначався на основі узгодженого середнього показника.

Етап 3. Рефлексія та проєктне осмислення.

Завершальним і принципово важливим етапом є рефлексія стилістичних рішень (Табл. 2), що здійснюється у формі письмових аналітичних звітів, групових обговорень підсумкових презентацій і порівняльного аналізу різних версій проєкту. Рефлексивна складова дає змогу здобувачам вищої освіти усвідомити стиль не як «естетичний результат», а як процес прийняття рішень.

Таблиця 2

Рефлексивні результати після завершення проєкту (24 рефлексивні звіти)

Рефлексивний показник	Частка студентів (%)
Усвідомили стиль як динамічну систему	71
Змінили початкове уявлення про роль стилю	76
Відзначили цінність тестування	83

Викладач виконує функцію модератора аналітичного діалогу, спрямовуючи увагу здобувачів вищої освіти на: причини змін стилю в процесі роботи; вплив тестування на початкову концепцію; розбіжності між авторським задумом і сприйняттям аудиторії. Високий показник усвідомлення процесуальності стилю засвідчив ефективність інтеграції рефлексивних практик у проєктне навчання.

Валідність результатів забезпечувалася поєднанням семіотичного аналізу, експертного оцінювання викладача та взаємооцінювання здобувачів вищої освіти. Надійність оцінювання забезпечувалася: уніфікацією критеріїв; повторним обговоренням розбіжностей у груповому форматі; співвіднесенням результатів peer-review з рефлексивними звітами авторів проєктів. Кількісні показники були отримані шляхом підрахунку частоти повторюваності визначених рівнів за кожним критерієм. Якісний аналіз здійснювався шляхом інтерпретації рефлексивних звітів здобувачів вищої освіти з виявленням змін у розумінні стилю як формальної ознаки та як процесуальної системи. Обмеження дослідження пов'язані з локальністю вибірки та освітнім контекстом його реалізації, що не дозволяє автоматично екстраполювати результати на інші освітні середовища без додаткової перевірки.

Отримані емпіричні дані демонструють, що робота з графічними стилями в проєктній практиці викладачів і здобувачів вищої освіти є процесом, що охоплює концептуалізацію, експериментальне тестування та рефлексивне осмислення. Такий підхід формує у графічних дизайнерів розуміння стилю як інструмента культурної комунікації та дослідницького об'єкта, що, у свою чергу, підсилює зв'язок між теорією візуальної культури та реальною дизайнерською практикою. Проведене дослідження підтверджує доцільність процесуального розуміння графічного стилю. Зокрема, результати тестування та рефлексії демонструють, що ефективність стилістичних рішень зростає за умов багаторазової перевірки гіпотез і критичного осмислення дизайнерських рішень. Отже, доцільною є інтеграція методів візуального аналізу, семіотичної інтерпретації та проєктного тестування з метою формування у здобувачів вищої освіти здатності працювати з графічним стилем як інструментом культурної комунікації.

Висновки. Для професійної практики графічного дизайну результати дослідження актуалізують потребу в усвідомленому використанні стилістичних кодів, зважаючи на їх вплив на формування

ідентичностей, соціальних смислів і візуальних наративів у сучасній культурі. Графічні стилі необхідно трактувати як складні об'єкти проєктування та водночас як активні феномени сучасної візуальної культури, що функціонують на перетині естетичних, семіотичних і соціокультурних процесів. Основні результати дослідження засвідчують, що графічний стиль недоцільно розуміти виключно як сукупність формальних ознак або історично закріплених візуальних прийомів, оскільки він виконує роль носія культурної пам'яті, інструмента ідентифікації та механізму продукування смислів у різних комунікативних контекстах.

Подолання розриву між теоретичним розумінням графічного стилю та його реальним функціонуванням у проєктній практиці здійснюється через інтеграцію семіотичного методу, візуально-аналітичного та історико-генетичного аналізу. Аналіз історичних прикладів і сучасних стилістичних кодів продемонстрував еволюцію уявлень про стиль: порівняння різних концепцій графічного стилю засвідчує наявність принципових розбіжностей між модерністськими, постмодерністськими і сучасними процесуальними підходами. Модерністські концепції, зокрема, пов'язані з функціоналізмом і універсалізмом, акцентують увагу на нормативності та раціональній структурі стилю, розглядають його як стабільну візуальну мову. Натомість постмодерністські інтерпретації підкреслюють контекстуальність, інтер-текстуальність і критичний потенціал стилю. Сучасні підходи, сформовані в умовах цифрової культури, пропонують бачення стилю як відкритої та адаптивної системи, що здатна змінюватися залежно від медіасередовища та комунікативних завдань.

Емпіричні спостереження в межах проєктної діяльності викладачів і здобувачів вищої освіти підтвердили, що ефективна робота зі стилем потребує рефлексивного підходу, багаторазового прототипування та критичного осмислення дизайнерських рішень. На основі отриманих результатів дослідження сформульовано такі рекомендації: у дизайнерській освіті доцільно посилити аналітичну й дослідницьку складову роботи з графічними стилями, акцентувати увагу на процесі їх формування, тестування та інтерпретації; у професійній практиці – трактувати стиль як стратегічний інструмент візуальної комунікації, що здатний адаптуватися до змін культурних і медіаконтекстів.

Список використаної літератури

1. Борисов В. В., Борисова С. В., Продан І. В. Переосмислення традиційних стилів графічного дизайну у контексті концепції полікультурності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 89 (1). С. 119–125. https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-16

2. Мазур О., Квітка С. Вплив цифрової трансформації на розвиток креативних індустрій. Аспекти публічного управління. 2024. № 12 (1). С. 121–128. DOI: https://doi.org/10.15421/152416

3. Brovchenko A., Krykun O., Borisova T., Korkushko A., Tymenko V. Transforming design education in Ukraine: insights from global best practices. *Journal of Curriculum and Teaching*. 2023. № 12 (5). Special Issue. P. 1–13. https://doi.org/10.5430/jct.v12n5p1

4. Bürdek B. E. *History, Theory and Practice of Product Design*. Birkhäuser Basel, 2005. 483 p. DOI: https://doi.org/10.1007/3-7643-7681-3

5. Celhay F., Cheng P., Masson J., Li W. Package graphic design and communication across cultures: An investigation of Chinese consumers' interpretation of imported wine labels. *International Journal of Research in Marketing*. 2020. № 37 (1). P. 108–128. DOI: https://doi.org/ 10.1016/j.ijresmar.2019.07.004

6. Dauppe M.-A. Critical Frameworks for Graphic Design: Graphic Design and Visual Culture. *Design Principles and Practices: An International Journal*. 2011. № 5(5). P. 489–498. https://doi.org/10.18848/1833-1874/cgp/v05i05/ 38183

7. Fornari D., Lzicar R., Owens S., Renner M., Scheuermann A., Schneemann P. Introduction: New Perspectives on Swiss Graphic Design. *Design Issues*. 2021. № 37(1). P. 4–9. DOI: https://doi.org/10.1162/desi_e_00620

8. Julier G. From visual culture to design culture. *Design Issues*. 2006. № 22 (1). P. 64–76. DOI: https:// doi.org/10.1162/074793606775247817

9. Lzicar R. Swiss graphic design: A British invention?. *Design Issues*. 2021. № 37(1). P. 6–19. DOI: https://doi.org/10.1162/desi_a_00624

10. O'Shea M. Graphic Design Needs to Take Responsibility: Embedding Social Awareness and Ethics Through Social Science Knowledge and Pedagogical Change. *Design Issues*. 2024. № 40 (2). P. 15–27. https://doi.org/10.1162/ desi_a_00752

References

1. Borysov V. V., Borysova S. V., Prodan I. V. Pereosmyslennia tradytsiinykh styliv hrafichnoho dyzainu u konteksti kontseptsii polikulturnosti. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2025. № 89(1). S. 119–125. https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-16

2. Mazur O., Kvitka S. Vplyv tsyfrovoi transformatsii na rozvytok kreatyvnykh industrii. Aspekty publichnoho upravlinnia. 2024. № 12 (1). S. 121–128. DOI: https://doi.org/10.15421/152416

3. Brovchenko A., Krykun O., Borisova T., Korkushko A., Tymenko V. Transforming design education in Ukraine: insights from global best practices. *Journal of Curriculum and Teaching*. 2023. № 12(5). Special Issue. P. 1–13. https://doi.org/10.5430/jct.v12n5p1

4. Bürdek B. E. *History, Theory and Practice of Product Design*. Birkhäuser Basel, 2005. 483 p. DOI: https://doi.org/10.1007/3-7643-7681-3

5. Celhay F., Cheng P., Masson J., Li W. Package graphic design and communication across cultures: An investigation of Chinese consumers' interpretation of imported wine labels. *International Journal of Research in Marketing*. 2020. № 37(1). P. 108–128. DOI: https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2019.07.004

6. Dauppe M.-A. Critical Frameworks for Graphic Design: Graphic Design and Visual Culture. *Design Principles*

and Practices: An International Journal. 2011. № 5(5). P. 489–498. DOI: https://doi.org/10.18848/1833-1874/cgp/v05i05/38183

7. Fornari D., Lzicar R., Owens S., Renner M., Scheuermann A., Schneemann P. Introduction: New Perspectives on Swiss Graphic Design. *Design Issues*. 2021. № 37 (1). P. 4–9. DOI: https://doi.org/10.1162/desi_e_00620

8. Julier G. From visual culture to design culture. *Design Issues.* 2006. № 22(1). P. 64–76. DOI: https://doi.org/10.1162/074793606775247817

9. Lzicar R. Swiss graphic design: A British invention?. *Design Issues.* 2021. № 37 (1). P. 6–19. DOI: https://doi.org/10.1162/desi_a_00624

10. O'Shea M. Graphic Design Needs to Take Responsibility: Embedding Social Awareness and Ethics Through Social Science Knowledge and Pedagogical Change. *Design Issues*. 2024. № 40 (2). P. 15–27. DOI: https://doi.org/10.1162/desi_a_00752

UDC 378:74.01/.09:76.01:7.03

GRAPHIC STYLES AS OBJECTS OF DESIGN AND VISUAL CULTURE: THEORY AND PRACTICE

Viacheslav BORYSOV – Doctor of Pedagogy, Professor, Professor at the Department of Design, Luhansk Taras Shevchenko National University, Poltava

Svitlana BORYSOVA – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Design and Methods of their Teaching, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil

The article provides a theoretical justification for the interpretation of graphic style as a multidimensional design object and a phenomenon of visual culture that combines symbolic, cultural, and procedural dimensions. It analyzes modern theoretical approaches to its understanding in the context of digital transformations and intercultural communication. Graphic style is interpreted as an open dynamic system associated with cultural memory, identity, and socio-cultural practices. The methodological basis of the study includes the semiotic method, visual analysis, and historical-genetic analysis. The evolution of ideas about style in design activity is outlined using the example of the Bauhaus, Swiss Style, and postmodernism. The empirical material obtained through the implementation of style-oriented design practice in higher education institutions is summarized. The feasibility of using a procedural approach and integrating reflective and diagnostic practices in design education is substantiated.

Key words: graphic style, graphic design, visual communication, design practice, stylistic codes, semiotic analysis, identity, design education.

Стаття отримана 3.11.2025
Стаття прийнята 1.12.2025
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.05:159.955

СИНЕРГЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК КЛЮЧОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ДИЗАЙНЕРА В ПРОЄКТУВАННІ

Володимир ПРУСАК – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну,
Національний лісотехнічний університет України, м. Львів
https://orcid.org/0000-0002-1070-7830
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1198
vfpr@ukr.net
Інна ПРОКОПЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну,
Національний лісотехнічний університет України, м. Львів
https://orcid.org/0000-0001-9353-2169
inna.prokopchuk@ukr.net
Юрій ПРУСАК – кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри інформаційних систем і комп'ютерного моделювання,
Національний лісотехнічний університет України, м. Львів
https://orcid.org/0000-0003-3349-4468
y.prusak@nltu.edu.ua
Тетяна КОЗАК – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри дизайну,
Національний лісотехнічний університет України, м. Львів
https://orcid.org/0000-0002-1085-5235
t.kozak@nltu.edu.ua

Цитування:

Прусак В., Прокопчук І., Прусак Ю., Козак Т. Синергетичне мислення як ключова компетентність дизайнера в проєктуванні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 591-596.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1198

Стаття присвячена дослідженню синергетичного мислення як ключової компетентності сучасного дизайнера в умовах ускладнення проєктних систем та розширення меж дизайнерської практики. Актуальність теми зумовлена переходом дизайну від вирішення локальних естетичних завдань до формування комплексних людино-центричних середовищ, що вимагає інтеграції різнорідних знань, підходів і методів. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування синергетичного мислення як інтегративної здатності дизайнера до цілісного бачення проєктної системи, визначення його структурних характеристик та ролі у формуванні якісно нових дизайнерських рішень. У роботі використано методи системного аналізу, формально-стилістичного підходу та порівняльного дослідження дизайнерських практик. У результаті встановлено, що синергетичне мислення забезпечує неадитивний ефект у проєктуванні, коли взаємодія форми, змісту, матеріалу і контексту породжує нову якість, що перевищує суму складових. Висновки підтверджують, що синергетичне мислення є маркером професійної зрілості дизайнера та має бути цілеспрямовано сформоване в системі дизайн-освіти.

Ключові слова: синергетичне мислення; дизайн; проєктна компетентність; системне проєктування; синергічний (неадитивний) ефект; проєктний образ.

Постановка проблеми. У сучасному культурному та професійному контексті дизайн переживає глибоку трансформацію, пов'язану з переходом від створення окремих об'єктів до проєктування складних систем. Ці системи охоплюють не лише матеріальні форми, але й комунікативні процеси, соціальні взаємодії, культурні коди та технологічні середовища. Внаслідок цього проєктна діяльність набуває багатовимірного характеру, де кожен елемент функціонує не ізольовано, а у взаємодії з іншими компонентами. У таких умовах змінюється і сама природа професійної компетентності дизайнера. Якщо раніше визначальними були технічні навички та художня виразність, то сьогодні ключовою стає здатність мислити системно, інтегруючи різнорідні елементи в єдину структуру. Саме ця здатність забезпечує формування цілісного проєктного рішення, яке не зводиться до механічного поєднання складових. Проблема полягає в тому, що сучасна теорія дизайну ще не виробила достатньо чіткого інструментарію для опису цієї здатності. Поняття синергетичного мислення використовується епізодично і не має усталеного змісту в межах дизайнерської методології, що зумовлює необхідність його системного осмислення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасна підготовка дизайнера дедалі більше виходить за межі лінійної логіки мислення, оскільки сама професійна діяльність розгортається у складному, багатовимірному середовищі. У цьому контексті синергетичне мислення набуває значення не лише методологічної метафори, а практичного інструмента розуміння і організації творчих процесів. Його сутність полягає в переході від фрагментарного сприйняття знань до бачення цілісних систем, здатних до самоорганізації, розвитку і перебудови під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників [2], [6].

© Прусак В., Прокопчук І., Прусак Ю., Козак Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Звернення до синергетики дозволяє по-новому осмислити сам процес формування професійної компетентності дизайнера. Йдеться не про механічне накопичення знань і навичок, а про становлення відкритої нелінійної системи, що функціонує через взаємодію різних рівнів – когнітивного, емоційного, культурного. У цьому зв'язку особливої ваги набуває питання когнітивної основи дизайнерської діяльності. Дослідження показують, що ефективність проєктного мислення забезпечується не окремими здібностями, а їх взаємодією. Креативність як здатність до продукування нових ідей і візуальне мислення як механізм їх структуризації та втілення функціонують у тісному зв'язку, формуючи цілісну художньо-проєктну компетентність [1]. Саме тут синергетичний підхід виступає об'єднувальним принципом: він дозволяє розглядати ці процеси не як суму навичок, а як взаємопідсилювальну систему, в якій результат перевищує суму складових.

Паралельно з цим у сучасних дослідженнях активно розвивається концепція дизайн-мислення, яка задає практичний вимір синергетичних ідей. Її орієнтація на емпатію, ітеративність і роботу з невизначеними («wicked») проблемами фактично вимагає від суб'єкта здатності мислити нелінійно та системно [7], [5]. Водночас наголошується, що дизайн-мислення не є універсальним інструментом і потребує гнучкого застосування залежно від контексту, що ще раз підкреслює значення синергетичного бачення як метарівня організації мислення. Таким чином, синергетика і дизайн-мислення співвідносяться як теоретична і практична площини єдиного процесу. Окремий вимір проблеми пов'язаний із трансформацією ролі дизайнера в сучасному суспільстві. Він дедалі більше виступає не як виконавець, а як медіатор між різними системами – соціальними, технологічними, культурними. У цьому сенсі дизайн-мислення як інструмент роботи з комплексними соціальними викликами демонструє свою ефективність у ситуаціях невизначеності та кризи [3]. Проте його результативність знову ж таки залежить від здатності інтегрувати різні типи знань і практик, що безпосередньо відсилає до синергетичної логіки мислення.

Отже, аналіз сучасних досліджень дозволяє стверджувати, що синергетичне мислення формує концептуальне ядро професійної підготовки дизайнера. Воно забезпечує перехід від лінійних моделей діяльності до складних адаптивних систем, у яких ключовими стають взаємодія, відкритість і здатність до саморозвитку. У поєднанні з креативністю, візуальним мисленням і дизайн-мисленням синергетичний підхід створює підґрунтя для формування фахівця нового типу – гнучкого, інтегративного і здатного працювати в умовах постійних змін.

Метою статті є обґрунтування синергетичного мислення як ключової компетентності дизайнера, визначення його ролі у формуванні цілісного проєктного рішення та виявлення механізмів, через які воно забезпечує виникнення нададдитивного ефекту в дизайнерській діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1. Основні положення дослідження. Синергетика, як теорія самоорганізації складних відкритих систем, пропонує продуктивну методологічну основу для осмислення дизайнерської діяльності. У межах цієї парадигми будь-який об'єкт розглядається не як сума складових, а цілісна структура, властивості якої виникають у процесі взаємодії елементів. Це положення має принципове значення для дизайну, оскільки саме він працює з формуванням таких структур – від окремих предметів до комплексних середовищ і візуальних систем. У традиційному підході проєктування часто мислиться як послідовний процес: аналіз, формування концепції, розробка, реалізація. Проте реальна дизайнерська практика демонструє іншу логіку – нелінійну, варіативну, відкриту до змін. У цьому процесі рішення не виводиться із заданих умов, а формується в результаті взаємодії численних факторів, серед яких функціональні вимоги, естетичні принципи, технологічні обмеження, культурні коди та контекст використання. Саме ця взаємодія і є полем дії синергетичних процесів.

Центральним поняттям у цьому контексті виступає нададдитивний ефект, що означає виникнення якості, яка не може бути пояснена через просте додавання характеристик окремих елементів. У дизайні він проявляється як відчуття цілісності, коли об'єкт сприймається як завершена система, де кожен компонент підсилює інші. Відсутність такого ефекту призводить до того, що рішення виглядає механічним, навіть якщо всі його складові виконані коректно. Таким чином, саме нададдитивність може розглядатися як критерій якості дизайнерського продукту.

2. Методика. У дизайнерській проєктній діяльності роль параметра порядку відіграє концепція: вона задає «поле тяжіння», в якому окремі рішення – кольорові, типографічні, просторові, конструктивні – самоорганізуються в узгоджену систему. Відтак системна концепція не є зовнішньою рамкою, накинутою на проєкт, а внутрішньою організуючою силою, що виникає разом із процесом проєктування і сама його спрямовує.

Механізм виникнення нададдитивного ефекту безпосередньо пов'язаний із особливостями мислення дизайнера. Синергетичне мислення передбачає здатність утримувати у свідомості одночасно

кілька рівнів проєктної реальності та встановлювати між ними взаємозв'язки. Це не означає відмову від аналітичного підходу, але вимагає його поєднання з інтегративним баченням. Дизайнер не лише аналізує елементи – він шукає спосіб їхнього узгодження, в якому виникає нова якість.

3. Отримані результати та їх обґрунтування. Особливу роль у проєктному процесі відіграє проєктний образ як інтегральна структура, що передує матеріальному втіленню об'єкта. Проєктний образ формується не як результат завершеного аналізу, а динамічна модель, що уточнюється і трансформується у процесі роботи. Він дозволяє дизайнеру утримувати цілісність рішення навіть тоді, коли окремі його компоненти ще не визначені остаточно. Саме завдяки цьому стає можливим узгодження різнорідних факторів без втрати загальної логіки проєкту.

У когнітивному відношенні проєктний образ виконує функцію атрактора – у термінології синергетики це стійкий стан, до якого тяжіє система в процесі своєї еволюції. Дизайнер, що сформував виразний проєктний образ, наче утримує в полі уваги «кінцеву точку», до якої прагнуть усі часткові рішення. Синергетичне мислення проявляється також у здатності працювати з варіативністю. У складних проєктних ситуаціях не існує єдиного правильного рішення; натомість формується множина можливих варіантів, які розрізняються за характером взаємодії елементів. Завдання дизайнера полягає не лише у виборі одного з них, але й у формуванні такого варіанту, в якому ця взаємодія набуває найбільшої інтенсивності, забезпечуючи максимальний синергетичний ефект.

4. Виявлені закономірності. Принципово важливим є розуміння того, що варіативність у синергетичній парадигмі є не ознакою невизначеності, а ресурсом. Точки біфуркації – критичні моменти, в яких система обирає між альтернативними шляхами розвитку, – розглядаються синергетикою не як збої або перешкоди, а як зони народження нових структур. У дизайнерській практиці ці точки відповідають моментам концептуальних рішень, коли кілька рівноможливих напрямів відкриваються перед проєктантом одночасно.

У практичному вимірі це означає, що дизайнер постійно працює з переходами між різними станами системи. Невеликі зміни в композиції, матеріалі або контексті можуть призводити до суттєвих змін у сприйнятті об'єкта. Ця чутливість до «малих впливів» є характерною ознакою синергетичних систем і водночас важливою професійною навичкою дизайнера. Вона дозволяє не лише коригувати рішення, але й передбачати можливі наслідки цих змін.

Не менш важливим є контекстуальний вимір синергетичного мислення. Дизайнерський об'єкт ніколи не існує ізольовано: він завжди включений у ширше середовище, яке впливає на його сприйняття і функціонування. Контекстуальна чутливість є виявом того, що синергетика описує як відкритість системи: дизайнерський об'єкт обмінюється «енергією» зі своїм оточенням і трансформується у цьому обміні.

5. Аналіз результатів. Аналіз сучасних дизайнерських практик показує, що найбільш виразні рішення виникають саме там, де досягається баланс між різними рівнями організації. Це стосується як предметного дизайну, так і візуальних комунікацій або середовищного проєктування. Прикладами можуть слугувати проєкти, де формальна виразність і функціональна доцільність не конкурують, а взаємно підсилюють одна одну: саме в таких рішеннях синергетичний ефект є найбільш відчутним і найбільш переконливим для споживача.

Для педагогіки вищої дизайнерської освіти ці положення мають безпосереднє практичне значення. Формування синергетичного мислення не може зводитися до трансляції суми знань чи набору алгоритмів. Воно потребує особливої організації проєктного навчання, в якому здобувач освіти опиняється в ситуації реальної складності: де завдання не має однозначного розв'язку, де різні вимоги суперечать одна одній, де потрібно утримувати ціле у свідомості, одночасно занурюючись у деталі.

Синергетичне мислення суттєво відрізняється від лінійного: воно орієнтоване не на причинно-наслідкові ланцюги, а на розуміння резонансів і взаємних підсилень між елементами системи. Ігнорування контекстуального виміру неминуче призводить до того, що навіть технічно бездоганне рішення виявляється «закритим», позбавленим здатності вступати в смислові зв'язки з середовищем.

6. Особистий внесок авторів. На підставі проведеного аналізу обґрунтовано, що синергетичне мислення дизайнера є багатовимірним утворенням із специфічними рисами, що відрізняють його від синергетичного мислення в природничих науках, менеджменті чи педагогіці. Виявлено та описано сім ключових особливостей цього типу мислення.

Синергетичне мислення, як тип професійного мислення дизайнера, не є однорідним явищем. Стосовно дизайнерської діяльності воно набуває специфічних рис, що відрізняють його від синергетичного мислення в природничих науках, менеджменті чи педагогіці, і реалізується через комплекс взаємопов'язаних властивостей, кожна з яких є не ізольованою характеристикою, а виміром цілісного способу мислення.

Першою з таких властивостей є візуально-просторова інтеграція. Оскільки дизайнер мислить, передусім, образами і просторовими відношеннями, синергетичне мислення реалізується тут через здатність утримувати взаємодію елементів одночасно на кількох рівнях – форми і простору, кольору і світла, тексту і зображення, об'єкта і середовища. Ця мультирівнева візуальна інтеграція є специфічно дизайнерським способом утримання системної цілісності, що не може бути замінений вербальним описом: дизайнер відчуває синергію системи перцептивно, ще до того, як здатен її концептуалізувати. Відтак розвиток синергетичного мислення у дизайнера нерозривно пов'язаний із розвитком візуальної культури та просторового інтелекту.

Іншою є властивість, яку можна позначити як одночасне утримання функції і форми. На відміну від більшості видів інтелектуальної діяльності, де мислення рухається або від абстрактного до конкретного, або навпаки, дизайнер змушений утримувати обидва полюси паралельно: функціональна доцільність і формальна виразність існують у його свідомості не як послідовні етапи, а як одночасні виміри єдиного рішення. Синергетичний ефект виникає саме тоді, коли між цими вимірами встановлюється резонанс, за якого форма не просто обслуговує функцію, а підсилює, розкриває і збагачує її смисл.

Окремої уваги заслуговує чутливість до матеріальності – властивість, яка принципово відрізняє дизайнерське синергетичне мислення від його аналогів в інших галузях. Матеріал у дизайні є не нейтральним носієм форми, а активним учасником системи: його фактура, вага, теплопровідність, акустичні властивості вступають у взаємодію з формою і контекстом, породжуючи якості, не передбачені жодним із цих чинників окремо. Дизайнер із розвиненим синергетичним мисленням відчуває матеріал як голос у загальному ансамблі об'єкта і здатен передбачати, як цей голос змінюється залежно від поєднання з іншими елементами.

Наступним виміром синергетичного мислення є його часова проєкція. Дизайнерський об'єкт існує не лише в просторі, а й у часі – він сприймається в русі, трансформується під впливом тривалого використання і змінює свій смисловий потенціал у нових культурних контекстах. Здатність проєктувати об'єкт у його часовій розгортці – передбачати, яким він буде при першому контакті і після тривалої експлуатації, як зміниться його значення в іншому середовищі, – є особливо критичною у брендинговому дизайні, де система ідентичності має зберігати синергетичну цілісність протягом багатьох років за різних умов застосування.

Специфічною рисою синергетичного мислення дизайнера є також здатність продуктивно працювати з невизначеністю. Якщо лінійне мислення прагне якомога швидше усунути невизначеність, фіксуючи умови задачі, то синергетичне мислення передбачає свідоме утримання відкритості задуму до того моменту, коли всі ключові чинники вступили у взаємодію і почали виявляти синергетичний потенціал. Незафіксованість концепції на ранніх стадіях є не слабкістю проєктного процесу, а умовою, за якої система залишається відкритою до нових можливостей самоорганізації: передчасне закриття концепції унеможливлює виникнення нових якостей.

Поряд із цим синергетичне мислення дизайнера характеризується міждисциплінарною чутливістю. Сучасний дизайн функціонує на перетині технологій, гуманітарного знання, природничих наук, психології і культурології, і синергетичне мислення виявляє себе саме в здатності виявляти і використовувати точки резонансу між різними дисциплінарними полями. Ідеться не про еклектичне поєднання різнорідних підходів, а про пошук глибинних структурних аналогій і взаємних підсилень: розуміння принципів морфогенезу може відкрити нові підходи до органічного формоутворення, знання психології уваги – до побудови ієрархії візуальних елементів, розуміння соціальних мереж – до проєктування навігаційних систем.

Нарешті, синергетичне мислення дизайнера передбачає рефлексивну самоорганізацію – метакогнітивний вимір, що відрізняє майстра від виконавця. Зрілий дизайнер здатен спостерігати за процесом власного мислення, відзначати моменти, коли система ідей починає самоорганізовуватися, і свідомо підтримувати умови, за яких це відбувається. Рефлексія дозволяє не лише покращувати конкретне рішення, а й розвивати власний проєктний метод, перетворюючи накопичений досвід на живе знання, здатне породжувати нові рішення. Саме ця властивість забезпечує безперервне професійне зростання і є тією якістю, що перетворює суму технічних компетенцій на цілісну проєктну культуру. Таким чином, синергетичне мислення можна розглядати як специфічний тип професійного мислення дизайнера, що забезпечує інтеграцію різнорідних елементів у цілісну систему. Будучи заснованим на відкритості до складності, здатності утримувати ціле і відчутті системних резонансів, воно виступає не лише операційною навичкою, а фундаментальною інтелектуальною диспозицією сучасного дизайнера. Саме ця здатність визначає рівень професійної майстерності і виступає основою для створення інноваційних дизайнерських рішень, що відповідають на виклики складного і взаємопов'язаного світу.

Висновки. Синергетичне мислення є ключовою компетентністю сучасного дизайнера, що забезпечує цілісність і якість проєктних рішень. Воно дозволяє інтегрувати різні аспекти проєктної діяльності та досягати нададдитивного ефекту як основної ознаки зрілого дизайну.

Теоретичне значення дослідження полягає у розширенні методологічних підходів до аналізу дизайнерського мислення, а практичне – у формуванні критеріїв оцінки якості проєктних рішень і вдосконаленні системи професійної підготовки дизайнерів.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням педагогічних моделей формування синергетичного мислення у дизайн-освіті.

Список використаної літератури

1. Желанова В. В. Креативність і візуальне мислення як основа художньо-проєктної компетентності майбутнього дизайнера. *Наук. зап. Серія: Педагогічні науки.* 2025. Вип. 14. С. 15–20. : https://doi.org/ 10.59694/ped_sciences.2025.14.015

2. Костюк О. Синергетичний підхід в системі формування естетичної свідомості майбутніх дизайнерів в процесі професійної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69, т. 2. С. 234–238.

3. Лопушняк Г. А., Бондаренко С. В., Дмитрук С. В. Дизайн-мислення як інструмент трансформації підходів до розвитку лідерства у соціальній сфері. *Social Development and Security*. 2024. Т. 14, № 4. С. 261–268.

4. Прусак В. Ф. Синергетичний підхід до формування системи екологічної підготовки дизайнерів. *Вища освіта України.* 2011. Дод. 2 до № 3, т. *W* (29): Темат. вип. «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору». С. 360-367.

5. Ситник Н. І. Дизайн-мислення: концептуальні засади, переваги й обмеження. *Наук. вісник Херсон. держ. ун-ту*. 2021. Вип. 44. С. 43–48. https:// doi.org/10.32999/ksu2307-8030/2021-44-7

6. Шевцова Г. З. Синергетичний менеджмент підприємств : монографія. Київ : НАН України, Ін-т економіки промисловості, 2016. 454 с.

7. Яловега Н. І. Дизайнерське мислення як методологія розробки клієнтоорієнтованих маркетингових стратегій. *Економічний простір*. 2025. № 203. С. 269–274. DOI: https://doi.org/10.30838/EP.203.269-274

References

1. Zhelanova V. V. Kreatyvnist i vizualne myslennia yak osnova khudozhno-proiektnoi kompetentnosti maibutnoho dyzainera [Creativity and visual thinking as the basis of artistic and project competence of the future designer]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky – Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 2025. 14. P. 15–20: https://doi.org/ 10.59694/ped_sciences.2025.14.015 [in Ukrainian].

2. Kostiuk O. Synerhetychnyi pidkhid v systemi formuvannia estetychnoi svidomosti maibutnikh dyzaineriv v protsesi profesii: content Reference [oaicite:2]{index=2} the system of forming the aesthetic consciousness of future designers in the process of professional training]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities,* 2023. 69 (2). P. 234–238 [in Ukrainian].

3. Lopushniak H. A., Bondarenko S. V., & Dmytruk S. V. (2024). Dyzain-myslennia yak instrument transformatsii pidkhodiv do rozvytku liderstva u sotsialnii sferi [Design thinking as a tool for transforming approaches to leadership development in the social sphere]. Social *Development and Security*, 2024. 14 (4). P. 261–268 [in Ukrainian].

4. Prusak V. F. Synerhetychnyi pidkhid do formuvannia systemy ekolohichnoi pidhotovky dyzaineriv [Synergetic approach to the formation of the system of environmental training of designers]. *Vyshcha osvita Ukrainy*, 2011. dodatok 2 do № 3, t. W (29). P. 360–367 [in Ukrainian].

5. Sytnyk N. I. Dyzain-myslennia: kontseptualni zasady, perevahy y obmezhennia [Design thinking: conceptual foundations, advantages and limitations]. Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu – *Scientific Bulletin of Kherson State University*, 2021. 44. P. 43–48. https://doi.org/ 10.32999/ksu2307-8030/2021-44-7 [in Ukrainian].

6. Shevtsova H. Z. Synerhetychnyi menedzhment pidpryiemstv [Synergetic management of enterprises]. Kyiv : NAN Ukrainy, In-t ekonomiky promyslovosti, 2016 [in Ukrainian].

7. Yaloveha N. I. (2025). Dyzainerske myslennia yak metodolohiia rozrobky kliientooriientovanykh marketynhovykh stratehii [Design thinking as a methodology for developing customer-oriented marketing strategies]. Ekonomichnyi prostir – Economic Scope, 2025. 203. P. 269–274/ DOI: https://doi.org/10.30838/EP.203.269-274 [in Ukrainian].

Інна Прокопчук, є представником редакційній колегії збірника, тому вона не брала участі у рецензуванні та прийнятті рішення щодо публікації цієї статті.

Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів.

Inna Prokopchuk is a representative of the editorial board of the collection, therefore she did not participate in the review and decision-making regarding the publication of this article.

The author declares no conflict of interest.

UDC [7.05:159.955]

SYNERGETIC THINKING AS A KEY COMPETENCY OF A DESIGNER IN DESIGN

Volodymyr PRUSAK – Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Head of Design Department, Ukrainian National Forestry University, Lviv

Inna PROKOPCHUK – Candidate of Art History, Docent,
Associate Professor of the Department of Design Department,
Ukrainian National Forestry University, Lviv
Yuriy PRUSAK – Candidate of Engineering Sciences, Docent, Associate Professor
of the Department of Information Systems and Computer Modeling,
Ukrainian National Forestry University, Lviv,
Tetiana KOZAK – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior teacher of Design Department,
Ukrainian National Forestry University, Lviv

The aim of this paper is to substantiate synergetic thinking as a key competence of a contemporary designer and to determine its role in the formation of a holistic project solution. The study also aims to identify the mechanisms through which synergetic thinking ensures the emergence of a non-additive effect in design activity, when the integrity of the result exceeds the sum of its individual components.

Research methodology. The research is based on a theoretical and methodological analysis of scientific works in the fields of synergetics, design theory, project thinking, and professional design education. The study applies systemic, interdisciplinary, and comparative approaches, which make it possible to interpret design activity as a nonlinear open system capable of self-organization. Special attention is paid to the conceptual correlation between synergetics and design thinking.

Results. It has been established that synergetic thinking enables a designer to integrate functional, aesthetic, technological, cultural, and contextual factors into a coherent project system. The study proves that the quality of a design solution depends not on the mechanical combination of separate elements but on their interaction, which produces a non-additive effect. The project image is interpreted as an integral dynamic structure that functions as an attractor and preserves the integrity of the design concept throughout the project process. It is shown that variability, contextual sensitivity, and openness to uncertainty are not obstacles but productive resources of design activity. Seven specific features of synergetic thinking in design are identified, including visual-spatial integration, simultaneous retention of form and function, sensitivity to materiality, temporal projection, productive work with uncertainty, interdisciplinary sensitivity, and reflexive self-organization.

Novelty. The scientific novelty of the study lies in the substantiation of synergetic thinking as a specific type of professional thinking of a designer. Its distinctive characteristics in comparison with synergetic thinking in other fields have been defined and conceptually structured.

The practical significance. The practical significance of the results lies in the possibility of applying them in higher design education, particularly in improving project-based learning and developing criteria for evaluating the integrity and quality of design solutions. The proposed approach may also be used in the professional training of designers capable of working effectively in complex and dynamic environments.

*Key words***:** synergetic thinking; design; project activity; professional competence; holistic project solution.

Стаття отримана 13.01.2025
Стаття прийнята 14.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.012:687.01:502.131.1

ЕСТЕТИЧНА ГАРМОНІЯ КОСТЮМА ЯК ПРОЄКТНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОГО ЦИКЛУ ОДЯГУ В УМОВАХ НОРМАТИВНО ЗУМОВЛЕНИХ ОБМЕЖЕНЬ СТАЛОГО ДИЗАЙНУ

Олена КОЛОСНІЧЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри моди та стилю, Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-5665-0131
http://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1199
3212793@gmail.com

Тетяна СТРУМІНСЬКА – кандидат технічних наук, доцент, завідувач кафедри моди та стилю, Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0009-0009-8653-2668
tatiana935@gmail.com

Іван ФРОЛОВ – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри моди та стилю, Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-2942-1488
frolov.iv@knutd.com.ua

Тетяна ЛУЦКЕР – кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри моди та стилю**,** Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-3230-5303
lutskertatyna@gmail.com

Цитування:

Колосніченко О., Струмінська Т., Фролов І., Луцкер Т. Естетична гармонія костюма як проєктний чинник формування життєвого циклу одягу в умовах нормативно зумовлених обмежень сталого дизайну. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 597-609.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1199

Досліджено трансформацію дизайну костюма в умовах переходу до нормативно регульованої сталості, де вимоги екодизайну та циркулярної економіки структурують логіку проєктних рішень і критерії їх оцінювання. Обґрунтовано доцільність розгляду естетичної гармонії як проєктного чинника формування життєвого циклу одягу, що забезпечує узгодження художньо-композиційних параметрів із вимогами довговічності, ремонтопридатності та повторного використання. Запропоновано концептуальну модель, у межах якої естетичні характеристики виробу пов'язані з афективним сприйняттям користувача та його поведінковими практиками, що впливають на тривалість використання одягу. *Мета* – обґрунтувати естетичну гармонію костюма як проєктний чинник формування життєвого циклу одягу в умовах нормативних обмежень сталого дизайну. *Методологія ґрунтується* на концептуально-аналітичному підході, системному та міждисциплінарному синтезі (дизайн, психологія споживання, policy studies), а також на принципі операціоналізації естетичних і поведінкових категорій. *Результати полягають* у розробленні концептуальної моделі, що описує причинно-наслідкові зв'язки «нормативні обмеження – естетична гармонія – афект – поведінкові практики – довговічність – циркулярність» і визначає індикатори їх оцінювання на проєктному рівні конструкції, матеріалів і композиції. *Наукова новизна* – в обґрунтуванні естетичної гармонії як вимірюваної дизайн-змінної, здатної інтегрувати художньо-композиційні рішення у систему проєктування життєвого циклу одягу.

Ключові слова: естетична гармонія, дизайн костюма, життєвий цикл одягу, довговічність, ремонтопридатність, циркулярний дизайн, екодизайн, нормативні обмеження.

Сучасна fashion-індустрія функціонує в умовах кризи fast fashion як моделі надвиробництва і прискореного морального старіння речей. Це трансформує роль дизайну і він більше не може бути зосереджений лише на формоутворенні та оновленні стилістики, ігноруючи етапи використання та вибуття виробу. У європейському регуляторному контексті зазначений зсув набуває інституційної визначеності. Система вимог екодизайну для сталих продуктів (Ecodesign for Sustainable Products Regulation, (ESPR) [43] позиціонується як така, що охоплює всі етапи життєвого циклу та є обов'язковою для продуктів, які продаються в ЄС, незалежно від країни виробництва. У цьому зв'язку Державне агентство з енергоефективності та енергозбереження України вказує на необхідність адаптації виробництв до цих змін [4, 11, 37].

У таких умовах для теорії та практики дизайну костюма постає методологічне завдання узгодження нормативних обмежень (довговічність, ремонтопридатність, придатність до повторного використання та переробки, прозорість і звітність) з естетичною складовою, що формує афективну реакцію користувача і, як результат, визначає його практики носіння та ремонту.

У межах вітчизняної наукової школи Київського національного університету технологій та дизайну

© Колосніченко О., Струмінська Т., Фролов І., Луцкер Т., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

послідовно розробляється проблематика художньо-композиційного формоутворення костюма, гармонізації форми, «мислення формою» та тектонічної організації виробу, а також сучасного переосмислення цих категорій у контексті сталого, інноваційного та цифрового дизайну. У роботах О. Колосніченко [1, 3, 6, 7, 8, 10], Н. Остапенко [7, 9, 10], М. Колосніченко [5, 9], Т. Струмінської [3, 8, 9, 10], Т. Кротової [5, 6], Т. Ременєвої [3, 8] та співавторів розглянуто естетико-гармонійні засади проєктування одягу, параметричні та композиційні підходи до формоутворення, проблематику sustainable fashion, свідомого споживання, відновлення й утилізації виробів, а також цифрову візуалізацію, 3D-проєктування, digital-одяг і емоційну довговічність як чинники трансформації сучасного дизайну. Сукупно ці дослідження формують підґрунтя для розгляду естетичної гармонії як чинника, що визначає художню цілісність виробу й тривалість його використання в системі сталого дизайну.

Таким чином, сучасні трансформації у сфері сталого дизайну актуалізують необхідність переходу від розуміння естетики як категорії миттєвого враження до її трактування як чинника, що забезпечує стабільність сприйняття виробу в часі та в умовах його змін. У цьому контексті естетична гармонія може розглядатися як перспективний напрям дослідження у системі життєвоциклового проєктування одягу.

Актуальність дослідження зумовлюється сукупністю взаємопов'язаних чинників, які доцільно розглянути у чотирьох аспектах.

В екологічному аспекті проблема пов'язана з масштабами знищення непроданих текстильних виробів. За даними Європейської Комісії, у Європі щороку утилізується 4–9% продукції ще до початку її використання, що спричиняє значні викиди вуглецю та стає підґрунтям для посилення регуляторних обмежень і впровадження обов'язкової звітності [37]. В економічному контексті ці зміни трансформують структуру витрат і ризиків для бізнесу. Зростає значення після продажних сценаріїв, а також прозорості даних, що поступово зміщує фокус компаній від моделі швидкого оновлення колекцій до проєктування тривалішого циклу використання [11; 37].

Для дизайну костюма поряд із фізичним збереженням виробу принциповим стає збереження його художньої цілісності в процесі можливих змін. У цьому контексті українські дослідження естетико-гармонійного формоутворення набувають нового значення, оскільки підкреслюють системний характер гармонізації форми та композиції як проєктного завдання, що може бути переосмислене в межах циркулярних підходів.

Для українських виробників і дизайнерів актуальність додатково посилюється європейськими регуляторними змінами, що формують нові умови для експортно-орієнтованих практик. Водночас у національних дослідженнях усе чіткіше простежується взаємозв'язок між цими обмеженнями, проблемою накопичення текстильних відходів і необхідністю переходу до переробки та відновлення волокна, що супроводжується критичним переосмисленням fast fashion як одного з ключових чинників їх утворення. У сукупності ці фактори визначають своєчасність звернення до естетичної гармонії як інструмента проєктування життєвого циклу виробу, що дозволяє перевести її з площини абстрактної естетичної категорії у сферу операціоналізованих критеріїв, придатних для прийняття проєктних рішень в умовах регуляторного тиску та циркулярних сценаріїв.

Аналіз попередніх досліджень. Сучасні дослідження у сфері сталого дизайну одягу свідчать про поступове зміщення уваги від окремих екологічних рішень до цілісного бачення моди як об'єкта проєктування в межах усього життєвого циклу [14, 43]. У цьому контексті дизайн не обмежується формоутворенням і естетичними інноваціями, а дедалі більше розглядається як інструмент управління тривалістю та сценаріями «життя» виробу, здатний узгоджувати художньо-проєктні рішення з вимогами циркулярної економіки та регуляторного середовища.

У статті огляд попередніх досліджень вибудувано у чотири взаємопов'язані блоки. Перший зосереджується на тому, що тривалість використання одягу залежить від формування стійких відносин у системі «споживач-одяг», а якість виготовленої речі безпосередньо впливає на формування цієї взаємодії. Другий демонструє, що формально-естетичні характеристики – колір, форма, матеріал, крій і посадка – можуть також впливати на цю взаємодію та розглядатися як параметри, що піддаються опису й оцінюванню. Третій узагальнює підходи циркулярної моди, де ключову роль відіграють тривале носіння, ремонт і повторне використання. Четвертий блок пов'язаний з регуляторними змінами в ЄС, що переводять питання довговічності та циркулярності з площини добровільних рішень у сферу обов'язкових вимог.

Емоційна довговічність та проєктування відносин «споживач–одяг». Дослідження останніх років у полі сталого дизайну моди, зокрема праці «Lasting Bonds: Understanding Wearer-Clothing Relationships through Interpersonal Love-Theory» A. Neto та J. Ferreira [36] і «The Aesthetic Self. The Importance of Aesthetic Taste in Music and Art for Our Perceived Identity» J. Fingerhut та ін. [21], засвідчують тенденцію до осмислення емоційної довговічності як проєктної категорії.

Тривалість використання одягу пояснюється фізичною зносостійкістю та стабільністю відносин

«споживач-одяг», які мають власну структуру (ідентифікацію, задоволення, відчуття «свого», зобов'язання зберігати річ). У цьому контексті психологічні дані про зв'язок естетичних смаків із пережитою ідентичністю підтримують тезу, що «естетично відповідний» виріб має вищий потенціал утримуватися в гардеробі, а перенесення понять із теорій міжособистісних стосунків на взаємини людини з одягом дозволяє описувати емоційну прихильність як таку, що піддається дизайну й дослідженню.

Наступний блок досліджень показує, що емоційна прихильність до речі набуває практичного значення, коли переходить у повторювані дії, спрямовані на подовження її використання – дбайливий догляд, ремонт, модифікацію, а також вибір більш «м'яких» сценаріїв вибуття, таких як передача чи перепродаж [18, 35, 42, 44, 50]. Етнографічні та емпіричні дослідження засвідчують, що ремонт не зводиться до технічної операції, а постає як культурно-естетична практика, у межах якої формуються навички, смак і тілесно-матеріальна залученість користувача. Водночас ймовірність звернення до ремонту визначається технічними можливостями та доступними ресурсами – часом, інструментами, знаннями, соціальними зв'язками, а також уявною «вартістю» зусиль та узгодженістю з модною ідентичністю носія. Окремо варто відзначити роль посадки виробу як чинника, що пов'язує емоційну цінність з інтенсивністю її використання. Позитивний досвід посадки підвищує частоту носіння і мотивацію підтримувати виріб у належному стані.

У дослідженнях дизайнерських стратегій емоційної довговічності простежується зміщення уваги від морально-етичних закликів до проєктування умов тривалої взаємодії людини з виробом. Це відображено в роботах «Design for Emotional Durability through Digital Transformable Fashion and Textiles» X. Huang та ін. [24], «Redefining Repair as a Value Co-Creation Process for Circular Economy: Facilitated Do-It-Yourself Repair» S. Bayraktaroğlu та E. İdemen [13], «On Not Fixing Things: Ambivalence and Reparation in the Fashion Industry» Sampson E. [47]. Автобіографічні та трансформативні підходи (зокрема цифрові) пропонують механізми оновлення значень без втрати «ідентичності» виробу. Ремонт дедалі частіше розглядається як форма взаємодії між брендом і користувачем, як сервісно-комунікаційна система, у якій цінність створюється спільно. Разом із тим, дослідження фіксують неоднозначне ставлення до ремонту й зношеності. Навіть за наявності етичної готовності до подовження життя речі, без естетично прийнятного сценарію втручання ремонт може сприйматися як порушення її образу.

У цьому контексті постає важливе питання для теорії дизайну – які саме формально-естетичні параметри забезпечують стабільний позитивний досвід носіння і водночас дозволяють догляду, ремонту чи адаптації не руйнувати художню цілісність виробу.

Естетична гармонія як критерій проєктування та вимірювана категорія. У дослідженнях, дотичних до дизайну одягу, таких як «A contemporary fashion criticism model based on formative research methodology: an empirical study» S. Park та J. Ha [39] та «Establishing colour harmony evaluation and recommendation model for clothing colour matching based on machine learning and deep learning» H.-C. Li та ін. [33], дедалі помітнішою стає тенденція до «операціоналізації естетики». Естетичні враження, уподобання та критерії гармонії все частіше розглядаються як змінні, що підлягають вимірюванню, моделюванню й подальшому використанню в якості проєктних даних. Це дає підстави трактувати естетичну гармонію як категорію художньої оцінки та інструмент управління повторюваним позитивним досвідом носіння і, в більш широкому сенсі, – стійкістю цінності виробу в гардеробі.

У межах такого підходу особливо деталізується колористична узгодженість. Експериментальні дані та моделі машинного навчання показують, що доцільне колірне рішення є передбачуваним фактором привабливості, придатним до рекомендацій і контролю в проєктуванні. Паралельно розширюється поле цифрової естетики, де оцінка гармонії все частіше відбувається у VR/AR, онлайн-ритейлі та цифрових прототипах. Вона залежить від точності візуалізації матеріалу й упевненості дизайнерів у цифровій репрезентації тканин, що впливає на можливості скорочення фізичних прототипів та впровадження стійких практик [25, 27, 33, 40]. Розвиток методологій fashion criticism, кількісних підходів до аналізу історичного та сучасного костюма, а також досліджень дизайнерського процесу й інклюзивності споживання підтверджує, що гармонія – це не «універсальна формула краси», а категорія, чутлива до контексту, тілесності та політики репрезентації. Сучасні маркетингові та психофізіологічні методи додають доказовості зв'язку «формальні параметри-емоційний відгук-уподобання». Eye-tracking та EEG-підходи дають змогу фіксувати елементи дизайну, що стабільно викликають позитивний естетичний досвід. У сукупності це окреслює теоретичне підґрунтя для поєднання вимірюваних естетичних категорій з управлінськими моделями циркулярності та нормативними вимогами, які задають дизайн-обмеження на рівні життєвого циклу [23, 26, 29, 31, 32, 39].

Циркулярна мода, управлінські моделі та нормативні зміни в Європейському Союзі. Дослідження циркулярної моди та сталого розвитку демонструють, що довговічність слід розглядати як системну характеристику, від якої залежить зменшення матеріальних потоків, підвищення ефективності повторного використання та доцільність сервісних моделей. У цьому контексті дослідження переходів до fast та ultra-fast fashion в роботі «(Un) Sustainable transitions towards fast and ultra-fast fashion» авторів T. Dzhengiz та ін.

[19] показують, що на рівні бізнес-моделей та ланцюгів постачання існують структурні чинники, здатні зменшувати ефективність ідеї довговічності навіть при наявності сталих наративів, створюючи напругу між швидкістю оновлення та екологічними цілями.

Близьку системну основу формують дослідження сталого розвитку моди авторів P. Bertola та C. Colombi [14], що розглядають трансформації на організаційному, продуктовому та соціокультурному рівнях. У цьому контексті довговічність постає результатом узгодження проєктних рішень із виробничими практиками та культурою споживання. Водночас у сучасному дискурсі довговічність переосмислюється як культурно й соціально зумовлена категорія, яка не може бути редукована до технічних показників і повинна враховувати тілесність, локальні естетики та режими праці [22].

Дослідження споживчої поведінки авторів G. Schiaroli та ін. [48] демонструють, що сталі практики формуються у межах життєвого циклу виробу, тоді як ключовою проблемою залишається розрив між намірами та реальними діями, що переводить довговічність у площину сценаріїв користування. У межах циркулярної економіки, в роботі «Drivers and barriers of circular behaviour in fashion value chain: A road map for sustainability» N. Saha та ін. [46], довговічність розглядається як системний результат інтеграції стратегій у ланцюгу створення вартості – від дизайну до сервісів і вторинного ринку, причому вирішальним є саме їх поєднання, а не окремі інновації.

Разом із тим, суперечності між «модністю» і «сталістю» проявляються у маркетингових моделях, де навіть циркулярні практики можуть підтримувати культуру постійної новизни, що висвітлено в роботі авторів P. Petanen та ін. [41]. Це підкреслює необхідність естетичної та символічної основи, яка забезпечує привабливість довготривалого користування.

Технологічний напрям досліджень підкреслює роль цифрових та інтелектуальних технологій у відстежуванні матеріальних потоків, оптимізації ресурсів і підвищенні прозорості. Огляд ролі технологій у циркулярності модної індустрії показує, що технології (від цифрових паспортів продукту до систем сортування та рекомендаційних механізмів) стають інфраструктурною умовою функціонування циркулярних моделей. [12].

Узагальнюючий огляд переходу модної індустрії до net-zero в роботі «Transitioning to net-zero fashion: A review of drivers, barriers, strategies, and policy implications» авторів R. Rovira та ін. [45] підкреслює, що «режим переходу» формується одночасно ринковими та регуляторними чинниками, які прискорюють трансформацію, а співпраця між брендами та політиками набуває статусу необхідної умови.

Емпіричні дослідження на рівні галузевих практик показують, як циркулярний перехід відбувається в реальних організаціях. Дослідження циркулярної економіки авторів L. Tornberg та ін. [49] в норвезькій текстильно-швейній промисловості на основі інтерв'ю з менеджерами демонструє, які практики та бар'єри виникають у процесі впровадження циркулярних стратегій [49].

Дослідження, що розглядають взаємодію між компаніями, доповнюють цю картину прикладними результатами. Зокрема, аналіз впровадження технологій 3D-сканування тіла та віртуальної примірки авторів B. Choi та ін. [15] у взаємодії між учасниками індустрії показує, що такі інструменти дозволяють зменшувати матеріальні витрати та водночас впливають на процеси проєктування і продажу одягу. Циркулярність також підтримується моделями повторного використання та соціальними практиками. Огляд соціальних та екологічних наслідків повторного використання одягу в роботі D. O'Rourke & C. Lally [38] підкреслює потенціал зменшення впливів, але також вказує на необхідність управління якістю, логістикою та культурними кодами повторного використання.

На рівні ланцюга поставок та стратегічних рамок циркулярності актуалізується необхідність комплексного управління потоками матеріалів і продуктів. Дослідження циркулярного ланцюга поставок в роботі M. Farooque та ін. [20] формулює модель і підкреслює взаємозалежність дизайну, логістики та управлінських рішень. Систематичні огляди з питань управління відходами у текстильній галузі демонструють, що «кінець життя» продукту в циркулярній моделі є стратегічним. Він визначає вимоги до матеріалів, змішаних волокон, маркування та сортування, що є важливою опорою для обґрунтування дизайну. Огляд з waste management у текстилі формулює критичні напрями подальших досліджень та операційних рішень [34].

На стику дизайну та переробки особливого значення набувають дослідження узгодження матеріального складу одягу з екодизайн-вимогами. Робота авторів A. Di Cicco та A. Raggi [17], з узгодження складу волокон футболок з екодизайном демонструє, що навіть у межах одного типу продукту параметри матеріалу безпосередньо визначають можливості переробки та повторного використання. Огляд еволюції досліджень циркулярної економіки в текстильній промисловості авторів Khan S. та ін. [30] підкреслює, що значна частина досліджень ґрунтується на «внутрішньому припущенні» щодо технічного вирішення проблем. Проте реальна трансформація вимагає інтеграції культурних, естетичних і регуляторних змін.

Нормативна політика ЄС як зовнішній чинник проєктних рішень. Основний методологічний зсув

останніх років полягає в тому, що довговічність і циркулярність перестають розглядатися як етично чи репутаційно зумовлений вибір брендів і набувають статусу обов'язкових вимог, закріплених на рівні регуляторної політики. Зокрема, Регламент ЄС 2024/1781 (ESPR) встановлює систему екодизайн-вимог до сталих продуктів, яка безпосередньо впливає на практики проєктування одягу, його інформаційний супровід і управління життєвим циклом. У цьому контексті передбачено, зокрема, заборону на знищення непроданого одягу та взуття, що поширюється на великі компанії та впроваджується у визначені строки, деталізовані в супровідних роз'ясненнях і комунікаційних документах Європейської комісії щодо застосування відповідних положень регламенту [16, 37, 43].

Загалом, проведений аналіз свідчить, що циркулярна мода в науковій літературі розглядається як багаторівнева трансформація – інституційна, технологічна, організаційна та культурна, а посилення регуляторної політики ЄС надає цим процесам обов'язкового характеру. У такому контексті дизайн продукту має виконувати поєднувальну функцію, узгоджуючи естетичну, поведінкову та нормативно-управлінську логіку його життєвого циклу.

Порівняльний аналіз представлених напрямів досліджень засвідчує наявність структурної неузгодженості між ключовими рівнями осмислення довговічності та циркулярності одягу. З одного боку, ці процеси інтерпретуються через поведінкові практики користувача, з іншого – через нормативно-управлінські механізми та інституційні вимоги. Водночас проєктний рівень, пов'язаний із формально-естетичними параметрами виробу, що забезпечують його довготривалу бажаність і прийнятність до змін (ремонту, адаптації, повторного використання), залишається недостатньо операціоналізованим у межах дизайн-досліджень. Це зумовлює необхідність формування цілісного підходу, в якому естетична гармонія розглядається як інструмент інтеграції поведінкових, конструктивних і нормативних чинників у системі життєвоциклового проєктування одягу. Для українського контексту це означає безпосередню застосовність окреслених регуляторних змін для практики дизайн-проєктування та виробництва [11].

Узагальнений характер наведеного огляду та його міждисциплінарність зумовлені природою об'єкта дослідження. Довговічність одягу як проєктна характеристика формується на перетині естетичних, поведінкових, технологічних і нормативно-управлінських чинників, що не можуть бути адекватно описані в межах одного наукового підходу. Саме тому у статті свідомо поєднано підходи теорії дизайну, психології споживання, досліджень циркулярної економіки та policy-studies, що дозволяє розглядати естетичну гармонію не ізольовано, а як елемент системи життєвоциклового проєктування виробу.

Постановка завдання. Логіка дослідження ґрунтується на положенні, що довговічність одягу, як поведінкова й матеріальна характеристика, формується технологічною якістю виробу та його здатністю зберігати естетичну цілісність у процесі змін, зумовлених використанням, ремонтом, трансформацією та повторним введенням в обіг. У цьому контексті естетична гармонія розглядається як проєктний механізм, що забезпечує стабільність сприйняття виробу, підтримує його бажаність у часі та створює умови для інтеграції у різні сценарії життєвого циклу. Актуалізація нормативно зумовлених вимог екодизайну та циркулярності, передусім довговічності, ремонтопридатності, повторного використання та інформаційної простежуваності, визначає необхідність їх інтерпретації як системних чинників дизайн-проєктування на рівні конструктивних, матеріальних, композиційних і комунікативних рішень. У межах такого підходу обґрунтовується взаємозв'язок між нормативними обмеженнями та естетичними параметрами виробу, що дозволяє розглядати процес проєктування як керовану систему переходів між станами життєвого циклу.

Виклад основного матеріалу. Представлена стаття пропонує концептуальну причинно-наслідкову модель і набір нових проєктних критеріїв, тому ключові поняття мають бути визначені як операціональні поняття – тобто через ознаки, які можуть бути зафіксовані та оцінені в процесі проєктування й у подальших емпіричних перевірках [28]. У таблиці 1 представлено робочі (авторські) дефініції та мінімальний набір індикаторів для кожного елемента моделі, що забезпечує прозорість та відтворюваність подальших досліджень. Запропонований набір індикаторів має евристичний характер і сформований шляхом синтезу опрацьованих досліджень з теорії дизайну, споживчої психології та циркулярних підходів. Після уточнення понятійних меж і визначення індикаторів доцільно розглянути, яким чином нормативно зумовлена сталість трансформує парадигму дизайну одягу та які проєктні чинники випливають із життєвоциклової логіки екодизайну. Це створює підґрунтя для переходу від концептуального рівня (що саме і яким чином підлягає вимірюванню та контролю) до прикладних рішень на рівні конструкції, матеріалів, модульності та композиції.

Таблиця 1

Операціоналізація ключових понять

Поняття	Операційні індикатори
Естетична гармонія (костюма) – ступінь композиційної узгодженості форми, пропорцій, колориту, матеріалу, фактури та конструктивних	*Композиційна узгодженість.* Баланс, ритм, пропорції силуету та членувань (експертна оцінка за чек-листом; стабільність композиційного центру);

ліній, який забезпечує цілісний образ і зберігає його єдність після втручання (догляд, ремонт, перешив, заміна деталей). Узгодженість композиції та колориту як засобів художньої виразності в дизайні костюма є базовою передумовою формування гармонійної будови об'єкта.	*Колористична стійкість образу.* Сталість базової палітри (частка базових тонів у виробі; оцінка сумісності з означеним гардеробом);
	Сумісність «ремонт-образ». Частка типових ремонтів, що не потребують маскування або редизайну (можливість ремонту «тон в тон»; наявність «зон ремонту» у конструкції);
	Композиційна узгодженість матеріалів. Узгодженість фактур, текстур і їх роль у композиції (оцінка ступеня контрастів; доречність у заданому стилі).
Афект – первинна позитивна або негативна емоційно-тілесна реакція носія на виріб (візуальна й тактильна), що запускає або блокує практики тривалого використання (часте носіння, догляд, готовність ремонтувати). В межах цього дослідження розглядається як тригер подальших установок щодо носіння, догляду та ремонту.	*Інтенсивність позитивного відгуку* (шкала задоволення образом, посадкою; показники емоційного відгуку у короткому опитуванні);
	Толерантність до «слідів життя» (готовність приймати патину, ремонт як частину образу; оцінка «естетичної прийнятності ремонту»);
	Мотив готовності діяти (намір ремонтувати замість заміни; готовність платити, витрачати час на ремонт).
Довговічність (одягу) – інтегральна характеристика, що поєднує фізичну придатність виробу до експлуатації та його емоційно-естетичну здатність залишатися бажаним у часі. Перехід до стратегій довготривалої експлуатації й підтримки сталості в дизайн-діяльності.	*Тривалість активного використання* (місяці, роки активного використання; частота носіння);
	Ремонтна історія (кількість, тип ремонтів; співвідношення «ремонт-заміна»);
	Залишкова цінність (готовність до перепродажу, передачі; «придатність до другого користувача»).
Ремонтопридатність (repairability) – здатність виробу бути відновленим або підтриманим шляхом типових ремонтних операцій (користувачем або сервісом) без непропорційної втрати функціональності та естетичної цілісності.	*Доступність вузлів ремонту* (наявність припусків; можливість розпорювання без руйнування матеріалу; доступ до підкладки та внутрішніх швів);
	Стандартизованість та заміщуваність складових (гудзики, блискавки, фурнітура; можливість заміни манжетів або коміра);
	Документованість ремонту (паспорт виробу та інструкція; карта матеріалів і ниток; рекомендації щодо сумісного ремонту).
Дизайн під впливом обмежень – підхід, у якому нормативні, екологічні та циркулярні вимоги розглядаються як джерело проєктних рішень, що формує нову архітектуру критеріїв. Для українського контексту релевантним є те, що екодизайн-вимоги ЄС позиціонуються як рамка, що охоплює життєвий цикл товарів.	*Матриця відповідності* (відображення «вимога-рішення» у технічному завданні, брифі);
	Відповідність аргументації (простежуваність: як обмеження вплинуло на конструкцію, матеріал, оздоблення тощо).
	Послідовне поетапне тестування (протоколи перевірки ремонтопридатності, довговічності, придатності до повторного використання тощо).
Життєвий цикл як процес – трактування виробу як послідовності станів і переходів (до-продаж – використання – догляд, ремонт – повторне використання – трансформація, перероблення), де дизайн має закласти умови керованих переходів між станами. Концепція розширеної відповідальності виробника акцентує відповідальність за повний цикл життя продукту, включно з фазами використання та після використання.	*Описані сценарії користування* (користувацькі кейси, карти сервісів, догляд, ремонт, повернення);
	Конструктивні адаптивні рішення (модулі, регулювання, запаси на перешив тощо);
	Інформаційна підтримка (маркування, інструкції, матеріальний склад, паспорт для повторного використання тощо).

Нормативно керована сталість переводить дизайн одягу з парадигми «створення форми та новизни» до парадигми «управління проєктними атрибутами життєвого циклу». У такому зсуві основним стає підсилення дизайн-компонента через технологічно-композиційні параметри, що прямо впливають на довговічність і ремонтопридатність. На технічному рівні йдеться про відмову від конструкцій, які ускладнюють або унеможливлюють розбирання виробу. Конструкція швів і вузлів повинна передбачати вибір швів, які допускають розпорювання й повторне збирання без деградації матеріалу; застосування припусків у критичних зонах (пройма, бокові шви, середній шов); конструктивне переміщення ремонтних зон у менш видимі місця. Пріоритизація на етапі вибору матеріалів повинна враховувати такі якості, що

поєднують зносостійкість із потенціалом повторного використання. Свідоме управління доцільними функціонально обумовленими сумішевими складами стає можливим через конструктивне відокремлення проблемних компонентів. Бажаним є застосування модульності при проєктуванні елементів, які можуть замінюватися або оновлюватися без конструктивної перебудови всього виробу (комір, манжети, підплічники, кишені, поясні деталі тощо), що формує архітектуру багаторазового «оновлення без новизни».

На естетичному рівні важливо закласти у художньо-композиційне рішення виробу можливість «видимого» і «невидимого» ремонту. Пріоритетним є композиційне рішення шляхом застосування «інваріантної композиції», що передбачає систему проєктних рішень, у межах яких ключові пропорційні співвідношення та ритмічна організація елементів силуету зберігають свою зчитуваність в процесі та результаті індивідуальної адаптації (наприклад, подовження або вкорочення низу, ушивання, заміна рукавів тощо). При виборі кольору пріоритетною є стратегія базової палітри з високою стилістичною сумісністю, здатністю витримувати часте прання й локальне фарбування та узгодження кольору з фактурою як з композиційним чинником [2]. Водночас у контексті управління відходами та розширеної відповідальності виробника для текстильного сектору спостерігається посилення цих підходів. Це означає, що проєктні рішення, спрямовані на зниження витрат на етапі після використання, стають економічно та нормативно стимульованими. Розгляд виробу крізь призму життєвого циклу передбачає, що проєктні рішення формуються з урахуванням усіх етапів його використання. Наряду з високими вимогами до початкового вигляду і якісного функціонування виробу важливою стає його здатність зберігати цілісність, актуальність і придатність до змін упродовж часу.

Передпродаж (передконтакт із користувачем). На цьому етапі важливими стають два взаємопов'язані напрями. По-перше, це формування інформації про виріб, візуалізація конструктивних вузлів, а також базові рекомендації щодо обслуговування. По-друге, це формування передбаченого «життєвого шляху» виробу, його ремонту, оновлення та збереження актуальності.

Використання. На цьому етапі важливими є комфорт і посадка виробу як чинники тривалого використання. Це передбачає наявність елементів регулювання, що дозволяють адаптувати виріб до особистих характеристик споживача. Підвищення характеристик зносостійкості виробу може бути закладене ще на етапі проєктування – через локальне підсилення зон найбільшого навантаження.

Ремонт (design for repair). Ще на етапі проєктування необхідно передбачити типові сценарії зношування та відповідні, наперед визначені, способи їх усунення. Також важливою є наявність запасних деталей і доступ до інструкцій, зокрема через цифрові ресурси.

Повторне використання (reuse / resale). На цьому етапі актуалізується здатність виробу адаптуватися до нового користувача. Це передбачає конструктивні резерви для забезпечення можливості змінювати розмір або адаптувати посадку. Водночас важливою є естетична стриманість базових елементів, яка зменшує бар'єри для повторного використання. Мінімалістичні рішення у цьому контексті виступають однією зі стратегій подовження життєвого циклу виробу.

Трансформація (upcycling / redesign). Завершальний етап передбачає можливість переосмислення виробу через зміну його форми або функції. Це досягається завдяки модульному крою, що допускає перекомпозицію елементів (наприклад, трансформацію рукавів у жилет або зміну довжини виробу). Важливу роль відіграє стабільна система пропорцій, у межах якої можливі зміни без втрати цілісності образу.

Трансформація критеріїв дизайну в умовах життєво-циклового підходу.

Переорієнтація дизайну одягу з логіки новизни на логіку життєвого циклу супроводжується зміною системи проєктних критеріїв. Традиційні підходи, орієнтовані на актуальність, завершеність форми та миттєве естетичне враження, поступаються місцем критеріям, пов'язаним із тривалістю використання, адаптивністю та керованістю подальших трансформацій виробу.

Так, критерій новизни трансформується у вимогу довговічності, що може бути оцінена через тривалість активного використання виробу, частоту його носіння та кількість ремонтних втручань до моменту вибуття з експлуатації. Орієнтація на трендовість змінюється на критерій стилістичної стабільності, який передбачає збалансоване співвідношення базових і змінних елементів, а також здатність виробу зберігати естетичну актуальність у часі. Традиційне розуміння форми як завершеного об'єкта поступається підходу, в якому виріб розглядається як сценарій використання. Це передбачає врахування різних способів носіння, сумісності з іншими елементами гардероба, сезонної варіативності та можливостей регулювання посадки. Водночас якість виробу переосмислюється як здатність до ремонту – зокрема через наявність конструктивних припусків, доступність вузлів і стандартизованість фурнітури.

Естетика, яка раніше розглядалася переважно як ефект миттєвого враження, у межах циркулярного підходу трансформується в естетичну стійкість та здатність виробу зберігати цілісність образу впродовж тривалого часу. Аналогічно, матеріал перестає бути лише носієм сенсорних властивостей і розглядається як елемент, що визначає можливості подальшого циклу використання,

зокрема через сумісність, придатність до трансформативності та переробки.

Декоративні елементи також змінюють свою функцію. Від маркерів унікальності вони переходять до ролі ресурсу для адаптації та ремонту через здатність маскувати або естетично легітимізувати втручання. Нарешті, економічні критерії, пов'язані з первинною вартістю та маркетинговою привабливістю, доповнюються показником залишкової цінності виробу, що визначається його придатністю до повторного використання або передачі без суттєвого редизайну.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що зміна критеріїв дизайну відображає глибинну трансформацію самої логіки проєктування – від створення об'єкта до формування керованого життєвого циклу, у межах якого естетичні, конструктивні та матеріальні рішення взаємодіють як єдина система. На основі проведених досліджень нами запропоновано концептуальну модель естетично обумовленої довговічності та циркулярності одягу (рис 1). Вона вибудовується як причинно-наслідкова система, у межах якої кожен елемент має чітко визначені операційні показники, а взаємозв'язки між ними можуть підлягати емпіричній перевірці. Такий підхід дозволяє перевести абстрактні категорії естетики та сталості у площину вимірюваних і відтворюваних дослідницьких процедур.

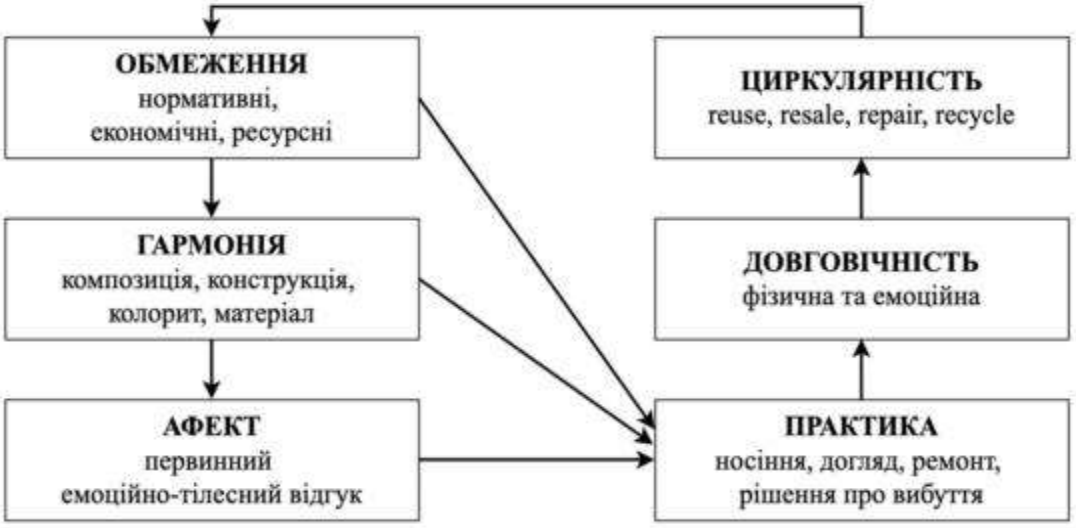


Рис. 1. Концептуальна модель естетично обумовленої довговічності
та циркулярності одягу

Вихідною ланкою моделі виступають нормативні та циркулярні обмеження, які об'єктивно звужують простір проєктних рішень, визначаючи вимоги до матеріалів, конструкції, розбірності виробу та вибору фурнітури. Водночас саме естетична гармонія виконує роль механізму узгодження цих технічних компромісів із композиційною цілісністю виробу. У цьому контексті екодизайн постає як життєвоциклова орієнтована система, у якій вимоги до довговічності та повторного використання підсилюють значущість гармонізації між функціональними та естетичними параметрами.

Подальший зв'язок у моделі розкриває перехід від гармонії до афективного сприйняття. Узгодженість форми, колориту та фактури сприяє формуванню позитивного первинного враження та підвищує толерантність користувача до можливих змін виробу в процесі його експлуатації. Доцільне застосування композиційних засобів виступає ключовим чинником естетичного впливу та забезпечує цілісність сприйняття об'єкта. Сформований позитивний афект, у свою чергу, впливає на поведінкові практики користувача. Зростає ймовірність дбайливого ставлення до виробу, готовності до його ремонту та можливої подальшої передачі або продажу. Таким чином, афективний компонент виступає проміжною ланкою між естетичними характеристиками об'єкта та реальними практиками його використання.

Регулярне відтворення цих практик забезпечує подовження активного життєвого циклу виробу, тобто його довговічність. Повторюваність дій – носіння, обслуговування, ремонт – підтримує функціональну й естетичну цінність речі у часі, зменшуючи потребу в її передчасній заміні. Це підсилює ефективність циркулярних стратегій, зокрема повторного використання та перепродажу, а також сприяє зниженню навантаження на потоки текстильних відходів.

Водночас модель передбачає наявність зворотного зв'язку: посилення циркулярних практик і відповідних політик (зокрема заборона знищення непроданого одягу та взуття) трансформує бізнес-моделі та формує нові обмеження для дизайнерського проєктування. Таким чином, система набуває циклічного характеру, в якому нормативні вимоги, естетичні рішення, поведінкові практики та економічні механізми взаємодіють як взаємопов'язані елементи єдиного процесу.

Висновки. У результаті проведеного дослідження обґрунтовано доцільність переосмислення естетичної гармонії костюма як операціоналізованого проєктного інструмента, здатного забезпечувати узгодження художньо-композиційних рішень із нормативно зумовленими вимогами сталого та циркулярного дизайну. Встановлено, що в умовах посилення регуляторної політики дизайн одягу трансформується з практики формотворення у систему управління життєвим циклом виробу, де естетичні параметри відіграють репрезентативну та поведінково-моделюючу функції.

Доведено, що естетична гармонія, розглянута через показники композиційної узгодженості та сумісності з ремонтними втручаннями, виступає основною складовою у формуванні афективної реакції користувача. Саме через афект реалізується перехід від естетичних характеристик виробу до практик його тривалого використання, догляду, ремонту та повторного введення в обіг. Таким чином, підтверджено причинно-наслідковий зв'язок «гармонія – афект – поведінка – довговічність», що забезпечує інтеграцію естетики у логіку циркулярності. *Виявлено*, що існуючий науковий дискурс характеризується структурною фрагментацією. Дослідження довговічності та циркулярності переважно зосереджені або на поведінкових практиках користувача, або на нормативно-управлінських механізмах. Тим часом формально-естетичні параметри виробу залишаються недостатньо операціоналізованими. Запропонований у статті підхід дозволяє подолати цей розрив шляхом введення системи індикаторів, придатних для оцінювання та інтеграції у процес проєктування.

Сформульовано, що трансформація критеріїв дизайну відбувається у напрямі переходу від новизни та трендовості до довговічності, адаптивності та ремонтопридатності. У цьому контексті естетична гармонія набуває властивостей «естетичної стійкості», що забезпечує збереження цілісності образу в умовах змін, зумовлених використанням, модифікацією та ремонтом виробу. Отже, композиційні та колористичні рішення повинні проєктуватися з урахуванням їх здатності підтримувати як «невидимі», так і «видимі» сценарії втручання без втрати художньої цілісності.

Розроблена концептуальна модель естетично обумовленої довговічності та циркулярності одягу демонструє системний характер взаємодії між нормативними обмеженнями, естетичними рішеннями, афективним сприйняттям і поведінковими практиками. Вона підтверджує, що ефективність циркулярних стратегій залежить від технологічних або управлінських інновацій та від здатності дизайну забезпечити довготривалу естетичну релевантність виробу для користувача.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання запропонованих операційних індикаторів і проєктних критеріїв у процесі розроблення одягу, орієнтованого на подовжений життєвий цикл, а також у формуванні технічних завдань, дизайн-брифів і систем оцінювання якості виробів у контексті екодизайну. Перспективи подальших досліджень пов'язані з апробацією запропонованої моделі шляхом створення й тестування прототипів, досліджень поведінки споживачів та кількісних методів оцінювання естетичного сприйняття і поведінкових реакцій.

Список використаної літератури

1. Бердинських С. О., Яковлєв М. І., Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л. Об'єктивні та емоційні властивості сучасної візуалізації в дизайн-проектуванні. *Art and design*. 2023. № 1 (21). С. 83-95. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.8.

2. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну: навч. посіб. Київ : ПАРАПАН. 2021. 240 с.

3. Дмитренко М. О., Ременєва Т. В., Струмінська Т. В., Вишневська Д. Д., Колосніченко О. В. Сучасні дизайн-концепції та технологічні інновації у створенні колекцій digital-одягу. *Теорія та практика дизайну*. 2024. Вип. 34. С. 256-271. DOI: https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.29

4. ЄС заборонить компаніям знищувати нерозпроданий одяг та взуття. *Eurointegration.* 2026. URL: https://www. eurointegration.com.ua/news/2026/02/10/7230836/.

5. Колосніченко М. В., Чупріна Н. В., Кротова Т. Ф., Олішевська Т. М. Проектування модного одягу на основі принципів параметричного дизайну. *Art and Design*. 2020. № 1(3). С. 129-141. https://doi.org/10.3 0857/26170272.2020.1.10.

6. Колосніченко О., Кротова Т., Пашкевич К. Sustainable Fashion як тренд сучасності. *Мистецтвознавство України.* 2021. № 21. С. 35-42. https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254670.

7. Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л., Остапенко Н. В. Естетико-гармонійне формоутворення у проектуванні одягу спеціального призначення: історичний розвиток, тенденції. *Art and Design*. 2018. № 3. С. 75-84. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.3.7.

8. Навольська Л. В., Колосніченко О. В., Струмінська Т. В., Луцкер Т. В., Ременєва Т. В. Дослідження актуальності візуалізації процесу проєктування одягу з використанням новітніх цифрових технологій. *Індустрія моди.* 2025. № 2. С. 52-62. DOI: https://doi.org/10.30857/2706-5898.2025.2.3.

9. Остапенко Н. В., Струмінська Т. В., Колосніченко М. В. Розвиток fashion-індустрії та сучасні завдання у підготовці фахівців галузі. *Індустрія моди.* 2023. № 3. С. 53-63. DOI: https://doi.org/10.30857/2706-5898.2023.3.3.

10. Струмінська Т., Колосніченко О., Остапенко Н. Емоційна довговічність у моді: нові стратегії дизайну та споживання. *Актуальні питання гуманітарних наук*, Вип. 95, Т. 3. 2026. С. 127-137. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-15.

11. ESPR: майбутні правила для українських виробників. *Saee*. 2025. URL: https://saee.gov.ua/news/espr-maibutni-pravyla-dlia-ukrainskykh-vyrobnykiv

12. Almeida K., Sousa N., Monteiro J. Smart technologies for circularity in the fashion industry: A review. *Sustainability*. 2025. Vol. 17, No. 7. Art. 3104. DOI: https://doi.org/10.3390/su17073104.

13. Bayraktaroğlu S., İdemen E. Redefining Repair as a Value Co-Creation Process for Circular Economy: Facilitated Do-It-Yourself Repair. *International Journal of Design*. 2024. Vol. 18, No. 1. P. 1-22. DOI: https://doi.org/ 10.57698/v18i1.01.

14. Bertola P., Colombi C. Can fashion be sustainable? Trajectories of change in organizational, products and processes, and socio-cultural contexts. *Sustainability: Science, Practice and Policy*. 2024. Vol. 20, No. 1. Art. 2312682. DOI: https:// doi.org/10.1080/15487733.2024.2312682.

15. Choi B., Kwon K., Shin E., Lee Y. Business-to-business adoption of 3D body scanning with extra-virtual fitting: A stakeholder study. *Sustainability*. 2024. Vol. 16, No. 14. Art. 5954. DOI: https://doi.org/10.3390/su16145954.

16. Commission Notice on the application of Article 25 of Regulation (EU) 2024/1781. *EUR-Lex*. 2024. URL: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/HTML/?uri=CELEX%3A52026XC01806.

17. Di Cicco A., Raggi A. T-shirt fiber composition alignment with ecodesign: A pathway to circularity. *Sustainability*. 2025. Vol. 17, No. 22. Art. 10057. DOI: https://doi.org/10.3390/su172210057.

18. Durrani M. «Like Stitches to a Wound»: Fashioning Taste in and Through Garment Mending Practices. *Journal of Contemporary Ethnography*. 2021. Vol. 50, No. 6. P. 775-805. DOI: https://doi.org/10.1177/08912416211012031.

19. Dzhengiz T., Haukkala T., Sahimaa O. (Un)Sustainable transitions towards fast and ultra-fast fashion. *Fashion and Textiles*. 2023. Vol. 10. Art. 19. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-023-00337-9.

20. Farooque M., Zhang A., Thürer M., Zhang D., Wang W. Circular supply chain management in the clothing and textile industry: A systematic literature review and future research directions. *Sustainability*. 2025. Vol. 17, No. 19. Art. 8558. DOI: https://doi.org/10.3390/su17198558.

21. Fingerhut J., Gomez-Lavin J., Winklmayr C., Prinz J.J. The Aesthetic Self. The Importance of Aesthetic Taste in Music and Art for Our Perceived Identity. *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 11. Art. 577703. DOI: https://doi.org/ 10.3389/fpsyg.2020.577703.

22. Fletcher K., Fitzpatrick L. The politics of durability: Fashion, «care» and social justice. *Fashion Theory*. 2024. Vol. 28, No. 6. P. 1009–1041. DOI: https:// doi.org/10.1080/1362704X.2024.2427493.

23. Fu Y., Liang H. Visual sensory evaluation of cheongsam style based on emotion measurement. *The Journal of the Textile Institute*. 2025. Vol. 116, No. 11. P. 2686-2701. DOI: https://doi.org/10.1080/00405000.2025.2454735.

24. Huang X., Kettley S., Lycouris S., Yao Y. Autobiographical Design for Emotional Durability through Digital Transformable Fashion and Textiles. *Sustainability*. 2023. Vol. 15, No. 5. Art. 4451. DOI: https://doi.org/ 10.3390/su15054451

25. Jang J.Y. Analyzing visual behavior of consumers in a virtual reality fashion store using eye tracking. *Fashion and Textiles*. 2023. Vol. 10. Art. 24. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-023-00345-9.

26. Jang S.Y., Chung C., Ha J. A comparative study on the fashion design process utilizing shape memory textiles and conventional textiles: implications for the industry and education. *Fashion and Textiles*. 2025. Vol. 12. Art. 12. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-025-00421-2.

27. Jang S.Y., Ha J. Fabric perceptions in digital contexts: exploring the correlation between certainty and accuracy. *Fashion and Textiles*. 2024. Vol. 11. Art. 20. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-024-00387-7.

28. Jupp V. Operationalization. In The SAGE dictionary of social research methods. Sage Publications, London; Thousand Oaks; New Delhi, 2006. 335 p. https://www.text-translator.com/wp-content/filesfa/Dic-of-Social-Research.pdf.

29. Kazlacheva Z., Orozova D., Angelova N., Zurleva E., Ilieva J., Zlatev Z. Integrating Quantitative Analyses of Historical and Contemporary Apparel with Educational Applications. *Information*. 2025. Vol. 16, No. 2. Art. 144. DOI: https://doi.org/10.3390/info16020144.

30. Khan S., Bhamra T., Nugent R., Cooper T. Evolution of circular economy research in textile industry: A bibliometric review. *Journal of Cleaner Production*. 2024. Vol. 421. Art. 141252. https://doi.org/ 10.1016/j.jclepro.2024.141252.

31. Kim S., Son H., Kim S., Lee Y., Lee Y. Toward inclusivity through fashion: a qualitative exploration of the clothing consumption experiences of physically disabled men in South Korea. *Fashion and Textiles*. 2025. Vol. 12. Art. 16. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-025-00425-y.

32. Ko E., Lee E.-J., Kim K.H., Oh N., Yin M. Clothing design factors, aesthetic experience, and preference: Additional insights from neuromarketing in civil defense clothing. *Journal of Global Fashion Marketing*. 2025. Vol. 16, No. 2. P. 257-277. DOI: https://doi.org/10.1080/20932685.2024.2403378.

33. Li H.-C., Wang L.-K., Chang Y.-K., Huang K.-Y. Establishing colour harmony evaluation and recommendation model for clothing colour matching based on machine learning and deep learning. *Fashion and Textiles*. 2025. Vol. 12. Art. 27. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-025-00433-y.

34. Mansur N., Islam M.M., Jahan I., Islam M.R. Textile waste management: A systematic literature review. *Cleaner Waste Systems*. 2025. Vol. 2. Art. 100268. DOI: https://doi.org/10.1016/j.clwas.2025.100268.

35. McQueen R.H., Jain A., McNeill L.S., Kozlowski A. The role of resources in repair practice: Engagement with self, paid and unpaid clothing repair by young consumers. *Textile Research Journal*. 2023. Vol. 93, No. 3-4. P. 576-591. DOI: https://doi.org/10.1177/00405175221123067.

36. Neto A., Ferreira J. Lasting Bonds: Understanding Wearer-Clothing Relationships through Interpersonal Love-Theory. *Fashion Theory*. 2023. Vol. 27. No. 5. P. 677-707. DOI: https://doi.org/ 10.1080/1362704X.2023.2170706.

37. New EU rules to stop the destruction of unsold clothes and shoes. *European Commission*. 2026. URL: https://environment.ec.europa.eu/news/new-eu-rules-stop-destruction-unsold-clothes-and-shoes-2026-02-09_en.

38. O'Rourke D., Lally C. Clothing reuse: Social and environmental impacts. *Sustainability*. 2025. Vol. 17, No. 17. Art. 7868. DOI: https://doi.org/10.3390/su17177868.

39. Park S., Ha J. A contemporary fashion criticism model based on formative research methodology: an empirical study. *Fashion and Textiles*. 2025. Vol. 12. Art. 23. DOI: https://doi.org/10.1186/s40691-025-00432-z.

40. Perrett D.I., Sprengelmeyer R. Clothing Aesthetics: Consistent Colour Choices to Match Fair and Tanned Skin Tones. *i-Perception*. 2021. Vol. 12, No. 6. P. 1-22. DOI: https://doi.org/10.1177/20416695211053361.

41. Petanen P., Heikkinen A., Mikkola M., Juga J. Ethical marketing discourse of fashion renting: Tensions between sustainability and fashion. *Cleaner Logistics and Supply Chain*. 2024. Vol. 9. Art. 100075. DOI: https://doi.org/10.1016/j.clpl.2024.100075.

42. Potdar B., McNeill L.S., McQueen R.H. An investigation into the clothing repair behaviour of fashion-sensitive consumers. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 2024. Vol. 17, No. 3. P. 321-335. DOI: https://doi.org/10.1080/17543266.2023.2285327.

43. Regulation (EU) 2024/1781 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 establishing a framework for the setting of ecodesign requirements for sustainable products. *EUR-Lex*. 2024. URL: https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1781/oj/eng.

44. Richardson C., Boardman R., Gill S. Exploring clothing fit as a motivator for lifetime extension and circular disposal //Resources, Conservation and Recycling. 2024. Vol. 204. Art. 107494. https://doi.org/ 10.1016/j.resconrec.2024.107494.

45. Rovira R., Nogueira A., de Sousa N., Monteiro J. Transitioning to net-zero fashion: A review of drivers, barriers, strategies, and policy implications. *Sustainable Futures*. 2025. Vol. 7. Art. 101162. DOI: https://doi.org/10.1016/j.sftr.2025.101162.

46. Saha N., Dey P.K., Kumar A. Drivers and barriers of circular behaviour in fashion value chain: A road map for sustainability. *Sustainable Production and Consumption*. 2024. Vol. 49. P. 143-156. https://doi.org/ 10.1016/j.spc.2024.05.010.

47. Sampson E. On Not Fixing Things: Ambivalence and Reparation in the Fashion Industry. *Fashion Theory*. 2025. Vol. 29, No. 7. P. 1033-1053. DOI: https://doi.org/10.1080/1362704X.2025.2526288.

48. Schiaroli G., Fraccascia L., Dangelico R.M. A systematic review of sustainable clothing consumption: The role of behavioural determinants across the clothing life cycle. *Journal of Cleaner Production*. 2024. Vol. 443. Art. 144232. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2024.144232.

49. Tornberg L., Sundnes L., Pedersen E.R.G. Circular economy practices and barriers in the Norwegian textile–clothing industry. *Sustainability*. 2025. Vol. 17, No. 11. Art. 5005. DOI: https://doi.org/10.3390/su17115005.

50. Willett J., Saunders C., Hackney F., Hill K. The affective economy and fast fashion: Materiality, embodied learning and developing a sensibility for sustainable clothing. *Journal of Material Culture*. 2022. Vol. 27, No. 3. P. 219-237. DOI: https://doi.org/10.1177/13591835221088524.

References

1. Berdynskykh S. O., Yakovlev M. I., Kolosnichenko O. V., & Pashkevich K. L. Ob'yektyvni ta emotsiyni vlastyvosti suchasnoyi vizualizatsiyi v dyzayn-proektuvanni [Objective and emotional properties of contemporary visualization in design projection]. *Art and Design*, 2023. 1 (21). P. 83-95. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.8 (in Ukraine).

2. Bilodid Y. M., & Polishchuk O. P. Osnovy dyzaynu: navch. posibnyk [Fundamentals of design: Textbook]. Kyiv : PARAPAN, 2021. 240 p. (in Ukraine).

3. Dmytrenko M. O., Remeneva T. V., Struminska T. V., Vyshnevska D. D., & Kolosnichenko O. V. Suchasni dyzayn-kontseptsiyi ta tekhnolohichni innovatsiyi u stvorenni kolektsiy digital-odyahu [Contemporary design concepts and technological innovations in creating digital clothing collections]. *Theory and Practice of Design*, 2024. 34. P. 256-271. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.29 (in Ukraine).

4. YeS zaboronyt kompaniyam znyshchuvaty nerozprodanyy odyah ta vzuttia [EU will ban companies from destroying unsold clothing and shoes] (2026). *Eurointegration*. https://www. eurointegration.com.ua/news/2026/02/10/7230836/ (in Ukraine).

5. Kolosnichenko M. V., Chuprina N. V., Krotova T. F., & Olishevska T. M. Proektuvannya modnoho odyahu na osnovi pryntsypiv parametrychnoho dyzaynu [Fashion design based on parametric design principles]. *Art and Design*, 2020. 1 (3). P. 129-141. https://doi.org/10.3 0857/26170272.2020.1.10 (in Ukraine).

6. Kolosnichenko O., Krotova T., & Pashkevich K. Sustainable Fashion yak trend suchasnosti [Sustainable Fashion as a contemporary trend]. *Art Research of Ukraine*, 2021. 21. P. 35-42. https://doi.org/10.31500/2309-8155.21.2021.254670 (in Ukraine).

7. Kolosnichenko, O.V., Pashkevich, K.L., & Ostapenko, N.V. Estetyko-harmoniyne formoutvorennya u proektuvanni odyahu spetsialnoho pryznachennya: istorychnyy rozvytok, tendentsiyi [Aesthetic-harmonious shaping in special-purpose clothing design: historical development and trends]. *Art and Design*, 2018. 3. P. 75-84. https:// doi.org/10.30857/2617-0272.2018.3.7 (in Ukraine).

8. Navolska L. V., Kolosnichenko O. V., Struminska T. V., Lutsker T. V., & Remeneva T. V. Doslidzhennya aktualnosti vizualizatsiyi protsesu proyektuvannya odyahu z vykorystannyam novitnikh tsyfrovykh tekhnolohiy [Research on the relevance of visualization of the clothing design process using modern digital technologies]. *Fashion industry*, 2025. 2. P. 52-62. https://doi.org/10.30857/2706-5898.2025.2.3 (in Ukraine).

9. Ostapenko N. V., Struminska T. V., & Kolosnichenko M. V. Rozvytok fashion-industriyi ta suchasni zavdannya u pidgotovtsi fakhivtsiv haluzi [Development of the fashion industry and contemporary tasks in training specialists]. *Fashion industry*, 2023. 3. P. 53-63. https://doi.org/10.30857/2706-5898.2023.3.3 (in Ukraine).

10. Struminska T., Kolosnichenko O., & Ostapenko N. Emotsiyna dovhovichnist u modi: novi stratehiyi dyzaynu ta spozhyvannya [Emotional durability in fashion: new design and consumption strategies]. *Current Issues of the Humanities*, 2026. 95 (3). P. 127-137. https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-15 (in Ukraine).

11. ESPR: Maybutni pravyla dlya ukrayinskykh vyrobnykiv [ESPR: Future rules for Ukrainian producers]. (2025). *Saee*. https://saee.gov.ua/news/espr-maibutni-pravyla-dlia-ukrainskykh-vyrobnykiv (in Ukraine).

12. Almeida K., Sousa N., & Monteiro J. Smart technologies for circularity in the fashion industry: A review. *Sustainability*, 2025. 17 (7), Article 3104. https://doi.org/10.3390/su17073104.

13. Bayraktaroğlu S., & İdemen E. Redefining repair as a value co-creation process for circular economy: Facilitated do-it-yourself repair. *International Journal of Design*, 2024. 18 (1). P. 1-22. https://doi.org/ 10.57698/v18i1.01.

14. Bertola P., & Colombi C. Can fashion be sustainable? Trajectories of change in organizational, products and processes, and socio-cultural contexts. *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 2024. 20 (1), Article 2312682. https://doi.org/10.1080/15487733.2024.2312682.

15. Choi B., Kwon K., Shin E., & Lee Y. Business-to-business adoption of 3D body scanning with extra-virtual fitting: A stakeholder study. *Sustainability*, 2024. 16 (14). Article 5954. https://doi.org/10.3390/su16145954.

16. Commission Notice on the application of Article 25 of Regulation (EU) 2024/1781. (2026). *EUR-Lex*. https://eur-lex.europa.eu/legal-content EN/TXT/HTML/?uri=CELEX%3A52026XC01806.

17. Di Cicco, A., & Raggi, A. T-shirt fiber composition alignment with ecodesign: A pathway to circularity. *Sustainability*, 2025. 17 (22). Article 10057. https://doi.org/10.3390/su172210057.

18. Durrani M. «Like stitches to a wound»: Fashioning taste in and through garment mending practices. *Journal of Contemporary Ethnography*, 2021. 50 (6). P. 775-805. https://doi.org/10.1177/08912416211012031.

19. Dzhengiz T., Haukkala T., & Sahimaa O. (Un)Sustainable transitions towards fast and ultra-fast fashion. *Fashion and Textiles*, 2023. 10. Article 19. https://doi.org/10.1186/s40691-023-00337-9.

20. Farooque M., Zhang A., Thürer M., Zhang D., & Wang W. Circular supply chain management in the clothing and textile industry: A systematic literature review and future research directions. *Sustainability*, 2025. 17 (19). Article 8558. https://doi.org/10.3390/su17198558.

21. Fingerhut J., Gomez-Lavin J., Winklmayr C., & Prinz J. J. The aesthetic self. The importance of aesthetic taste in music and art for our perceived identity. *Frontiers in Psychology*, 2021. 11. Article 577703. https://doi.org/ 10.3389/fpsyg.2020.577703.

22. Fletcher K., & Fitzpatrick L. The politics of durability: Fashion, «care» and social justice. *Fashion Theory*, 2024. 28 (6) P. 1009-1041. https://doi.org/10.1080/1362704X.2024.2427493.

23. Fu Y., & Liang H. Visual sensory evaluation of cheongsam style based on emotion measurement. *The Journal of the Textile Institute*, 2025. 116 (11). P. 2686-2701. https://doi.org/10.1080/00405000.2025.2454735.

24. Huang X., Kettley S., Lycouris S., & Yao Y. Autobiographical design for emotional durability through digital transformable fashion and textiles. *Sustainability*, 202. 15 (5). Article 4451. https://doi.org/10.3390/su15054451.

25. Jang J. Y. Analyzing visual behavior of consumers in a virtual reality fashion store using eye tracking. *Fashion and Textiles*, 2023. 10. Article 24. https://doi.org/10.1186/s40691-023-00345-9.

26. Jang S. Y., Chung C., & Ha J. A comparative study on the fashion design process utilizing shape memory textiles and conventional textiles: Implications for the industry and education. *Fashion and Textiles*, 2025. 12, Article 12. https:// doi.org/ 10.1186/s40691-025-00421-2.

27. Jang S. Y., & Ha J. Fabric perceptions in digital contexts: Exploring the correlation between certainty and accuracy. *Fashion and Textiles*, 2024. 11, Article 20. https://doi.org/10.1186/s40691-024-00387-7.

28. Jupp V. (2006). Operationalization. In The SAGE dictionary of social research methods. Sage Publications. https://www.text-translator.com/wp-content/filesfa/Dic-of-Social-Research.pdf.

29. Kazlacheva Z., Orozova D., Angelova N., Zurleva E., Ilieva J., & Zlatev Z. (2025). Integrating quantitative analyses of historical and contemporary apparel with educational applications. *Information*, 2025. 16 (2). Article 144. https://doi.org/ 10.3390/info16020144.

30. Khan S., Bhamra T., Nugent R., & Cooper T. Evolution of circular economy research in textile industry: A bibliometric review. *Journal of Cleaner Production*, 2024. 421, Article. 141252. https://doi.org/10.1016/j.jclepro. 2024.141252.

31. Kim S., Son H., Kim S., Lee Y., & Lee Y. Toward inclusivity through fashion: A qualitative exploration of the clothing consumption experiences of physically disabled men in South Korea. *Fashion and Textiles*, 2025. 12, Article 16. https://doi.org/10.1186/s40691-025-00425-y.

32. Ko E., Lee E.-J., Kim K. H., Oh N., & Yin M. (2025). Clothing design factors, aesthetic experience, and preference: Additional insights from neuromarketing in civil defense clothing. *Journal of Global Fashion Marketing*, 2025. 16 (2). P. 257-277. https://doi.org/10.1080/20932685.2024.2403378.

33. Li H.-C., Wang L.-K., Chang Y.-K., & Huang K.-Y. Establishing colour harmony evaluation and recommendation model for clothing colour matching based on machine learning and deep learning. *Fashion and Textiles*, 2025. 12. Article 27. https://doi.org/10.1186/s40691-025-00433-y.

34. Mansur N., Islam M. M., Jahan I., & Islam M. R. Textile waste management: A systematic literature review. *Cleaner Waste Systems*, 2025. 2. Article 100268. https://doi.org/10.1016/j.clwas.2025.100268.

35. McQueen R. H., Jain A., McNeill L.S., & Kozlowski A. (2023). The role of resources in repair practice: Engagement with self, paid and unpaid clothing repair by young consumers. *Textile Research Journal*, 2023. 93 (3–4). P. 576-591. https://doi.org/10.1177/00405175221123067.

36. Neto A., & Ferreira J. (2023). Lasting bonds: Understanding wearer-clothing relationships through interpersonal love-theory. *Fashion Theory*, 2023. 27 (5). P. 677-707. https://doi.org/10.1080/1362704X.2023.2170706.

37. European Commission. (2026). New EU rules to stop the destruction of unsold clothes and shoes. https://environment.ec.europa.eu/news/new-eu-rules-stop-destruction-unsold-clothes-and-shoes-2026-02-09_en.

38. O'Rourke D., & Lally C. Clothing reuse: Social and environmental impacts. *Sustainability*, 2025. 17 (17),

Article 7868. https://doi.org/ 10.3390/su17177868.

39. Park S., & Ha J. A contemporary fashion criticism model based on formative research methodology: An empirical study. *Fashion and Textiles*, 2025. 12. Article 23. https://doi.org/10.1186/s40691-025-00432-z.

40. Perrett D.I., & Sprengelmeyer R. Clothing aesthetics: Consistent colour choices to match fair and tanned skin tones. *i-Perception*, 2021. 12 (6). P. 1-22. https: //doi.org/10.1177/20416695211053361.

41. Petanen P., Heikkinen A., Mikkola M., & Juga J. Ethical marketing discourse of fashion renting: Tensions between sustainability and fashion. *Cleaner Logistics and Supply Chain*, 2024. 9. Article 100075. https://doi.org/ 10.1016/j.clpl.2024.100075.

42. Potdar B., McNeill L. S., & McQueen R. H. An investigation into the clothing repair behaviour of fashion-sensitive consumers. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 2024. 17 (3). P. 321-335. https://doi.org/10.1080/17543266.2023.2285327.

43. Regulation (EU) 2024/1781 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 establishing a framework for the setting of ecodesign requirements for sustainable products. (2024). *EUR-Lex*. https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/ 2024/1781/oj/eng.

44. Richardson C., Boardman R., & Gill S. Exploring clothing fit as a motivator for lifetime extension and circular disposal. *Resources, Conservation and Recycling*, 2024. 204. Article 107494. https://doi.org/ 10.1016/j.resconrec.2024.107494.

45. Rovira R., Nogueira A., de Sousa N., & Monteiro J. Transitioning to net-zero fashion: A review of drivers, barriers, strategies, and policy implications. *Sustainable Futures*, 2025. 7, Article 101162. https://doi.org/ 10.1016/j.sftr.2025.101162.

46. Saha N., Dey P.K., & Kumar A. Drivers and barriers of circular behaviour in fashion value chain: A road map for sustainability. *Sustainable Production and Consumption*, 2024. 49. P. 143–156. https://doi.org/ 10.1016/j.spc.2024.05.010.

47. Sampson E. (2025). On not fixing things: Ambivalence and reparation in the fashion industry. *Fashion Theory*, 2025. 29 (7). P. 1033-1053. https://doi.org/ 10.1080/1362704X.2025.2526288.

48. Schiaroli G., Fraccascia L., & Dangelico R. M. A systematic review of sustainable clothing consumption: The role of behavioural determinants across the clothing life cycle. *Journal of Cleaner Production*, 2024. 443. Article 144232. https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2024.144232.

49. Tornberg L., Sundnes L., & Pedersen E.R.G. Circular economy practices and barriers in the Norwegian textile–clothing industry. *Sustainability*, 2025. 17 (11), Article 5005. https://doi.org/10.3390/su17115005.

50. Willett J., Saunders C., Hackney F., & Hill K. The affective economy and fast fashion: Materiality, embodied learning and developing a sensibility for sustainable clothing. *Journal of Material Culture*, 2022. 27 (3). P. 219-237. https://doi.org/10.1177/13591835221088524.

UDC 7.012:687.01:502.131.1

AESTHETIC HARMONY OF COSTUME AS A DESIGN FACTOR IN SHAPING THE LIFE CYCLE OF CLOTHING UNDER REGULATORY CONSTRAINTS OF SUSTAINABLE DESIGN

Olena KOLOSNICHENKO – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

Tetiana STRUMINSKA – PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

Ivan FROLOV – PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

Tetiana LUTSKER – PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Associate Professor, Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine

The article examines the transformation of costume design in the context of a transition to regulatory-driven sustainability, where the requirements of ecodesign and the circular economy structure the logic of design decisions and their evaluation criteria. The study substantiates the feasibility of considering aesthetic harmony as a design factor in shaping the life cycle of clothing, ensuring alignment between artistic and compositional parameters and the requirements of durability, repairability, and reuse. A conceptual model is proposed linking the aesthetic characteristics of a product to the user's affective perceptions and behavioral practices that influence the duration of garment use.

Purpose – to substantiate the aesthetic harmony of costume as a design factor in shaping the life cycle of clothing under the conditions of regulatory constraints of sustainable design. Methodology is based on a conceptual-analytical approach, as well as on systemic and interdisciplinary synthesis (design, consumer psychology, policy studies), and on the operationalization of aesthetic and behavioral categories. Results consist of the development of a conceptual model describing causal relationships: «regulatory constraints – aesthetic harmony – affect – behavioral practices – durability – circularity», and defining indicators for their assessment at the design level of construction, materials, and composition. Scientific novelty lies in substantiating aesthetic harmony as a measurable design variable that integrates artistic and compositional decisions into the system of life-cycle design for clothing. Practical significance lies in the possibility of applying the proposed indicators and criteria to the development of clothing with an extended life cycle, the formulation of design briefs, and the adaptation of production to ecodesign requirements.

Key words: aesthetic harmony, costume design, clothing life cycle, durability, repairability, circular design, ecodesign, regulatory constraints.

Стаття отримана 24.02.2026
Стаття прийнята 22.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.05:620.2:004.9

ДОСЛІДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ ТА ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЄКТУВАННІ СУЧАСНИХ ДИЗАЙН-ПРОДУКТІВ

Тетяна РЕМЕНЄВА – доктор філософії з дизайну, старший викладач кафедри моди та стилю,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-0908-3511
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1200
tata.hmdecor@gmail.com
Марина КОЛОСНІЧЕНКО – доктор технічних наук, професор, професор кафедри моди та стилю,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-0020-3214
mv.kolosnichenko@gmail.com
Ігор АНТОНЕНКО – старший викладач кафедри дизайну інтер'єру і меблів,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-0020-3214
tonn7171@gmail.com
Данило КОСЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну інтер'єру і меблів,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-1668-6911
danylo.kosenko@gmail.com

Цитування:

Ременєва Т., Колосніченко М., Антоненко І., Косенко Д. Дослідження інноваційних матеріалів та технологій у проєктуванні сучасних дизайн-продуктів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 610-620.
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1200

Досліджено інноваційні матеріали та технології у проєктуванні сучасних дизайн-продуктів у контексті взаємодії художніх першоджерел, матеріальної бази та виробничих можливостей. Проаналізовано трансформацію живописних, графічних та урбаністичних візуальних кодів у текстильні принти й декоративні рішення, а також визначено їх залежність від конструктивної будови виробу, напряму рисунка та технології виготовлення. Систематизовано напрями матеріальних інновацій – від модифікації волокон і розвитку поверхонь high-touch до біоматеріалів, інтерактивних та цифрово сформованих структур. Показано, що матеріал у сучасному дизайні виступає активним чинником формоутворення, сенсорної виразності та функціональної адаптивності виробу. *Мета дослідження* полягає у визначенні ролі інноваційних матеріалів і технологій у формуванні сучасних дизайн-продуктів та узагальненні підходів до поєднання художнього першоджерела, матеріальної інновації та технологічної реалізації в єдиній проєктній логіці. *Методологія* базується на аналізі наукових публікацій з теорії дизайну й матеріалознавства, історико-мистецтвознавчому огляді прикладів трансформації образотворчого мистецтва у текстильний і предметний дизайн, а також систематизації сучасних практик використання інноваційних матеріалів і цифрових технологій виробництва.

Результати дослідження полягають у окресленні джерел образності сучасного декору та визначенні їх проєктних обмежень; систематизації напрямів матеріального оновлення: модифікація хімічних і синтетичних волокон, створення надтонких і high-touch поверхонь, застосування інтерактивних матеріалів, біоматеріалів і вирощених структур, використання цифрових засобів виробництва, а також обґрунтуванні ролі технології як посередника між потенціалом матеріалу та формотворчим результатом. *Наукова новизна* полягає в узагальненні взаємозв'язку художніх першоджерел, матеріальної інновації та технологічної реалізації в межах цілісної проєктної моделі, де матеріал розглядається як активна формотворча категорія, а не лише технічна основа виробу. *Практичне значення* полягає у можливості використання запропонованої систематизації напрямів інновацій для обґрунтованого вибору матеріалів і технологій у проєктуванні одягу, текстилю, предметів декору та інтер'єрних об'єктів з урахуванням функціональних, сенсорних і комунікативних характеристик дизайн-продукту.

Ключові слова: дизайн-продукт, інноваційні матеріали, технології виробництва, декор, текстильний дизайн, біоматеріали, high-touch, цифрове виробництво, формоутворення.

Вступ. Дослідження та застосування в модних продуктах науково обґрунтованих концепцій, що вивчають переорієнтацію на екологічно орієнтовану моду, є важливою проблемою при розробці їх бізнес-моделей. Основними напрямами з дослідження та створення атрибутів предметного середовища, визнаними залишаються декоративно-прикладне мистецтво та дизайн. Декорування одягу та середовища являє собою окреме мистецтво, що робить звичайну річ оригінальною та унікальною: сучасні дизайнери активно використовують у своїх творах різні декоративні елементи та технології – традиційні та інноваційні.

© Ременєва Т., Колосніченко М., Антоненко І., Косенко Д., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Актуальність заявленої проблематики полягає у тому, що початок XXI ст. надав поштовху розвитку новітніх технологічних рішень у світі моди – створюються унікальні інноваційні проєкти, що поєднують мистецтво моди та інженерні розробки дизайнерських рішень. Попри значний масив публікацій, питання комплексного поєднання художнього першоджерела, матеріальної інновації та технологічної реалізації в межах єдиної проєктної логіки залишається недостатньо узагальненим, що зумовлює актуальність цього дослідження.

Аналіз останніх публікацій. Проведений аналіз попередніх досліджень свідчить про те, що мода часто звертається за ідеями до інших видів мистецтв – живопису, графіки, які часто слугують першоджерелом у створенні колекцій одягу, принтів матеріалів, кольорового декору предметного дизайну. Прикладом слугують живописні полотна художників-модерністів XX століття (рис. 1 – 2): сміливі мазки, яскраві фарби чудово модифікуються в малюнки тканин [1; 2]. Поряд із дослідженням художніх джерел формоутворення сучасні наукові роботи дедалі більше зосереджуються на матеріальній основі текстильного дизайну та екологічних аспектах створення тканин. Так, в оглядовому дослідженні A. El-Bassuony, A. Ibrahim та H. Abdelsalam виявлено сучасні напрями використання природних компонентів у проєктуванні текстильних матеріалів [3]. Автори відзначають активне впровадження натуральних барвників, біополімерів, біомордантів і біоміметичних технологій оздоблення тканин, що дозволяють поєднувати декоративні характеристики матеріалу з функціональними властивостями, такими як антибактеріальний ефект, UV-захист і підвищена довговічність текстилю. Подібні підходи демонструють, що використання природних ресурсів у сучасному текстильному дизайні виступає не лише екологічною альтернативою традиційним технологіям, але й важливим фактором формування нових естетичних характеристик матеріалу.

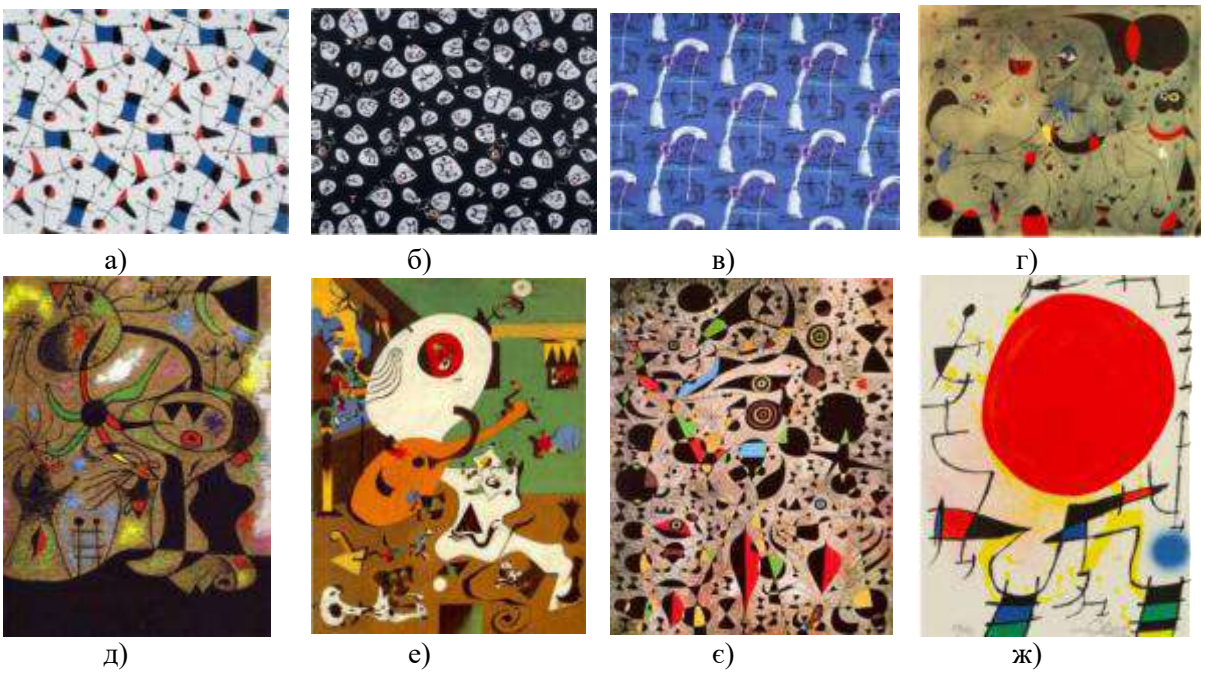


Рис. 1. Тканини J. Miró: а)«Dancing People», 1956 р.; б)«Femme Écoutant», 1956 р.; в)«Peinture Poeme», 1956 р.; г) «Nocturne», 1940 р.; д) «The Escape Ladder», 1939 р.; е)«Dutch Interior I (Interior holandes I)», 1928 р.; є) «Woman Encircled by the Flight of a Bird», 1941 р.; ж) «Le Soleil Rouge», 1972 р. (за [1]).



Рис. 2. Текстильний дизайн P. Mondrian: а) «Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue», 1921 р.; б) «Schilderij I», 1921 р.; в) «Composition in colour A», 1917р.; г) «New York City», 1942 р. (за [2]).

Наведені приклади міждисциплінарних взаємодій не є випадковими, а розглядаються в дослідженнях як механізм трансляції художніх принципів у матеріальну площину дизайну, де образотворчий код проходить адаптацію до властивостей текстилю, масштабу виробу та технології його виготовлення.

Сучасні дослідження у сфері дизайну дедалі більше зосереджуються не лише на візуально-образних джерелах формоутворення, але й матеріальній основі проєктування. Так, у роботі S. Duarte Poblete, A. Romani та V. Rognoli інноваційні матеріали розглядаються як окремий об'єкт систематизації в контексті сталого розвитку, циркулярності та дизайнерської практики [4]. Водночас A. El-Bassuony, A. Ibrahim та H. Abdelsalam акцентують увагу на використанні природних компонентів у сучасному текстильному дизайні – від натуральних барвників до біоінтегрованих оздоблювальних технологій, що поєднують декоративні та функціональні властивості матеріалу [3].

Проєктування принтів матеріалів у авторському дизайні люксових колекцій та окремих предметів потребує урахування конструктивної будови виробів, балансу кольорів, розміщення елементів декорування відповідно композиційних вимог, особливостей крою. Так, малюнок зазвичай розміщується вздовж полотна, тоді косий крій може спотворити його; односпрямований малюнок завжди менш гнучкий при розкрої, ніж різноспрямований. Такий підхід узгоджується з дослідженнями, що підкреслюють залежність композиційних рішень від фізико-механічних характеристик матеріалу, а також від технологічних обмежень виробництва, які впливають на стабільність візуального ефекту та довговічність декору. Сьогодні першоджерелом декорування слугують навіть вулиці великих міст – яскраві кольорові графіті можуть надихнути на створення тканин із фантастичним малюнком у дусі сучасного урбанізму. Коли й це не цікавить, або хочеться епатувати чи привернути увагу до екологічних проблем – починаємо творити зі сміття. Кольорова упаковка може досить точно віддзеркалювати культурні прошарки багатьох країн-виробників дизайн-продукту, вона являє собою компактне поєднання кольорів, ідей, символічних зображень. Зазначені приклади демонструють, що джерела образності та композиційні принципи декорування в сучасному дизайні безпосередньо пов'язані з матеріальною базою їх реалізації. Саме тому аналіз художніх першоджерел потребує подальшого розгляду інновацій у сфері волоконного складу й технологій, які визначають можливість відтворення фактур, тактильності та стабільності візуального ефекту у виробі.

У сучасних дослідженнях текстильного дизайну значна увага приділяється новим матеріалам, орієнтованим на принципи сталого розвитку. Зокрема, A. Burnstine та A. Camargo розглядають інноваційні біотекстильні матеріали, створені на основі аграрних та харчових відходів, як складову циркулярної моделі текстильної індустрії [5]. Такі матеріали демонструють можливість поєднання дизайнерських, технологічних та екологічних аспектів створення продукту.

В останні десятиліття одним з основних напрямів удосконалення та покращення якості хімічних волокон стало розроблення надтонких волокон, що дозволяють створити певну фактуру (поверхневу структуру) матеріалу: ефект шкіри персика; замшеподібної поверхні; бархатистої, м'якої, шовковистої поверхні; ефект туше натурального шовку. Волокна і матеріали, дотик до яких приносить задоволення почуттям, сьогодні носить назву high-touch. Окреслені напрями корелюють із науковими публікаціями, де матеріал розглядається як багатовимірна система властивостей – функціональних, сенсорних та експресивних, що безпосередньо впливають на сприйняття продукту користувачем.

Проєктування дизайн-продуктів модного бізнесу, а також матеріалів для інтер'єрів, декору, цілком залежить від волоконного складу та фізико-механічних властивостей матеріалів. Сьогодні ринок представлений сучасними матеріалами, що дозволяють створювати складні форми з метою отримання різних ефектів. Розширення асортименту текстильних волокон здійснюється за такими основними напрямами: модифікації волокон для покращення комфортності, міцності, зносостійкості тощо; створення суперволокон зі спеціальними властивостями (надміцні та еластичні, ультратонкі тощо); створення інтерактивних волокон, які активно реагують на зміну зовнішніх умов (тепло, освітлення, механічний вплив тощо); розробка технологій отримання синтетичних волокон з природної сировини для синтезу сучасних волокноформуючих полімерів та покращення якості натуральних волокон. Окремою ланкою сьогодні стоять інтелектуальні матеріали та нові засоби виробництва матеріалів з використанням цифрових технологій.

Розвиток інноваційних матеріалів у текстильному дизайні тісно пов'язаний із появою інтерактивних та «розумних» текстильних систем. Як показують M. Guennes, J. Cunha та I. Cabral, smart textiles розглядаються як матеріали, здатні реагувати на зовнішні стимули, змінювати власні властивості та забезпечувати взаємодію з користувачем завдяки застосуванню провідних волокон, оптичних компонентів, сенсорних систем і матеріалів з ефектом пам'яті форми [6]. Водночас M. Glogar, S. Petrak та M. Mahnić Naglič підкреслюють, що інтеграція CAD-CAM систем, цифрового друку, 3D-візуалізації та інструментів Industry 4.0 суттєво розширює можливості сталого проєктування й виробництва текстильних виробів, зменшуючи матеріальні втрати та підвищуючи технологічну точність [7]. Отже, оскільки творчий внесок дизайнерів у розробку матеріалів зміщується від пошуку можливостей застосування

до розширеного визначення розкриття потенціалу матеріалів у поєднанні виробництва, застосування та оцінки користувача, у цьому контексті матеріал інтерпретується не лише як ресурс, а як носій потенціалів застосування, що відкривають можливості для варіативності форми та сценаріїв використання виробу, що є важливим для сучасної дизайн-практики [8].

Відомо, що Баухауз [9-12] надав глибокий вплив на розвиток галузі дизайну, особливо у встановленні педагогічного та прагматичного підходу до розуміння матеріалів та творчості. Викладачі і студенти Баухауза першими об'єднали ноу-хау традиційної майстерності з сучасними машинними процесами та створили єдиний стиль, що поєднав мистецтво, ремесло та технології. Вони вивчали матеріали за допомогою обговорень та практичних досліджень. Цей підхід відображав тісний зв'язок між безпосереднім сприйняттям матеріалів та вивченням їх суттєвих та різноманітних характеристик. Зазначені положення підтверджують, що історичні педагогічні моделі роботи з матеріалом заклали основу сучасного експериментального підходу, де дослідження властивостей матеріалу передує формуванню остаточного проєктного рішення.

У концептуальних роботах деякі художники паралельно приходили до критики – процес розпочався з реді-мейдів – самого способу функціонування просторів, відведених для мистецтва (рис. 3 – 5). На рис. 6 – 7 представлені роботи концептуалістів, що дозволяє виявити сутність способів використання готових речей у вигляді творів мистецтва. У концептуальному мистецтві ідея є найважливішим аспектом роботи: автор використовує концептуальну форму, що свідчить про планування та прийняття рішень заздалегідь, де виконання перетворюється на формальну справу за технологіями. Ідея стає машиною, яка робить мистецтво. Саме це стало основою нашого світогляду у баченні основних підходів щодо створення авторських проєктів: костюма luxury сегменту стилю de-luxe, l'art nouveau, haute couture, предметах модного декору, середовища інтер'єру тощо. Так, практичний підхід Баухауса був необхідний для центрального принципу переваги форм, які були справедливими стосовно природи матеріалу: просувалося використання неортодоксальних матеріалів та перевірка їх дизайнерських можливостей при створенні предметів меблів (наприклад, класичний дизайнерський консольний стілець Marcel Breuer) (рис. 6).

Звернення до Баухауза та концептуальних практик у представленій роботі виконує не історичну, а методологічну функцію: вона показує витоки проєктного мислення, де матеріал розглядається як база експерименту, а технологія – як інструмент перевірки меж формоутворення. У цьому сенсі сучасні інноваційні матеріали продовжують логіку «майстерні», але у форматі цифрових і біотехнологічних виробництв. Багато дизайнерів в історії дизайну наслідували аналогічний підхід і створювали продукти, безпосередньо досліджуючи та маніпулюючи матеріалами, їх різноманітними формами, текстурами та можливостями обробки. Вони відвідують ярмарки матеріалів (наприклад, Material Xperience Fair by Materia) або бібліотеки матеріалів (наприклад, Materials ConneXion), збирають зразки матеріалів та деталі продуктів, щоб розширити свій репертуар нових матеріалів та тенденцій, а також доторкнутися до нових матеріалів [16; 17].



Рис. 3. M. Duchamp *«The Bride Stripped Bare by Her Bachelors»,* 1915-1923 pp. [13]



Рис.4. M.Duchamp «Door 11 rue Larrey», 1927 p. [13]



Рис. 5. M. Duchamp «Sixteen Miles of String» (інсталяція), 1942 p. [13]



Рис. 6. M. Breuer. Консольний стілець, 1925-1935 рр. [14]



Рис. 7. J. Kosuth «One and Three Chairs», 1965 р. [15]

Дослідники наголошують, що безпосередній контакт із матеріалом дозволяє дизайнеру оцінити не лише технічні параметри, а й тактильну та візуальну виразність, що не завжди може бути передана через стандартизовані профілі властивостей. Стверджувалося, що такий практичний досвід роботи зі зразками нових матеріалів компенсує обмеження профілів властивостей та специфікацій у захопленні та передачі естетичних відчуттів та значень матеріалів. Тим не менш, за останнє десятиліття дослідники дизайну розробили інструменти та підходи до вибору матеріалів, щоб обговорити пов'язані з досвідом аспекти матеріалів і більш систематично включити їх у процес проєктування, крім індивідуального досвіду дизайнерів: наприклад, у вазі з Амазонії Гаетано Пеше досягає унікальних форм із бульбашками, недосконалостями та невеликими варіаціями у розмірі. Стілець *Fresh Fat* від Тома Діксона досліджує можливості форми, властиві полімерній смолі, де бажані висока прозорість, високий блиск та хороша стійкість (рис. 8) [8; 18 – 24]. У наведених працях матеріал трактується як фактор формування досвіду взаємодії з продуктом, що дозволяє розглядати вибір матеріалу як стратегічне проєктне рішення, а не виключно технічну операцію.

Пізніші розробки в галузі матеріалів та дизайну стосуються зростаючої кількості експериментаторів та творців серед художників, дизайнерів, архітекторів та інженерів, які виявляють особливий інтерес до виготовлення матеріалів: технологічні розробки, передові та інтелектуальні матеріали, нові засоби виробництва матеріалів з використанням цифрових технологій, а також проблеми, пов'язані зі стійкістю, демократизацією технологій та розширенням прав та можливостей суспільства [25].

Таким чином, сьогодні проєктні практики сучасної дизайн-діяльності, в першу чергу в авторському проєктуванні або відомими брендами, виходять за межі лише обґрунтування вибору матеріалів, а досліджують саме інноваційний потенціал застосування сучасних матеріалів: архетиповими за формою та функціями також вважаються дизайн-продукти, що використовують вирощений біоматеріал як замінник звичайного матеріалу [26].

Постановка завдання. Огляд літератури засвідчує достатньо розвинені підходи до опису матеріалів, їх сенсорних властивостей і дизайнерських практик роботи зі зразками, однак у публікаціях фрагментарно висвітлено саме інтеграцію художніх першоджерел, матеріальної інновації та технологічної реалізації в єдиній проєктній логіці. Це питання може бути вирішено узагальненням напрямів, що поєднують композиційно-образний рівень (принт/фактура) та матеріально-технологічний рівень (волоконний склад, модифікації, цифрові засоби виробництва), що і визначило завдання дослідження.

Виклад основного матеріалу. Дослідження матеріалів у контексті творчих практик дизайнерів відбуваються у напрямах визначення можливостей створення форм відповідно до функціонального призначення: ці категорії також використовуються переважно для опису творчого внеску дизайнерів у проєкти, засновані на матеріалах, наприклад, для текстилю, меблів, предметів декору тощо. Цілком зрозуміло, що відносини між матеріалом та формою є критичними та суперечливими в історії мистецтва та дизайну. Тривалий час у західній філософії матеріал вважався допоміжним щодо форми та лише її проявом. Пізніше ця думка була оскаржена вченими, які вважали, що кожен матеріал повинен мати відповідну форму. Відома фраза «форма слідує за матеріалами» підкреслює матеріал як характерний елемент дизайну.

Це означає, що «кожний матеріал має власну мову форм», які виникли разом із матеріалами та за допомогою матеріалів [27]. У дизайні форма пов'язана з характеристиками продукту: матеріалом, об'ємом, композицією. Уявити матеріали як форми, яким ще належить стати, можна лише шляхом концептуального поділу між формою, структурою та матеріалом. У контексті викладеного, матеріал доцільно розглядати як базову проєктну категорію, що перебуває у постійній взаємодії з формою та технологією її реалізації. Аналіз прикладів, наведених у статті, демонструє, що інноваційні матеріали не лише забезпечують функціональні характеристики виробу, а й безпосередньо впливають на його пластичну структуру, фактуру, масштаб декору та сценарії використання. Водночас технологія виробництва виступає посередником між потенціалом матеріалу та формотворчим результатом. З огляду на це, систематизація напрямів матеріальної та технологічної інновації дозволяє чіткіше окреслити їх роль у сучасному дизайн-проєктуванні; нами подано у вигляді структурованої класифікації (табл.1).

Представлена класифікація засвідчує, що інноваційні матеріали й технології функціонують у сучасному дизайні не ізольовано, а як взаємопов'язані чинники формоутворення, сенсорної виразності та функціональної адаптивності виробу.

Таблиця 1

Класифікація напрямів використання інноваційних матеріалів і технологій у проєктуванні сучасних дизайн-продуктів

Джерело інновації	**Характер матеріального оновлення**	**Дизайнерський ефект**	**Тип дизайн-продукту**
Модифікація хімічних і синтетичних волокон	Розроблення надтонких волокон; покращення міцності, зносостійкості, комфортності; створення поверхонь типу *high-touch*	Бархатистість, шовковистість, «ефект шкіри персика», підвищена тактильна привабливість	Одяг, текстиль для інтер'єру, декор
Інтерактивні та «інтелектуальні» матеріали	Матеріали, що реагують на тепло, світло, механічний вплив; мембранні та водовідштовхувальні структури; тканини, що змінюють колір	Трансформація поверхні, адаптивність, функціональна динаміка	Повсякденний одяг, спеціальний одяг, декоративні елементи
Біоматеріали (вирощені структури)	Формування матеріалу на основі міцелію; агрегування окремих вирощених елементів без традиційного крою	Пластична варіативність, відмова від класичного шиття, нова логіка формування виробу	Одяг, упаковка, експериментальний дизайн
Біотехнологічні інтеграції	Інтеграція мікроорганізмів у текстильну основу; реакція на вологість	Зміна форми в залежності від середовища, кінетичний ефект	Одяг, експериментальні текстильні об'єкти
Цифрові технології виробництва	Багатокомпонентний 3D-друк; точкове нанесення матеріалів різної жорсткості та прозорості	Контроль структури, поєднання м'яких і жорстких зон, складні форми	Предметний дизайн, інтер'єр, експериментальний одяг
Художні першоджерела та матеріальна інтерпретація	Трансформація живопису, графіки, урбаністичних візуальних кодів у текстильні принти	Візуальна експресія, масштабна композиція, декоративна насиченість	Одяг luxury-сегмента, текстильний декор

Від модифікації волокон до біоматеріалів і цифрового виробництва простежується тенденція до розширення меж традиційного проєктування, у межах якого матеріал перестає бути лише технічною основою й набуває статусу активного компонента художньо-проєктного рішення. Саме така трансформація ролі матеріалу визначає сучасний етап розвитку дизайн-практики.

Отже, власний досвід автора [28] з проєктування предметів декору та декоруванні дизайн-об'єктів дозволяє стверджувати про пріоритет форми над матеріалом. Про це також свідчить досвід багатьох дизайнерів, які кажуть про свободу форми та можливості матеріалів щодо її утворення. Також відомості про властивості матеріалів тісно пов'язані саме з процесом створення дизайн-продуктів, існуючими технологіями, обладнанням, особливо для подальшого виробничого впровадження. Прикладом слугує виготовлення експериментальних зразків одягу, взуття, предметів декору, де здатність матеріалів формуватися й оброблятися певним чином свідчить про їх потенціал формоутворення складним або неможливим. Дизайнери прагнуть нових форм, кидаючи виклик існуючим асоціаціям пластику з «уніфікованими» та «досконалими» машинними формами, а також створюючи нові статичні та кінетичні форми з натурального дерева **(**рис. 9 – 10). В усіх прикладах потенціал властивостей матеріалів може бути

зрозумілий та описаний у зв'язку зі створенням нових форм. Також зазначимо, що сьогодні існує багато проєктів, які інвестують у природні зміни властивостей і форм матеріалів як з часом (наприклад, витончене старіння) [29], так і можливостей використання (наприклад, адаптивний в'язаний проєкт Jane Scott) [30].

Представлені дослідження наголошують на активній якості або виразності матеріалу в інформуванні художника про те, як продовжити творчий процес. Світові приклади припускають, що функціональний потенціал матеріалів можна обговорювати без прямого посилання на форму продукту чи процес виготовлення [8]. Наприклад, деякі тканини можуть вважатися придатними для оббивки через їх специфічний набір атрибутів, включаючи структуру переплетення та довговічність. Це не обов'язково означає, що дизайнери можуть не розглядати їх для розробки предметів одягу.



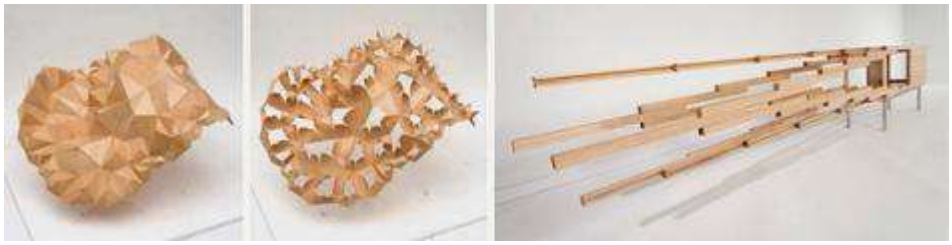
а) б)

Рис. 8: а) «Чиста ваза» Г. Пеше; б) крісло «Fresh Fat» від Т. Діксона, 2001 р. [8]



а) б)

Рис. 9: а) Drift Матіаса Плісніга; б) WooWood Стівена Лепрізе [8]



а) *б)*

Рис. 10. Пасивна (ліворуч) і активна (праворуч) роль дерева в концептуалізації кінетичних форм: а) змінює форму дерев'яна фанера; б) «Вибуховий кабінет» С. Ерразуріса [8]

На функціональне обґрунтування їх використання впливає ступінь, у якому профілі властивостей цих матеріалів відповідають вимогам функціонального дизайну. Креативність у поєднанні матеріалів та дизайну, здається, виходить за межі загальної діяльності з вирішення проблем. Немає жодних сумнівів у тому, що минулий досвід та взаємодія з існуючими матеріалами та інструменти візуального порівняння профілів властивостей, дозволяють дизайнерам робити припущення про нові матеріали та робити прогнози про те, як вони можуть бути оброблені та випробувані. Матеріали на основі міцелію (рис. 11) сьогодні вже використовуються в дизайні упаковки. Аніела Хойтінк [31] у своїй практиці роботи з міцелієм досліджувала інші способи формування матеріалів на основі міцелію для створення матеріалів, подібних до тканини. Експерименти з чистим міцелієм привели дизайнера до розуміння можливості склеювання шматочків у формі дисків у міру їхнього висихання та створення одягу з окремо вирощених

шматочків, що позбавляє необхідності крою та шиття (рис. 11, б). Цей приклад демонструє трансформацію традиційної логіки «крою та шиття» у напрямі вирощування форми, що розширює межі розуміння матеріалу як процесуальної, а не статичної категорії.



а) *б)*

Рис. 11. Відкриття та сприйняття нових аффордансів за допомогою експериментів з матеріалами: а) активований водою електролюмінісцентний зразок (дизайн, виготовлення та фотографія Стена Клауса; б) тканина *MycoTEX* та сукня з агрегованих шматочків чистого міцелію від *Aniela Hoitink* [8].

Розуміння матеріалів та технологій, які можуть бути безпосередньо виготовлені, організовані та керовані дизайнерами, значно розширило масштаби невидимих можливостей матеріалів. Прикладом композитного виробництва у прагненні єдності шкіри, структури та ефекту [24; 32] є тканина *BioLogic*, створена *MIT Media Lab* і Королівським коледжем мистецтв [33], що включає бактерії на тканинні підкладки для створення різноманітних характеристик вигину як реакції на вологість. Таким чином, матеріал виступає динамічною системою, здатною реагувати на зовнішні умови, що принципово змінює уявлення про стабільність форми та відкриває нові напрями функціонального дизайну.

Сприйняття поведінки (наприклад, розширюватися та стискатися у відповідь на вплив вологи) та можливостей (наприклад, збиратися на тонкій тканині) мікроорганізму *Bacillus subtilis* був ключем до нового використання цих бактерій. Розробка нового обладнання, наприклад багатокомпонентних *3D*-принтерів, дозволяє контролювати точкове нанесення м'яких, жорстких та прозорих пластиків з високою роздільною здатністю на одному друкованому матеріалі. Цифрові технології виробництва забезпечують контрольованість матеріальної структури на мікрорівні, що дозволяє інтегрувати різні властивості в межах одного об'єкта та підвищує точність формотворчих рішень.

Отже, можна стверджувати, що нові матеріали не тільки пропонують потенціал для підвищення продуктивності дизайну, але й також можуть призвести до нових дизайнерських пропозицій відповідно до властивостей матеріалів, а також залучатися до участі в проєктах зі створення нових матеріалів. Разом з тим засвідчимо, що очікуваний внесок дизайнерів має узгоджуватися з мотивацією дизайнерів до участі у таких спільних проєктах. Дизайнери звичайних продуктів можуть не захотіти витрачати занадто багато часу на освоєння нового матеріалу (як це роблять ремісники або вчені-матеріалознавці) або вивчення нових можливостей, коли вони вже мають концепцію продукту з перспективними ринковими перспективами. Важливо знайти оптимальний компроміс між тим, щоб приділяти занадто багато і занадто мало часу пошуку можливостей, що стосуються інтересів дизайнерів. Цього можна досягти, залучаючи дизайнерів (і художників), які більш схильні до матеріального дизайну та експериментів і бачать винагороду та цінність у стиранні кордонів між дизайном продукту та виготовленням матеріалів. Сьогодні дизайнерська молодь, кількість якої поступово зростає, готова витрачати час і сили на вивчення матеріалів – сучасна молодь також може спілкуватися із вченими-матеріалознавцями та молодими дизайнерськими брендами у спільній розробці матеріалів, акцентуючи проєктні вимоги до них. Їх непряма функція включатиме спрощення процесів виготовлення (3D-друк матеріалів, використання відходів матеріалів), роз'яснення науки, що лежить в основі технологій та поведінки матеріалів, демонстрацію та візуалізацію експериментальних зразків готових дизайн-продуктів. Перспективним напрямом є формування критеріїв оцінювання ефектів матеріальної інновації (тактильність, стабільність фактури/принта, зносостійкість, екологічні параметри) у прив'язці до типів дизайн-продуктів та можливостей використання. Узагальнення наведених наукових позицій і практичних прикладів дозволяє перейти від опису окремих напрямів до формування цілісного бачення ролі інноваційних матеріалів і технологій у сучасному проєктуванні дизайн-продуктів.

Висновки. Представленим дослідженням окреслено джерела образності сучасного текстильного й предметного дизайну, зокрема інтерпретації живопису, графіки та урбаністичних візуальних кодів, а також визначено їх проєктні обмеження, пов'язані з конструктивною будовою виробу, напрямом рисунка та технологією розкрою. Систематизовано основні напрями матеріальних інновацій, представлені в

сучасній практиці проєктування: модифікація хімічних і синтетичних волокон, розвиток поверхонь типу high-touch, використання інтерактивних та «інтелектуальних» матеріалів, а також застосування біоматеріалів і вирощених структур. Показано роль технологій виробництва у формоутворенні дизайн-продукту, зокрема вплив цифрових засобів (багатокомпонентного 3D-друку), біотехнологічних інтеграцій і композитного формування на розширення пластичних і функціональних можливостей виробу. Узагальнено практики матеріальних експериментів, зокрема приклади використання міцелію, біореактивних текстильних структур та адаптивних матеріалів, що демонструють зміну підходу від традиційного формування виробу до дослідження матеріалу як процесуальної та динамічної категорії. В результаті визначено практичні можливості застосування матеріалів для сучасного проєктування, що полягають у необхідності поєднання художнього першоджерела, матеріальної інновації, цифрових технологій виробництва та принципів сталого розвитку при створенні новітніх дизайн-продуктів.

Список використаної літератури та джерел

1. Fuller Fabrics. V&A Explore the Collections. *Victoria and Albert Museum.* URL: https:// collections.vam.ac.uk/context/organisation/A19202/fuller-fabrics .

2. Piet Mondrian and His Paintings. *Piet Mondrian*. URL: https://www.piet-mondrian.org/

3. El-Bassuony A.A. H., Ibrahim A.F., Abdelsalam H.K. Using natural products in contemporary fabric design: a critical review of trends, innovations, and future prospects (2019–2024). *Cellulose***.** 2025. Vol. 32. P. 7485–7499. DOI: https://doi.org/10.1007/s10570-025-06700-x.

4. Duarte Poblete S. S., Romani A., Rognoli V. Emerging materials for transition: A taxonomy proposal from a design perspective. *Sustainable Futures.* 2024. Vol. 7. Article 100155. DOI: https://doi. org/10.1016/j.sftr.2024.100155.

5. Burnstine A., Camargo A. Fashioning the future: Bio-based textiles, circular innovation, and sustainability in emerging markets. *Cleaner and Circular Bioeconomy***.** 2025. Vol. 12. Article 100194. DOI: https://doi.org/ 10.1016/j.clcb.2025.100194.

6. Guennes M., Cunha J., Cabral I. Smart textile design: A systematic review of materials and technologies for textile interaction and user experience evaluation methods. *Technologies.* 2025. Vol. 13, Iss. 6. Article 251. DOI: https:// doi.org/10.3390/technologies13060251.

7. Glogar M., Petrak S., Mahnić Naglič M. Digital technologies in the sustainable design and development of textiles and clothing – A literature review. *Sustainability.* 2025. Vol. 17, Iss. 4. Article 1371. DOI: https:// doi.org/10.3390/su17041371.

8. Barati B., Karana E. Affordances as Materials Potential: What Design Can Do for Materials Development. *International Journai of Design*, 2019. Vol. 13, No 3. P. 105-123. URL: https://www. ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/3419/879.

9. Droste M. Bauhaus. Taschen. 2019. 552 p.

10. Itten J. Mein; vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg: Otto Maier. 1963. 195 p.

11. Nerdinger W. Das Bauhaus: Werkstatt der Moderne. C.H. Beck, München. 2018. 128 p.

12. 1919-1933 – Bauhaus-Archiv: Museum Für Gestaltung, Berlin. *Bauhaus*. URL: https://www. bauhaus.de/de/das_bauhaus/48_1919_1933/

13. The Essential Duchamp. *Art Gallery NSW.* 2019. URL: www. artgallery.nsw.gov.au/artboards/duchamp/

14. Wassily Armchair. *The Metropolitan Museum of Art*. URL: https://www. metmuseum.org/art/collection/search/485067.

15. Kosuth J. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966–1990.* Cambridge, MA : The MIT Press, 1991.

16. Beylerian G.M., Dent A. Material ConneXion: The Global Resource of New and Innovative Materials for Architects, Artists and Designers. London : Thames & Hudson. 2005. 288 p.

17. Material Xperience: Bigger and Better than Ever! *MaterialDistrict.* 2018. URL: https:// materialdistrict.com/article/material-xperience-bigger-better-ever/.

18. Akin F., Pedgley O. Sample libraries to expedite materials experience for design: A survey of global provision. *Materials & Design*, 2016. Vol. 90. P. 1207-1217.

19. Karana E. Meanings of materials: doctoral dissertation; Delft University of Technology, Delft (The Netherlands), 2009.

20. Pedgely O. Materials selection for product experience: New thinking, new tools. In: *Materials experience: Fundamentals of materials and design* / ed. by E. Karana, O. Pedgley, V. Rognoli. Oxford, 2014. P. 337-349.

21. Rognoli V. A broad survey on expressive-sensorial characterization of materials for design education. *METU Journal of The Faculty of Architecture*, 2010. No 27(2). P. 287-300. DOI: http:// dx.doi.org/10.4305/METU.JFA.2010.2.16.

22. Van Kesteren I. Selecting materials in product design: doctoral dissertation. Delft University of Technology, Delft (The Netherlands), 2008.

23. Zuo H. The selection of materials to match human sensory adaptation and aesthetic expectation in industrial design. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 2010. No 27(2). P. 301-319. URL: https:/ jfa.arch.metu.edu.tr/uploads/docs/sayilar/sayi-27-2/301-319.pdf.

24. Menges A., Reichert S. Material capacity: Embedded responsiveness. *Architectural Design*, 2012. Vol. 82 (2). P. 52-59.

25. Tanenbaum Th.-J., Williams A.M, Desjardins A., Tanenbaum K. Democratizing technology: pleasure, utility and expressiveness in DIY and maker practice. In: *CHI 2013*: *Changing Perspectives:* proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems. Paris (France). 27 April–2 May 2013. P. 2603-2612.

26. Karana E., Barati B., Rognoli V., van der Laan A.Z. Material Driven Design (MDD): A method to design for

material experiences. *International Journal of Design*, 2015. Vol. 9, Iss. 2. P. 35-54.

27. Gravagnuolo B. Adolf Loos, Theory and Works. Rizzoli. 1982. 228 p.

28. Ременєва Т.В. Декор в костюмі та авторських проєктах: сучасні тенденції дизайн-концепцій: дис. … д-ра філософії: 022 Дизайн / Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ, 2024. 336 с.

29. Bridgens B., Lilley D., Smalley G., Balasundaram K. Ageing gracefully to increase product longevity. In: *PLATE: Product Lifetimes and the Environment:* conference Nottingham Trent University, 17-19 June 2015. Nottingham, 2015. P. 19-26. URL: https://www. researchgate.net/publication/278899147_ Ageing_gracefully_to_increase_product_longevity

30. Scott J. Responsive Knit: the evolution of a programmable material system. In: *Design Research Society* – DRS – International Conference. Limerick (Ireland). 25-28 June 2018. P. 1800-1811. https://doi.org/ 10.21606/drs.2018.566.

31. Mycotex. URL: www.mycotex.nl/

32. Kolarevic B., Klinger, K. Manufacturing material effects: Rethinking design and making in architecture. New York, NY : Routledge. 2008. 320 p.

33. Project Overview: bioLogic-Science Advances. *MIT Media Lab.* 2016. URL: www.media.mit.edu/projects/biologic/overview

References

1. Fuller Fabrics. *Victoria and Albert Museum*. URL: https:// collections.vam.ac.uk/context/organisation/A19202/fuller-fabrics

2. Piet Mondrian and His Paintings. *Piet Mondrian*. URL: https://www.piet-mondrian.org/

3. El-Bassuony, A.A.H., Ibrahim, A.F. & Abdelsalam, H.K. (2025). Using natural products in contemporary fabric design: a critical review of trends, innovations, and future prospects (2019–2024). *Cellulose*, 32, 7485–7499 https://doi.org/10.1007/s10570-025-06700-x.

4. Duarte Poblete, S.S., Romani., A., & Rognoli, V. (2024). Emerging materials for transition: A taxonomy proposal from a design perspective. *Sustainable Futures.* 7:100155. https://doi.org/10.1016/j.sftr.2024.100155.

5. Burnstine, A., & Camargo, A. (2025). Fashioning the future: Bio-based textiles, circular innovation, and sustainability in emerging markets. *Cleaner and Circular Bioeconomy.* 12:100194. https://doi.org/10.1016/j.clcb.2025.100194.

6. Guennes, M., Cunha, J., & Cabral, I. (2025). Smart Textile Design: A Systematic Review of Materials and Technologies for Textile Interaction and User Experience Evaluation Methods. *Technologies*, 13(6):251. https://doi.org/10.3390/technologies13060251.

7. Glogar, M., Petrak, S., Mahnić Naglič, M. (2025). Digital technologies in the sustainable design and development of textiles and clothing – A literature review. *Sustainability*. 17(4), 1371. https://doi.org/10.3390/su17041371.

8. Barati B., & Karana, E. (2019). Affordances as materials potential: What design can do for materials development. *International Journal of Design*, 13 (3), 105-123. URL: https://www. ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/3419/879

9. Droste M. *Bauhaus.* Taschen. 2019. 552 p.

10. Itten J. *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs-und Formenlehre.* Ravensburg : Otto Maier, 1963.

11. Nerdinger, W. *Das Bauhaus: Werkstatt der Moderne*. München : C.H. Beck, 2018.

12. 1919–1933 - Bauhaus-Archiv. *Bauhaus.* URL: https://www. bauhaus.de/de/das_bauhaus/48_1919_1933/.

13. The Essential Duchamp. (2019). *Art Gallery NSW*. URL: https://www. artgallery.nsw.gov.au/artboards/duchamp/

14. Wassily Armchair. *The Metropolitan Museum of Art*. URL: https:// www.metmuseum.org/art/collection/search/485067

15. Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966–1990.* Cambridge, MA: The MIT Press.

16. Beylerian, G. M., & Dent, A. (2005). *Material ConneXion: The global resource of new and innovative materials for architects, artists and designers.* London: Thames & Hudson.

17. Material District. (2018). *Material Xperience: Bigger and better than ever!* URL: https://materialdistrict.com/article/material-xperience-bigger-better-ever/

18. Akin, F., & Pedgley, O. (2016). Sample libraries to expedite materials experience for design: A survey of global provision. *Materials & Design, 90*, 1207-1217.

19. Karana, E. (2009). *Meanings of materials* [Doctoral dissertation, Delft University of Technology, The Netherlands].

20. Pedgley, O. (2014). Materials selection for product experience: New thinking, new tools. In E. Karana, O. Pedgley, & V. Rognoli (Eds.), *Materials experience: Fundamentals of materials and design*. Oxford. 337-349.

21. Rognoli, V. (2010). A broad survey on expressive-sensorial characterization of materials for design education. *METU Journal of the Faculty of Architecture, 27*(2), 287-300. http://dx.doi.org/10.4305/METU.JFA.2010.2.16.

22. Van Kesteren, I. (2008). *Selecting materials in product design* [Doctoral dissertation, Delft University of Technology, The Netherlands].

23. Zuo, H. (2010). The selection of materials to match human sensory adaptation and aesthetic expectation in industrial design. *METU Journal of the Faculty of Architecture, 27*(2), 301-319. URL: https://jfa.arch.metu.edu.tr/uploads/docs/sayilar/sayi-27-2/301-319.pdf.

24. Menges, A., & Reichert, S. (2012). Material capacity: Embedded responsiveness. *Architectural Design, 82*(2), 52–59.

25. Tanenbaum, T.-J., Williams, A. M., Desjardins, A., & Tanenbaum, K. (2013). Democratizing technology: Pleasure, utility and expressiveness in DIY and maker practice. In *CHI 2013: Changing Perspectives – Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems.* Paris, France. 2603-2612.

26. Karana, E., Barati, B., Rognoli, V., & van der Laan, A. Z. (2015). Material driven design (MDD): A method to design for material experiences. *International Journal of Design*, 9(2), 35-54.

27. Gravagnuolo, B. (1982). *Adolf Loos: Theory and works.* Rizzoli.

28. Remenieva, T.V. (2024). *Dekor v kostiumi ta avtorskykh proiektakh: suchasni tendentsii dyzain-kontseptsii* [Decor in costume and exclusive projects: contemporary trends in design concepts] (Doctor of Philosophy dissertation, 022 Design). Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv Ukraine .

29. Bridgens, B., Lilley, D., Smalley, G., & Balasundaram, K. (2015). Ageing gracefully to increase product longevity. In *PLATE: Product lifetimes and the environment – Conference Nottingham Trent University.* Nottingham. 19-26. URL: https://www.researchgate.net/publication/278899147_ Ageing_gracefully_to_increase_product_longevity.

30. Scott, J. (2018). Responsive Knit: The evolution of a programmable material system. In *Design Research Society – DRS – International Conference, Limerick, Ireland.* 1800–1811. https://doi.org/10.21606/drs.2018.566.

31. Mycotex. URL: https://www.mycotex.nl/

32. Kolarevic, B., & Klinger, K. (2008). *Manufacturing material effects: Rethinking design and making in architecture.* New York, NY: Routledge.

33. Project Overview: bioLogic-Science Advances (2016). *MIT Media Lab.* URL: www.media.mit.edu/projects/biologic/overview/

7.05:620.2:004.9

RESEARCH OF INNOVATIVE MATERIALS AND TECHNOLOGIES IN THE DESIGN OF MODERN DESIGN PRODUCTS

Tetiana REMENIEVA —PhD in Design, Senior Lecturer, Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv
Maryna KOLOSNICHENKO – Doctor of Engineering Sciences, Professor, Professor of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv
Ihor ANTONENKO – Senior Lecturer, Department of Interior and Furniture Design, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv,
Danylo KOSENKO – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv,

The article examines innovative materials and technologies in the design of contemporary design products within the context of the interaction between artistic sources, material foundations, and production capabilities. It analyzes the transformation of pictorial, graphic, and urban visual codes into textile prints and decorative solutions, and their dependence on the product's structural configuration, the direction of the pattern, and manufacturing technologies. The directions of material innovation are systematized, ranging from fiber modification and the development of high-touch surfaces to biomaterials, interactive materials, and digitally formed structures. It is demonstrated that in contemporary design, the material functions as an active factor of form generation, sensory expressiveness, and the functional adaptability of a product.

The aim of the study is to determine the role of innovative materials and technologies in shaping contemporary design products and to generalize approaches to integrating artistic sources, material innovation, and technological implementation within a unified design logic.

The methodology is based on the analysis of scholarly publications in design theory and materials science, a historical and art-theoretical review of examples of transforming fine art into textile and product design, and the systematization of current practices in the application of innovative materials and digital manufacturing technologies.

The results of the study consist of identifying the sources of imagery in contemporary decorative design and determining their design constraints; systematizing the directions of material renewal, including the modification of chemical and synthetic fibers, the creation of ultrathin and high-touch surfaces, the application of interactive materials, biomaterials, and grown structures, as well as the use of digital manufacturing technologies. In addition, the study substantiates the role of technology as a mediator between a material's potential and the resulting form-generating outcome.

The scientific novelty lies in generalizing the interrelation between artistic sources, material innovation, and technological realization within an integrated design model in which material is regarded as an active form-generating category rather than merely a technical basis of the product.

The practical significance lies in the possibility of applying the proposed systematization of innovation directions to substantiate the selection of materials and technologies in the design of clothing, textiles, decorative objects, and interior products, taking into account the functional, sensory, and communicative characteristics of the design product.

Key words: design product, innovative materials, manufacturing technologies, decoration, textile design, biomaterials, high-touch, digital manufacturing, form generation.

Стаття отримана 26.02.2026
Стаття прийнята 28.03.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.012:7.011:7.017.4:7.021.2

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ, ТВОРЧА УЯВА, МАКЕТУВАННЯ В ДИЗАЙНІ ТА ДИЗАЙН-ОСВІТІ

Олена ПОЛІЩУК – доктор філософських наук, професор, професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Житомирський державний університет ім. І. Франка, м. Житомир (Україна)
https://orcid.org/0000-0002-1095-8031
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1201
polishchuk.o.p.2015@gmail.com

Цитування:

Поліщук О. Візуалізація, творча уява, макетування в дизайні та дизайні-освіті. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 621-627
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1201

Метою дослідження є аналіз зв'язку творчої уяви, візуального і просторового мислення фахівців у сучасній дизайнерській практиці, а також засобів й шляхів стимулювання їх розвитку при дизайн-освіті, мистецькій освіті та художній самоосвіті. *Методологія:* використано методи порівняльного аналізу, семантичного аналізу, індукції, дедукції, синтезу, а також герменевтичний метод при з'ясуванні теоретичних позицій про змістове насичення поняття візуалізації, візуального мислення, просторового мислення, творчої уяви, просторової уяви та їх денотатів. Застосовано принцип «неповного осягнення об'єкта» при їх розгляді, враховуючи неоднозначність їх трактувань. *Результати:* поглиблено уявлення про візуальне і просторове мислення, їх значення у професійній діяльності, при якій значення має творча уява і візуалізація її результатів; проаналізовано напрацювання науковців про специфічні риси та роль макетування у дизайнерській і мистецькій практиках. *Наукова новизна:* з'ясовано тісний зв'язок візуального і просторового компонентів при макетуванні у дизайн-проєктуванні та вказано на явище трансгресії, як важливої риси творчої уяви у дизайнерській чи художній діяльності, стимульованої інтуїтивними стимулами та раціональними спонуками; наголошено на потребі подальшого з'ясування специфіки візуального мислення для розвитку теоретико-методологічної бази теорії сучасної дизайну, естетики, дизайн-освіти й мистецької освіти, враховуючи темпи діджиталізації різних сфер сучасного суспільства. Практичне значення дослідження полягає у приверненні уваги до важливості більш широкого застосування методу макетування просторових форм і значення навчальних макетів у дизайн-освіті чи мистецькій освіті, як засобу розвитку творчої уяви та просторового мислення фахівців, адже це допомагає розвитку їхньої естетичної компетентності, зокрема при формоутворенні й прийнятті колірних рішень щодо проєктованого виробу.

Ключові слова: візуалізація, дизайнерська практика, діджилітизація, естетична компетентність дизайнера, колір, макетування у дизайн-проєктуванні, методологічний принцип «неповного осягнення об'єкта», творча уява, формоутворення.

Постановка питання. Сучасна культура однією з наріжних ознак має опертя на візуалізацію, візуальну інформацію та активне використання візуальних комунікацій у різних сферах суспільного життя. Діджиталізація впливає на їх швидкий розвиток. Символічне виробництво, обмін і споживання суспільства нині часто звернені до візуального контенту поза межами візуального мистецтва та мистецької практики. А соціальні мережі та цифрові платформи виступають вагомими інструментами формування громадської думки, потребуючи найчастіше візуальних компонентів оформлення контенту. Активним чинником впливу на споживацьку аудиторію виступає й реклама та паблік рілейшенз, для яких візуалізація образів є важливим інструментом поведінки на емоційно-чуттєву сферу сучасників, їхні настрої, смаки та поведінку. До того ж, такий візуальний контент ґрунтується на формоутворенні привабливих для широкої аудиторії образів, утримуючих символічно значущі культурні наративи та естетичні смисли.

Це сприяло, поза сумнівом, попиту на послуги рекламістики та графічного дизайну, і стрімкий розвиток цифрових технологій лише посилює таку тенденцію. Формоутворення візуальних образів залежить від багатьох чинників, пов'язуючи когнітивні, семіотичні, естетичні моменти такої інноваційної діяльності. Звідси набуває значення поглиблення уявлення про покращення естетичної компетентності графічних дизайнерів завдяки розвитку візуальної складової їхнього просторового мислення і творчої уяви, необхідних для спроможності створювати оригінальні форми, колірні рішення і композиції при розробці дизайн-продукції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Варто указати, що дослідженню візуалізації та її ролі у сучасному суспільстві при розвитку цифрових технологій присвячено низку публікацій останніх років, зокрема: В. Ходунова (2022); О. Шаталович, І. Шаталович (2025), Mohamed, Sicklinger (2025 р.). На тісний зв'язок когнітивного та семіотичного компонентів при інтерпретації візуальних

© Поліщук О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

образів, породжених дизайном і мистецтвом, звернуто увагу І. Прокопчук, Ю. Кантаровським та В. Прокопенком (2025 р.). Потреба інтегрованого підходу при аналізі візуальних продуктів, напрацьованих мистецькою і дизайнерською практикою, зумовлена посиленням ролі візуальної комунікації та націлює на дослідження мислення користувачів такої продукції, а не лише зосередження уваги на «знаковій структурі дизайнерських об'єктів», – переконані дослідники (І. Прокопчук, Ю. Кантаровський, В. Прокопенко, 2025; 464).

В. Желанова пов'язує ступінь розвитку креативності та візуального мислення дизайнерів із формуванням їхньої художньо-проєктної компетентності. На її погляд, вони є основними якостями, які сприяють професійній діяльності, забезпечуючи спроможність до інноваційності та утворення нових образів, форм, а також «їх естетичного втілення та адаптації до вимог ринку» [3; 16]. Візуальне мислення, ґрунтуючись на образній інформації, через її аналіз та трансформацію, а також використання творчої уяви породжує нові візуальні рішення, оригінальні образи. Воно виступає спроможністю «опрацьовувати, трансформувати і комунікувати інформацію через образи, форми, кольори, простір», – стверджує українська дослідниця [3; 17]. Нею зазначається й значущість для дизайн-мислення методів та засобів розвитку візуальної креативності і візуального мислення.

Розглядає візуальне мислення як основу для розвитку творчості В. Дротенко, вказуючи також й на інше його значення: спроможність виступити основою для освоєння художньої культури людиною [2]. Звідси постає потреба, як видається, більш активної наукової дискусії про його роль не тільки у мистецькій практиці, але й мистецькій освіті, дизайн-освіті та художній самоосвіті з боку широкого загалу. Адже художня культура звернена до виробництва символічних цінностей та стимулює їх породження в особливій формі та вимагає специфічних умов для їх соціальної трансляції і засвоєння з боку окремої особистості чи соціальної групи. Досліджено роль візуального мислення у видовій специфіці мистецтв Д. Скальською та звернуто увагу на його цінність у культурозначущому сенсі через орієнтацію на цілісність і цілісні структури, коли йдеться про формоутворення його результатів [10]. Не лише візуальні перцептивні образи, але й зображення, діаграми, схеми та інше компактно і водночас ємко фіксують через візуальний формат подання інформації головне при пізнанні, прогностиці, регуляції поведінки й комунікації.

Однак загалом маємо ситуацію розгляду науковцями візуального мислення і візуалізації у дизайнерській та мистецькій практиках без поглибленого дослідження їх зв'язку з розвитком просторового мисленням особистості, яка професійно включена у таку діяльність або до них є залученою, наприклад завдяки дизайн-освіті чи мистецькій освіті. Це не сприяє, як видається, розширенню горизонту дослідницького пошуку щодо засобів і способів посилення творчої уяви фахівця у сфері дизайну чи загалом людини, залученої до сучасної художньої культури і художнього формоутворення. Також потребує уточнення смислове поле понять творчої уяви, просторової уяви крізь призму наукових напрацювань щодо «верхньої естетики», звернутої до використання візуальної, аудіальної інформації, як штучно породжених образних чи символічних компонентів художньої інновації, і «нижньої естетики», що пов'язана з врахуванням впливу на людей смакової, тактильної, осмічної інформації, як перцепцій чи, рідше, сформованих навмисно чуттєвих образів.

Метою дослідження є розгляд зв'язку творчої уяви, візуального і просторового мислення у сучасній дизайнерській діяльності, а також засобів й шляхів стимулювання їх розвитку при дизайн-освіті, мистецькій освіті та художній самоосвіті.

Враховуючи багатовекторність дослідницького інтересу до неї має місце звернення до її розгляду в міждисциплінарній площині із залученням порівняльного аналізу, семантичного аналізу, семіотичного аналізу, індукції, дедукції; значущість має й опертя на принцип «неповного осягнення об'єкта» [16], враховуючи складність предмету вивчення.

Виклад основного матеріалу. За Р. Арнхеймом, візуальне мислення варто розглядати як особливий спосіб сприйняття, а також структурування інформації завдяки образам, символам і просторовим уявленням [14; 7. Варто наразі звернути увагу, що ним стверджується про наявність зв'язку між візуальним мисленням та уявленнями людини про просторові характеристики об'єкта дійсності. А також треба зважити на переконання дослідника у необхідності термінологічної фіксації явища, притаманному теперішній культурі та указаного ним як «візуальне мислення». У останні десятиліття, як зауважує О. Брюховецька: «Образ завжди несе з собою загрозу заполонити уяву, зачарувати, заколисати, чи, навпаки, відволікати і збуджувати – наслідком чого в обох випадках є послаблення критичної думки, яка передбачає здатність до концентрації, абстрактного мислення і схоплення негативного» [1; 131]. Варто зауважити, що мова наразі йде про візуальний контент, тобто штучно утворені візуальні образи, які є продуктом дизайну, реклами, мистецької практики та інших складових сучасного символічного виробництва та обміну суспільства.

Проте дизайн-продукти утримують у собі не лише утилітарно-функціональні, але й естетичні та соціально-культурні властивості чи характеристики. Якщо перші зумовлені витратами щодо їх

виготовлення, споживання, можливого ремонту або утилізації, тобто мають матеріальний вимір існування, то другі і треті стосуються духовних та соціально-ціннісних споживчих властивостей виробів. Однак вони об'єднані при формоутворенні нового споживчого товару та мають одночасно і комплексно враховуватися при художньому проєктуванні, вимагаючи єдності форми і змісту, коли мова йде про конструкторські та технологічні аспекти розробки нового дизайн-продукту [6; 51]. До того ж, це потрібно враховувати вже на початковому етапі створення нової предметної форми утилітарного, ужиткового призначення, зокрема при художньому формоутворенні.

Клаузура дає можливість візуалізувати у загальному вигляді головну ідею або образ майбутнього виробу в різноманітних варіантах. Вона фіксує насамперед сприйняття форми через інтуїтивні аспекти та творчу уяву, але є швидкою графічною фіксацією на підготовчому етапі розробки виробу, використовуючи папір і олівець. Тому вона є популярною, зокрема, в дизайні середовища, художньому конструюванні, архітектурі, а також у навчальному проєктуванні. Тоді як макетування можна застосовувати при розробці нових форм або реконструкціях прикметних, історично напрацьованих штучних предметних форм, щоб теж розвивати не лише креативність та уяву, але й прагнення цінувати новизну в дизайнерських рішеннях і стимулювати пошук креативних формотворчих ідей, зокрема використовуючи накопичений художній, конструкторський досвід попередніх десятиліть або навіть століть (рис. 1). Макет-реконструкція цьому, як видається, сприяє у достатній мірі.



Рис. 1. Макет-реконструкція транспортної зупинки кінця XX століття

Макети створюються як фізична модель в натуральну величину, особливо при потребі з'ясування функціональних переваг і недоліків об'єкта проєктування. Макет є також моделлю речі, що «часто відтворена в зменшеному вигляді» [6; 54]. Серед матеріалів для макетування у дизайні та художній практиці найбільш популярними є використання паперу, картону, пап'є-маше, пластичних матеріалів, наприклад пластиліну. Іноді використовується техніка поп-ап, наприклад при проєктуванні рекламної поліграфічної продукції [5; 52]. Спеціальні програми SketchUp, AutoCAD чи Adobe XD дають можливість візуалізації макетів у цифровій формі при дизайн-проєктуванні. Створення макету робить можливим легко подати візуально авторське уявлення про об'єкт творчої розробки, враховуючи його форму та пропорції, а також композиційні особливості.

Таким чином, макетування дає змогу фіксувати форму, структуру і компонування складових проєктованого виробу, але при цьому ще й розвиває спроможність в уяві швидко формувати різноманітні просторові форми та їх унаочнювати в доступних матеріалах. В останньому випадку робота з такими макетами покращує, крім того, просторове мислення, сприяючи росту професійної майстерності фахівців з дизайну. Тому при дизайн-освіті та мистецькій освіті створення навчальних макетів сприяє не тільки візуалізації креативної ідеї при пошуку оригінальної, цікавої форми художнього образу, але обов'язково й розвитку творчої уяви та просторового мислення фахівця.

Наприклад, серія макетів, розроблена із використанням матеріалу різних кольорів, стимулює розвиток колірної грамотності та естетичного смаку дизайнера (рис. 2). Так, поставлене завдання вимагало розробити пакування «на одну цукерку» як самозбірну конструкцію, імітуючи форму полуниці та використовуючи різні кольори картону. Крім того, подібне макетування робить зримими недоліки взаємодії форми і запропонованого колірного рішення при стилізації, зокрема, біоформи як аналогу при формотворчих пошуках; дає змогу відсіяти неперспективні рішення у форматі «форма-матеріал-конструкція-колір-функція»; формує здатність проявляти варіабельність в дизайнерському пошуку при спробах розробки оригінального рішення.



Рис. 2. Макет пакування «на одну цукерку»

На погляд В. Дротенко, основою творчості виступає розвинуте візуальне мислення творчої особистості, яка має, крім того, належну візуальну грамотність, сформовану протягом навчання та подальшої професійної діяльності [2]. З цим важко не погодитися, але остання при формоутворенні в дизайнерській чи мистецькій практиці передбачає уміння завжди адекватно узгоджувати взаємодію форми інноваційного продукту з його колірними характеристиками та іншими параметрами цього виробу, щоб не сформувати відчуття відрази з боку широкого загалу до розробки. Застосування макетування, як видається, цьому сприяє.

Варто наголосити, що у професійній дизайнерській діяльності макетування на початкову етапі формоутворення й пошуку потрібного рішення не тільки розвиває візуальне, але й просторове мислення, формуючи специфіку інтелектуальної діяльності конкретної особистості та спроможність до інноваційної діяльності. Адже звернення до нього допомагає вмінню активно використовувати не лише візуальну, але й тактильну інформацію в процесі професійної діяльності та загалом у повсякденному житті. І цінність застосуванням просторового макету, як видається, є виправданою не тільки тоді, коли мова йде про проєкт у дизайні середовища або художнього конструювання виробів, але й у царині графічного дизайну.

Графічні дизайнери, послуговуючись скетчингом при формстормінгу, можуть згодом значно покращити уявлення про обраний до подальшої розробки варіант візуального рішення завдяки створенню декількох первинних просторових макетів майбутнього виробу, до того як відбудеться дизайн-макетування із застосуванням графічного редактора або застосунку. А на завершальному етапі, зокрема при розробці друкованої рекламної чи поліграфічної продукції, оригінал-макет дає змогу виявити недоліки дизайнерського рішення, якщо воно мало місце; остаточно узгодити творчий задум графічного дизайнера або дизайнерської групи із можливостями та вимогами друку; при потребі ознайомити замовника дизайн-продукту із наявним дизайнерським рішенням, щоб поліпшити, за можливості, його споживчі якості з точки зору цього замовника. Тому метод макетування є важливим також й для графічного дизайну. Зв’язок візуального та просторових компонентів кожного виробу є реальним і це необхідно завжди враховувати. Тому розвиток просторового мислення є не менш важливим для графічних дизайнерів, ніж фахівців у інших спеціальностях дизайнерських послуг. Він постає важливою складовою їхньої естетичної професійної компетентності.

Звернення до аналізу поняття просторового мислення дає змогу стверджувати про неоднозначність його трактування, оскільки маємо досить широкий спектр дослідницьких позицій. Зокрема, Г. Гаврищак, Г. Мамус та А. Уруський стверджують про його зв’язок з «аналізом просторових властивостей і відношень елементів реальних об’єктів чи їх графічних зображень та оперування цими властивостями у процесі розв’язування конструкторських задач». Українськими науковцями наголошується, що в основі його функціонування корениться «перетворення початкового образу» завдяки просторовій уяві до «нового, кінцевого інтелектуального продукту»; «дії, пов’язані з просторовим мисленням, мають образно-зорову основу» [7; 135-136]. Тож ними помічено тісний зв’язок візуальності, візуальної інформації та розвинутого у фахівця певної професії просторового мислення. На візуальне сприйняття, як невід’ємну складову процесу образного мислення у творчості студентів-дизайнерів теж звернуто дослідницьку увагу [13].

Просторове мислення розглядається пов’язаним із створенням і використовуванням «просторових образів (що здійснюється на основі різного наочного підґрунтя) та встановлення відносин між ними шляхом оперування самими образами та його елементами» [8; 17]. Як указує Г. Іванова, завдяки просторовому мисленню відбувається постійна зміна просторових параметрів наявних об’єктів і переведення їх у іншу форму: стилізовану, умовно-об’ємну або ж мова йде до переведення до «умовно-графічних зображень, від тримірних зображень до двовимірних зображень і навпаки» [4; 135]. Вона розглядає його характерними рисами: 1) спроможність людини формувати

«візуальні гіпотези», не тільки репродуктивного плану, але й оригінальні, творчі припущення чи ідеї; 2) «категоріальну гнучкість» при їх описі; 3) «конструктивну активність» у діяльності. Зріле просторове мислення нею пов'язано із такими психічними процесами, як сприйняття; увага; уява і пам'ять. Тоді як Г. Гаврищак, Г. Мамус, А. Уруським, зауважується, що просторове мислення забезпечує орієнтування людини у наявному середовищі, розуміння форми та реальної величини предметів, а також уявленню про їх взаємне розміщення один відносно одного та частин цих предметів, їх субординацію. Просторова ж уява сприяє «трансформації об'єкта» та «довільному комбінуванню», коли йдеться про його «структурні складові» [7; 138].

Висновки. Можна стверджувати, що науковцями помічено тісний зв'язок візуальної інформації та унаочнення, візуалізації із розвитком творчої уяви особистості. Також окремі дослідники торкаються питання зв'язку креативності та уяви із просторовим мисленням фахівця, як його професійною компетентністю. Проте їхній аналіз просторої уяви, котра забезпечує функціонування просторового мислення, фактично зводиться лише до факту визнання існування такого інтелектуального явища, а не поглибленого розгляду ступеня і причин залежності креативності особистості, її творчої уяви та її просторового й візуального мислення у нерозривному зв'язку.

Варто наголосити про необхідність більш поглибленого звернення до аналізу ролі методу макетування в дизайнерській діяльності, дизайн-освіті та мистецькій освіті, коли мова йде про розвиток, з одного боку, візуального мислення особистості, яка має постійно створювати креативний продукт для його візуального пред'явлення, а, з іншого боку, її просторового мислення. Це видається важливим для професійного розвитку фахівців не тільки у царині дизайну, але й інших художніх практик, зокрема й мистецької практики, для яких значущою є естетична компетентність та естетичні характеристики інноваційного продукту. Адже інноваційність у такій діяльності не є можливою без трансгресії, виходу за межі відомого та усталеного, що забезпечується творчою уявою, і без виявлення в оточуючому середовищі глибинних зв'язків і відношень між складовими предметного середовища на основі копіткої уваги. За результатом вона спрямовується на формоутворення нетипового, нестандартного на концептуальному рівні опрацювання, розробки образів майбутніх предметів, речей, корисних з точки зору споживачів конкретної цільової групи. Проте творча уява диязайнера тісно пов'язана із його спроможністю швидко візуалізувати первинні, інтуїтивні «зародки» або «прозріння» щодо композиційної схеми майбутнього виробу і спроможності згодом неупереджено й виважено на основі раціонального добору відсіяти недоречні формотворчі, композиційні та колірні рішення, враховуючи запити цільової групи та наявну ринкову кон'юнктуру.

На наш погляд, візуальна складова мислення фахівця звернена до наочного фіксування й використання широкого спектру виявлених ознак, властивостей, функцій конкретних предметних форм природного і штучного походження. Тоді як просторова його складова більше звернена до врахування відносин цих об'єктів із людиною, насамперед при використанні, і наслідків такого контакту для неї. Творча уява у дизайн-проєктуванні їх тісно пов'язує між собою, спонукаючи на основі трансгресії до інноваційного рішення. Її розвиток видається безпосередньо залежним із естетичною компетентністю фахівця та рівним його загальної художньої ерудованості, хоча б тому, що йдеться про необхідність розробки у споживчих товарах належних естетичних характеристик для забезпечення привабливості дизайнерської продукції.

Список використаної літератури:

1. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія: Могилянська школа:* колективна монографія. Київ : Вид. «Олег Філюк», 2018. С. 130-165.

2. Дротенко В. Візуальне мислення як методологія освоєння художньої культури. *Inter Conf (June 7-8, 2021).* С. 260–265. https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.06.2021.027

3. Желанова В. В. Креативність і візуальне мислення як основа художньо-проєктної компетентності майбутнього дизайнера. *Наук. зап.* Серія: Педагогічні науки. 2025. Вип. 14. С. 15–21. https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.14.015.

4. Іванова Г. І. Розвиток просторового мислення учнів засобами 3D-моделювання. *Collection of scientific papers «Scientia»* (December 16, 2022; Lisbon, Portugal). С. 135–137. Retrieved from https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/634

5. Куровська Д., Малиш Д. Макетування поп-ап конструкцій в дизайні рекламної поліграфічної продукції. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. 66, 2. С. 51–55. https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-7

6. Макарова О. Макетування як провідний засіб пізнання форм світу та створення їхніх моделей. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2019. 23. С. 48–57.

7. Мамус Г., Уруський А., Гаврищак Г. Просторове мислення студентів закладів вищої освіти як показник інтелектуального розвитку їх особистості. *Наук. зап. Тернопол. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: педагогіка*, 2022. 1 (1). С. 135–141. https://doi.org/10.25128/2415-3605.22.1.16

8. Нищак М., Гавриш Т., Улич А. Розвиток просторового мислення учнів на уроках креслення засобами цифрових технологій. *Молодь і ринок*, 2020. 6-7 (185–186). С. 16–20.

9. Прокопчук, І., Кантаровський, Ю., Прокопенко, В. Семіотика і конітивні механізми інтерпретації візуального образу в дизайні та мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.*, 2025. 51. С. 464–472. https://orcid.org/0000-0001-9353-2169.

10. Скальська Д. Візуальне мислення у видовій специфіці мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2019. 24, 2. С. 40–45. https://doi.org/ 10.24919/2308-4863.2/24.176796.

11. Ходунова В. Л. Візуалізація: новий поворот у сучасній культурі. *Актуальні питання у сучасній науці,* 2022. 3. С. 411–423. https://doi.org/ 10.52058/2786-6300-2022-3 (3)-411-423.

12. Шаталович О., Шаталович І. (2025). Проблема визначення візуальної культури в історії культурологічних досліджень. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках*, 2025. *8* (1). С. 132–139. https://doi.org/10.15421/342517.

13. Снісар Н. О. Візуальне сприйняття як невід'ємна частина процесу образного мислення та творчості студентів-дизайнерів. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*, 2011. 2. С. 78–79.

14. Arnheim R. Visual Thinking. Berkeley : University of California Press, 2004.

15. Mohamed T. I., Sicklinger A. An integrated curriculum of virtual/augmented reality for multiple design students. *Education and Information Technologies*, 2022. 27: 11137–11159. https://doi.org/10.1007/s10639-022-11069-6

16. Polishchuk O., Kovtun N., Vitiuk I., Sapeńko R., Trocha B. The principle of «incomplete comprehension of object» in the context of the discourse of uncertainties in a digital society. *SHS Web of Conferences. 2021.* Vol. *104*, 02007:1–6. https://doi.org/10.1051/shsconf/202110402007

References

1. Briukhovetska O. V. Vizualnyi povorot u kulturi i kulturolohii. Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia. Kyiv : Vyd. «Oleh Filiuk», 2018. S. 130-165.

2. Drotenko V. Vizualne myslennia yak metodolohiia osvoiennia khudozhnoi kultury. Inter Conf (June 7-8, 2021). S. 260–265. https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.06.2021.027

3. Zhelanova V. V. Kreatyvnist i vizualne myslennia yak osnova khudozhno-proiektnoi kompetentnosti maibutnoho dyzainera. Nauk. zap. Seriia: Pedahohichni nauky. 2025. Vyp. 14. S. 15–21. https://doi.org/ 10.59694/ped_sciences.2025.14.015.

4. Ivanova H. I. Rozvytok prostorovoho myslennia uchniv zasobamy 3D-modeliuvannia. Collection of scientific papers «Scientia» (December 16, 2022; Lisbon, Portugal). S. 135–137. Retrieved from https://previous. scientia.report/index.php/archive/article/view/634

5. Kurovska D., Malysh D. Maketuvannia pop-ap konstruktsii v dyzaini reklamnoi polihrafichnoi produktsii. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 2023. 66, 2. S. 51–55. https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-7

6. Makarova O. Maketuvannia yak providnyi zasib piznannia form svitu ta stvorennia yikhnikh modelei. Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv, 2019. 23. S. 48–57.

7. Mamus H., Uruskyi A., Havryshchak H. Prostorove myslennia studentiv zakladiv vyshchoi osvity yak pokaznyk intelektualnoho rozvytku yikh osobystosti. Nauk. zap. Ternop. nats. ped. un-tu im. V. Hnatiuka. Seriia: pedahohika, 2022. 1 (1). S. 135–141. https://doi.org/10.25128/2415-3605.22.1.16

8. Nyshchak M., Havrysh T., Ulych A. Rozvytok prostorovoho myslennia uchniv na urokakh kreslennia zasobamy tsyfrovykh tekhnolohii. Molod i rynok, 2020. 6-7 (185–186). S. 16–20.

9. Prokopchuk, I., Kantarovskyi, Yu., Prokopenko, V. Semiotyka i konityvni mekhanizmy interpretatsii vizualnoho obrazu v dyzaini ta mystetstvi. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb., 2025. 51. S. 464–472. https://orcid.org/0000-0001-9353-2169.

10. Skalska D. Vizualne myslennia u vydovii spetsyfitsi mystetstv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 2019. 24, 2. S. 40–45. https://doi.org/ 10.24919/2308-4863.2/24.176796.

11. Khodunova V. L. Vizualizatsiia: novyi povorot u suchasnii kulturi. Aktualni pytannia u suchasnii nautsi, 2022. 3. S. 411–423. https://doi.org/ 10.52058/2786-6300-2022-3 (3)-411-423.

12. Shatalovych O., Shatalovych I. (2025). Problema vyznachennia vizualnoi kultury v istorii kulturolohichnykh doslidzhen. Epistemolohichni doslidzhennia v filosofii, sotsialnykh i politychnykh naukakh, 2025. 8 (1). S. 132–139. https://doi.org/10.15421/342517.

13. Snisar N. O. Vizualne spryiniattia yak nevidiemna chastyna protsesu obraznoho myslennia ta tvorchosti studentiv-dyzaineriv. Visnyk Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv, 2011. 2. S. 78–79.

14. Arnheim R. Visual Thinking. Berkeley : University of California Press, 2004.

15. Mohamed T. I., Sicklinger A. An integrated curriculum of virtual/augmented reality for multiple design students. Education and Information Technologies, 2022. 27: 11137–11159. https://doi.org/10.1007/s10639-022-11069-6

16. Polishchuk O., Kovtun N., Vitiuk I., Sapeńko R., Trocha B. The principle of «incomplete comprehension of object» in the context of the discourse of uncertainties in a digital society. SHS Web of Conferences. 2021. Vol. 104, 02007:1–6. https://doi.org/10.1051/shsconf/202110402007

UDC 7.012:7.011:7.017.4:7.021.2

VISUALIZATION, CREATIVE IMAGINATION, LAYOUT IN DESIGN AND DESIGN EDUCATION

Olena POLISHCHUK (Dr.) – Professor of Department of Fine Arts and Design, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr (Ukraine)

The aim of this study is to analyze the relationship between creative imagination, visual and spatial thinking among professionals in contemporary design practice, as well as the means and methods for fostering their development in design education, art education, and self-directed artistic learning. Methodology: methods of comparative analysis, semantic analysis, induction, deduction, and synthesis were used, as well as the hermeneutic method in clarifying theoretical positions regarding the conceptual content of the terms visualization, visual thinking, spatial thinking, creative imagination, spatial imagination, and their denotations. The principle of «incomplete comprehension of the object» was applied in their examination, taking into account the ambiguity of their interpretations. Results: The understanding of visual and spatial thinking and their significance for professional activities-where a well-developed creative imagination and the visualization of its outcomes are crucial-has been expanded; scholars' ideas regarding the specific characteristics and role of modeling in design and artistic practices have been analyzed. Scientific novelty: the close connection between visual and spatial components in layout design has been elucidated, and the phenomenon of transgression has been identified as an important feature of creative imagination in design or artistic activity, driven by intuitive impulses and rational motivations; the need for further clarification of the specifics of visual thinking has been noted for the development of the theoretical and methodological foundation of the theory of contemporary design, aesthetics, design education, and art education, taking into account the pace of digitization in various spheres of modern society. The practical significance of this study lies in drawing attention to the importance of more widely applying the method of modeling spatial forms and recognizing the value of educational models in design or art education as a means of developing professionals' creative imagination and spatial thinking, as this contributes to the development of their aesthetic competence-particularly their sense of taste when making design decisions.

Key words: visualization, visual thinking, design, design practice, digitization, designer's aesthetic competence, color, mock-up in design-projection, methodological principle of «incomplete understanding of the object», artistic practice, creative imagination, form creation.

Стаття отримана 31.03.2025
Стаття прийнята 26.04.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.05:655.41

ЕВОЛЮЦІЯ ДИЗАЙНУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ ЯК ЕЛЕМЕНТУ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУ

Ольга ЄЖОВА – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-5920-1611
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1202
oyezhova70@gmail.com
Маргарита ПЕКНА – магістрантка кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0009-0002-5224-5301
ritapeknaya01062001@gmail.com

Цитування:

Єжова О., Пекна М. Еволюція дизайну сучасної української книги як елемент національного культурного коду. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 628-633
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1202

Метою дослідження є виявлення та систематизація ключових етапів еволюції українського книжкового дизайну в контексті формування національного культурного коду. Це дало змогу окреслити сталі візуальні маркери української ідентичності, простежити особливості їхнього прояву в історичних і сучасних виданнях, а також визначити їхній потенціал як інструменту культурної репрезентації України у глобальному комунікаційному просторі. *Методологія* дослідження спирається на комплексний підхід, що поєднує історико-мистецтвознавчий, порівняльний і культурологічний аналіз. Опрацьовано праці українських і зарубіжних дослідників, здійснено огляд історичних зразків книжкової графіки та сучасних дизайнерських практик. *Результати.* Встановлено багатоступеневу динаміку розвитку українського книжкового дизайну: від синтезу народного мистецтва з авангардними течіями початку XX ст. (бойчукізм, нарбутівська школа) до домінування соцреалістичних практик у радянський період і подальшого відродження національної графіки у другій половині XX ст. Сучасний етап характеризується полістилізмом та інтеграцією цифрових технологій із традиційними елементами. Ідентифікаційними маркерами визначено орнаментальні композиції, символічні образи (дерево життя, козацькі постаті), історичні шрифтові форми (устав, скоропис), а також використання мотивів декоративно-ужиткового мистецтва – вишивки, витинанки, кераміки. *Наукова новизна*. Уперше здійснено комплексний огляд еволюції українського книжкового дизайну крізь призму його ролі як складової національного культурного коду. *Практична значущість*. Результати дослідження можуть бути використані у видавничій та дизайнерській діяльності для створення видань із виразною національною айдентикою. Систематизація культурних маркерів слугує методологічною основою для дизайнерів, ілюстраторів та видавців, а також відкриває перспективи подальших наукових розвідок у галузі візуальної культури й культурної політики.

Ключові слова: дизайн, графічний дизайн, дизайн книги, книжкова графіка, ілюстрація, композиція, етніка, народні мотиви, акциденція, орнамент, символізм, стилізація.

Актуальність теми. В умовах сьогодення особливо гостро постає проблема відновлення та збереження української культурної самобутності та ідентичності, що проявляється у більшості сфер як побутової, так і професійної діяльності – від тематичних принтів на предметах побуту до складових соціального та інформаційного середовищ. Зокрема книга, як елемент культури, може транслювати національно-культурний контекст як через текст, так і через художнє оформлення – ілюстрації, обкладинку, шрифтові особливості.

Якісний дизайн виступає інструментом формування візуальної ідентичності книги та надання ілюстративної форми ряду символічних образів та асоціацій, що впливають на сприйняття читача. Надання оформленню друкованого видання певних культурних маркерів та підкреслення українського коріння продукту сприяє створенню унікального стилю, що має потенціал слугувати впізнаваною «візитівкою» у міжнародному контексті галузі.

Аналіз попередніх досліджень. Проблема національної ідентичності в українському дизайні існувала ще на початку XX століття, особливо актуалізувавшись при процесах державотворення. Як практики-ілюстратори й графіки, так і науковці-теоретики присвячували їй значну частку своєї уваги й часу, що в результаті вилилось у велику кількість напрацювань на дану тему. Так, В. Олійник встановила, що у 1960–1980-х роках сформовано виразний «друкарський стиль», що безпосередньо вплинуло на ідентифікацію українськості через шрифт, композицію та ілюстрацію [11]. В. Мулкохайнен у власній дисертації [9] доведено, що з другої пол. XX ст. дизайн української книги розвивається як цілісна проєктна система, де національна самоідентифікація підтримується через графіку, конструкцію та типографіку.

У роботі К. Яковенко [16] встановлено, що національна ідентичність у книжковому дизайні формується

© Єжова О., Пекна М., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

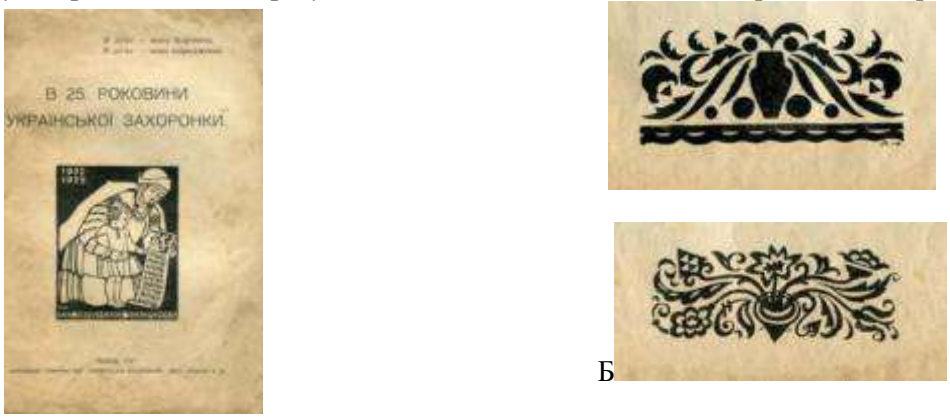
комплексом декоративно-графічних елементів, джерелами яких є народне мистецтво, побут, міфологія, державна символіка та природа. На тему акциденції, як національно визначеної ознаки в дизайні, розглянуто працю Н. Удріс-Бородавко [13], в якій доведено, що сучасний етап українського книжкового дизайну позначений розвитком шрифтових практик з етнічними референсами та їх активним упровадженням у видавничі проєкти. О. Лагутенко встановила, що діяльність Георгія Нарбута заклала підвалини нової української графічної школи, що поєднала барокові традиції стародруку з модерними пошуками композиції, шрифту та орнаменту [7]. У її статті [8] проаналізовано характерні особливості методик М. Бойчука, В. Кричевського та Г. Нарбута у творенні національного культурного відродження у книжковій графіці та визначено їх ключові елементи. В. Косів довів, що українська ідентичність 1945–1989 рр. вибудовувалася через впізнавані символи, історичні постаті, національний костюм та орнаменти, що у дизайні книги транслювались через обкладинку, фронтиспіс і систему ілюстрацій [6].

П. Нестеренко в роботі проаналізував практики українських графіків XX-XXI століть, зокрема Олени Кульчицької, значення їх робіт у розвитку української книги як елементу національної культури [10]. Грищенко О. встановила, що техніка витинанки, завдяки площинності, контрасту форми й контрформи та дзеркальній симетрії, органічно інтегрується в книжковий розворот [4]. Лю Ц. (Liu J.) та ін. у власній статті обґрунтували значення традиційних культурних елементів як носіїв національної ідентичності у візуальній комунікації [17]. О. Єжова, Ц. Чжао (Zhao J.) та К. Пашкевич [18] виявили ключові чинники, що визначають ефективність дизайну цифрових музейних платформ у контексті збереження культурної спадщини. У цій же статті обґрунтовано роль дизайну як медіатора між культурним контентом і користувачем. Узагальнюючи, зазначимо, що автори оглянутих джерел притримуються тези, що українська належність книжкового дизайну артикулюється через багаторівневе поєднання символіки (орнамент, костюм, історичні постаті), стилістичних цитат, шрифтових адаптацій і матеріально-конструктивних параметрів книги.

Метою дослідження є виявлення та систематизація ключових етапів еволюції українського дизайну книги в контексті формування національного культурного коду, що дозволить окреслити сталі візуальні маркери української ідентичності у сучасному книговиданні.

Для реалізації мети передбачаються аналіз історичних і сучасних зразків українського книжкового дизайну з точки зору використання культурних маркерів та визначення основних графічних та шрифтових засобів, що формують національно впізнаваний стиль.

Результати та обговорення. Елементи дизайну книги з національними маркерами поділяються на декілька груп: колір, композицію, шрифт та ілюстрації. Їх збагачують культурним контекстом через імітацію, стилізацію, адаптацію, символізм і орнаменти, джерелами яких виступають народне мистецтво, побут, міфологія, державна символіка та природне середовище [16]. В оформленні української друкованої продукції початку XX ст. спостерігалося широке різноманіття засобів. Із державотворчими процесами 1917 р., настанням періоду національного піднесення та заснуванням Української академії мистецтва поширилась ідея поєднання елементів народного мистецтва та традицій з поширеними на Заході новими мистецькими напрямами – такими як кубізм, конструктивізм, футуризм, реалізм, примітивізм, імпресіонізм, неокласицизм, модернізм, ар-деко та традиціоналізм. У книжковій ілюстрації О. Кульчицька створювала нові орнаментальні композиції, в основу яких покладені мотиви вишивки, ткацтва, кераміки, різьблення по дереву та інших традиційних ремесел. На рис. 1 наведено елементи оформлення видання «В 25 роковини української захоронки», виконані О. Кульчицькою. Так, на обкладинці книги (рис. 1, а) розміщено ілюстрацію, що містить стилізовану реконструкцію традиційного вбрання. Незважаючи на спрощеність орнаменту до простих геометричних фігур, у розміщенні його структурних елементів вгадується вишивка на сорочці. На рис. 1, б та 1, в зображено заставки з видання, стиль виконання яких схожий на вибійку або різьблення по дереву. Обидві заставки містять елементи рослинного орнаменту.



а Б В

Рис. 1. О. Кульчицька – фрагменти оформлення видання «В 25 роковини української захоронки» (Львів, 1927 р.) [3].

Одними з найвизначніших художників української книжкової графіки початку ХХ ст. можна назвати В. Кричевського, М. Бойчука та Г. Нарбута.

М. Бойчук фокусувався на народному примітивізмі з елементами мистецтва ікони, поєднував його із символізмом візантійських та ранніх ренесансних традицій та старовинним народним мистецтвом. Його творчість спиралася на обрядовість та сакральність, тісну взаємодію фольклору з релігійним мистецтвом [8]. Бойчукісти у графіці застосовували характерні елементи іконопису, технік естампу, вибійки.

На рис. 2, а представлено сюжетну ілюстрацію до видання «Лісової пісні», виконану в техніці гравюри на дереві з високою деталізацією та штрихованими тональними переходами. З характерних ознак стилю школи бойчукістів виявлено імплементацію іконографічних елементів: видовжені пропорції постатей та певні ракурси поз персонажів, що притаманно іконописній традиції.

Діяльність Г. Нарбута здебільшого спрямовувалася саме на книжкову графіку та визначила її загальні візуальні особливості, притаманні періоду 1920-1930-х рр. Як зазначено в статті В. Олійник [11], дизайну книги того часу було характерним декорування елементів книги яскравими орнаментальними вставками, поєднання національної символіки з геометричними та рослинними мотивами, притаманними низці регіонів України. На рис. 2, б представлено ілюстрації до «Української абетки» Г. Нарбута, а саме ілюстрації до літер «Г» та «З». Композиція ілюстрації до літери «Г» містить поєднання історичної постаті гетьмана П. Дорошенка з елементами геральдики та архітектурними мотивами, що створюють алюзію до доби Руїни – зруйновані мури, похилений вінок на гербі, – а також відсилають до української барокової гравюри. Ілюстрація до літери «З» характеризується використанням негативного простору для акцентування силуету зображення, архітектурних образів західноукраїнської традиції. Так, зображена дзвіниця є характерною до галицької, зокрема лемківської сакральної архітектури. Написання літер до обох ілюстрацій виконане з застосуванням різних варіацій рослинного орнаменту, один із яких зокрема є дещо схожим на петриківську традицію.



а



б

Рис. 2. Книжкові ілюстрації школи бойчукістів:
а – О. Сахновська – дереворит до «Лісової пісні» (Харків, 1930 р.) [15];
б – ілюстрації Г. Нарбута до «Української абетки» [14].

У другій пол. ХХ століття, з об’єднанням Сходу та Заходу України та початком розвитку мистецтва в спільному соціокультурному просторі, відроджується національна графічна традиція, орнаментика, йде пошук нових шрифтових рішень, широко застосовуються символічні графічні знаки та здійснюється переосмислення героїчного козацького минулого.

Із 1960-х років в українському книжковому дизайні виразно проявляється стилістика ар-деко. Так, в українському книжковому дизайні ар-деко став підґрунтям для формування універсального інструменту національного самовираження: повторювані графічні конструкції набули символічного значення. Зокрема, мотив рапорту з трикутників, закріпився як один з асоціативних образів національної ідентичності, що можна побачити на рис. 3, а.

У даний період також з’являється тенденція до використання техніки витинанки при створенні художнього оформлення книги. Як видно на рис. 3, б, ілюстрації-витинанки сучасних видань у деяких випадках є монохромними та стилістично спрощеними. Так, витинанка на рис. 3, б площинно зображає архітектурну споруду, окремі деталі якої контрастно виділені білим на чорному силуеті. Форма зображуваного об’єкту тяжіє до простих геометричних фігур – прямокутників та трикутників, наявні також дещо видозмінені рапорти з трикутників по краях листа. Композиції притаманна дзеркальна симетрія.



а



б

Рис. 3. Книжкові ілюстрації 1960-х років:
а – обкладинка видання «Двадцять років нової української лірики» [2];
б – В. Зорич – ілюстрація-витинанка видання «Сповідями мурів» [12].

Від 1991 року розвиток українського книжкового дизайну відбувався у нових умовах державної незалежності й набув особливого культурно-історичного значення. Художники зверталися до етностилістики, імітацій давніх першодруків, створення індивідуальної мистецької мови. Традиційність у книжковій графіці початку 1990-х отримала нове значення, відображаючи суспільні трансформації молодої держави. Етнічні мотиви в оформленні книги після проголошення державної незалежності набули особливої актуальності.

На графічному рівні видання цієї доби відзначалися скороченням кількості ілюстрацій, водночас зростанням значення національних мотивів та полістилізмом. Активно впроваджувалися нові техніки, пов'язані з комп'ютеризацією, а також поєднувалися традиційні та сучасні художні підходи. Зокрема відбулась інтеграція книговидання у загальний культурний процес.

Одним із провідних художників книги пострадянської доби варто назвати Владислава Єрка. Його індивідуальний стиль відзначався вишуканістю та довершеністю, збагачений елементами гіперреалізму. Його роботи поєднували давні українські міфологічні образи з сучасною художньою мовою. Особливо значущою стала ілюстрована ним «Снігова королева» Г. Андерсена. Як видно на рис. 4 а, візуальному стилю В. Єрка притаманний символізм та висока деталізованість, гіперреалістичність. В ілюстрації наявні деякі ознаки романтизму (яскраві кольори, контрастність світла й тіні, певна фантастичність), емоційність, елементи орнаментики.

Видавництво «Родовід» активно популяризує національну спадщину, випускаючи ілюстровані видання з історії традиційного мистецтва й ремесел, дизайн яких вирізняється використанням фотоколажів і фрагментів орнаментів із народного декоративно-ужиткового мистецтва. Так, на рис. 4 б наведене одне з видань каталогу Чернігівського обласного історичного музею, присвячене колекції козацької вишивки (дизайн: І. Пасічник). На обкладинці наявна орнаментальна вставка, що є фотографією фрагмента вишитого простирадла з колекції музею. Орнамент належить до категорії рослинних, має вигляд переплетення гілок із квітами та плодами. Колірна гама складається з теплих жовто-бежевих відтінків, світло-блакитного та зеленого. В композиції можна помітити плоди граната, що є свідченням впливу турецько-іранської культури на українську традиційну орнаментику.



а



б

Рис. 4. Сучасні книжкові ілюстрації:
а – В. Єрко – розворот видання «Снігової королеви» Г. Андерсена [1];
б – І. Пасічник – обкладинка каталогу колекції Чернігівського історичного музею [5].

Наприкінці XX – початку XXI століття український книжковий дизайн вирізняється появою нових

художніх форм, наділених виразними національними ознаками. Ілюстрація перетворюється на культурний код, який вступає у діалог із сучасними художніми текстами та візуальною культурою. Український книжковий дизайн відзначається стилістичною різноманітністю, складною образністю, декоративністю та високим рівнем художньої деталізації, що виокремлює його серед європейських аналогів як самобутній культурний феномен.

Висновки. Еволюція українського книжкового дизайну демонструє складний і водночас цілісний шлях формування національної культурної ідентичності через візуальні засоби. Від поєднання народних традицій з модерністськими течіями початку ХХ століття до полістилістики доби незалежності, книга не лише виконує інформаційну функцію, а й являється носієм українського світогляду. Загалом у дизайні книги національні риси формуються через колір, композицію, шрифт та ілюстрації, що збагачуються традиційними символами й образами. Використання орнаменту, стилізації та шрифтових адаптацій створює виразні асоціації з українською культурою та підкреслює її унікальність.

Завдяки творчості видатних художників – від Г. Нарбута й М. Бойчука до сучасних авторів, таких як Владислав Єрко – українська книга здобула унікальне художнє обличчя, поєднуючи традиційність із новими технологічними та стилістичними рішеннями.

Сучасна українська ілюстрована книга є не лише мистецьким явищем, але й засобом культурної репрезентації збереження національної самобутності у глобальному контексті.

Список використаної літератури:

1. Андерсен Г. Х. Снігова Королева. Дитяче вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». URL: https://lnk.ua/D1j0eGQPo
2. Білецький О. І. Двадцять років нової української лірики. Харків : Держвидав України, 1924. 38 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0001768
3. В 25 роковини української захоронки. Львів : Ранок, 1927. URL: https://uartlib.org/poza-mystetstvom/v-25-rokovyny-ukrayinskoyi-zahoronky/
4. Грищенко О. Техніка витинанки в оформленні української книги. *Мистецтвознавство: Зб. наук. пр*. Львів, 2007. Ч. 2. С. 75-82. URL: https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/1273ae53-a457-4b51-b7ce-e82c3ef49eba/content.
5. Зайченко В. Вишивка козацької старшини XVII-XVIII століть. Родовід. 2001. 200 с. URL: https:// www.rodovid.net/product/70/vyshyvka-kozatskoyi-starshyny-khvii-khviii-stolit/.
6. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика: дис. ... д-ра миств.: 17.00.07 Дизайн. Київ : КНУТД, 2019. 645 с. URL: https://uacademic.info/ua/document/ 0519U000250.
7. Лагутенко О. А. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ ст. : Зб. ст. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України.* Київ : Фенікс, 2012. С. 41–71. https://lnk.ua/qjNxUDo3q.
8. Лагутенко О. А. Моделі національного культурного відродження у творчості В. Кричевського, М. Бойчука, Г. Нарбута. *Graphein. Графіки: нариси з історії української графіки ХХ ст.* Київ : Грані-Т, 2007. С. 31.
9. Мулкохайнен В. А. Дизайн книги у контексті української проєктної культури 1950 – 2020-х років*:* дис. ... д-ра миств.: 17.00.07 – Дизайн. Київ : КНУТД, 2024. 579 с. URL: https:// er.knutd.edu.ua/handle/123456789/27042.
10. Нестеренко П. В. Художній образ української книги ХХ-ХХІ століть. Київ : Саміт-Книга. 2021. С. 147.
11. Олійник В. А. Книги видавництва «Дніпро» у контексті українських графічних тенденцій. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2021. № 37. Т. 2. С. 56–62. URL: https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-11.
12. Степанова Л. Сповідями мурів. Львів : ПАІС. 2021. URL: https://www.pais.com.ua/product-page/сповідями-мурів.
13. Удріс-Бородавко Н.С. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 206 с.
14. Українська абетка. Малюнки Георгія Нарбута. Харків : Вид. Олександр Савчук, 2022. 64 с. https://lnk.ua/21moyfVqq
15. Українська художниця-ілюстраторка Олена Сахновська. *Музей книги. ХОУНБ ім. Олеся Гончара.* URL: https://museum.lib.kherson.ua/ukrainska-hudozhnitsya-ilyustratorka-olena-sahnovska.htm
16. Яковенко К. М. Ознаки національної ідентичності в сучасному українському книжковому дизайні. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* 2023. С. 243–244. URL: https://surl.lt/iyzhar
17. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional elements of Chinese culture in logo design. *International Circular of Graphic Education and Research.* 2018. Issue 11. C. 66-75. URL: https:// er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/13315/1/ICJ_11_2018_07.pdf.
18. Yezhova O., Zhao J., Pashkevich K. Exploring design aspects of online museums: from cultural heritage to art, science and fashion. *Preservation, Digital Technology & Culture.* 2025. Vol. 54, №. 1. C. 35-50. https:// doi.org/10.1515/pdtc-2024-0044.

References

1. Andersen H. C. (2006). Snihova Koroleva. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA Children's Publishing House. https://store.abababahalamaha.com.ua/snihova-koroleva [in Ukrainian].
2. Biletskyi O. I. (1924). Dvadtsiat rokiv novoi ukrainskoi liryky. https://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0001768 [in Ukrainian].
3. V 25 rokovyny ukrainskoi zakhoronky (1927). https://lnk.ua/hnZIeJGjR / [in Ukrainian].
4. Hryshchenko O. (2007). Tekhnika vytynanky v oformlenni ukrainskoi knyhy. *Art Studies: Collection of*

Scientific Papers, 2, 75–82 [in Ukrainian].

5. Zaichenko V. (2001). Vyshyvka kozatskoi starshyny XVII–XVIII stolit. Rodovid. https://www.rodovid.net/product/70/vyshyvka-kozatskoyi-starshyny-khvii-khviii-stolit/ [in Ukrainian].

6. Kosiv, V. M. (2019). Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv: symvoly, obrazy, stylistyka. (Doctoral dissertation). Kyiv National University of Technologies and Design. [in Ukrainian].

7. Lahutenko, O. A. (2012). Hrafichnyi dyzain v Ukraini u pershii tretyni XX stolittia (pp. 41–71). Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine. https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_design_text.pdf. [in Ukrainian].

8. Lahutenko, O. A. (2007). Modeli natsionalnoho kulturnoho vidrodzhennia u tvorchosti V. Krychevskoho, M. Boichuka, H. Narbuta. In *Graphein: Essays on the history of Ukrainian graphics of the 20th century* (p. 31). Hrani-T. [in Ukrainian].

9. Mulkohainen, V. A. (2024). Dyzain knyhy u konteksti ukrainskoi proiektnoi kultury 1950-kh – 2020-kh rokiv (Doctoral dissertation). Kyiv National University of Technologies and Design. https://er.knutd.edu.ua/handle/ 123456789/27042. [in Ukrainian].

10. Nesterenko, P. (2021). Khudozhnii obraz ukrainskoi knyhy XX–XXI stolit (p. 147). Samit-Knyha. [in Ukrainian].

11. Oliinyk, V. A. (2021). Knyhy vydavnytstva «Dnipro» u konteksti ukrainskykh hrafichnykh tendentsii. *Current Issues of Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Works of Young Scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, 37(2), 56–62. https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-11 [in Ukrainian].

12. Stepanova, L. (2021). Spovidiamy muriv. Lviv: PAIS. https://lnk.ua/VGICrR1GI [in Ukrainian].

13. Udris-Borodavko, N. S. (2023). Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian].

14. Ukrainska abetka. Maliunky Heorhiia Narbuta (2022). Kharkiv: Oleksandr Savchuk Publishing House. https://savchook.com/books/ukrainska-abetka-heorhiya-narbuta/?srsltid=AfmBOoqbLfAJ2L-XEwdmqofTy9mPXQYfM-KCE4Cv9x1i8BGM8v0LYWW2 [in Ukrainian].

15. Ukrainska khudozhnytsia-iliustratorka Olena Sakhnovska. (n.d.). Museum of the Book, Kherson Regional Universal Scientific Library named after Oles Honchar. https://lnk.ua/wcKMtJ9Eh [in Ukrainian].

16. Yakovenko, K. M. (2023). Oznaky natsionalnoi identychnosti v suchasnomu ukrainskomu knyzhkovomu dyzaini. In *Cultural and artistic studies of the 21st century: Scientific and practical partnership. Proceedings of the 4th All-Ukrainian scientific-practical conference* (pp. 243–244). Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine; National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [in Ukrainian].

17. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional elements of Chinese culture in logo design. International Circular of Graphic Education and Research. 2018. Issue 11. C. 66-75. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/13315/1/ICJ_11_2018_07.pdf.

18. Yezhova, O., Zhao, J., & Pashkevich, K. (2025). Exploring design aspects of online museums: from cultural heritage to art, science and fashion. *Preservation, Digital Technology & Culture, 54*(1), 35-50. https://doi.org/10.1515/pdtc-2024-0044.

UDC 74/766

EVOLUTION OF THE DESIGN OF THE CONTEMPORARY UKRAINIAN BOOK AS AN ELEMENT OF THE NATIONAL CULTURAL CODE

Olga YEZHOVA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor at the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Marharyta PEKNA – Master's Student at the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The aim of the study is to identify and systematize the key stages in the evolution of Ukrainian book design within the context of forming the national cultural code. This made it possible to outline the stable visual markers of Ukrainian identity, trace their manifestations in historical and contemporary editions, and determine their potential as tools of cultural representation of Ukraine in the global communication space. *Methodology.* The research is based on a comprehensive approach that combines historical-artistic, comparative, and cultural analysis. The study draws upon the works of Ukrainian and international scholars, examines historical examples of book graphics, and analyzes contemporary design practices. *Results.* The study reveals a multistage development of Ukrainian book design: from the synthesis of folk art and avant-garde movements of the early twentieth century (Boichukism, Narbut school), through the dominance of socialist realist practices during the Soviet period, to the revival of national graphics and typographic experimentation in the second half of the twentieth century. The modern stage is characterized by stylistic plurality and the integration of digital technologies with traditional design elements. The main identity markers include ornamental compositions, symbolic imagery (Tree of Life, Cossack figures), historical typographic forms (ustav, skoropys), and the incorporation of decorative and applied arts such as embroidery, paper cutting, and ceramics into book design.

Scientific novelty. For the first time, the evolution of Ukrainian book design is comprehensively analyzed through the lens of its role as a component of the national cultural code.

Practical significance. The results of the study can be applied in publishing and design practice to create printed works with a distinct national identity. The systematization of cultural markers provides a methodological framework for designers, illustrators, and publishers, and forms a basis for further research in the field of visual culture and cultural policy.

Key words: design, graphic design, book design, book graphics, illustration, composition, ethnic style, folk motifs, typography, ornament, symbolism, stylization.

Стаття отримана 21.12.2025
Стаття прийнята 22.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.05:687.1:355.3

КОМПЛЕКСНЕ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ ОДЯГУ ВІЙСЬКОВИХ ЛЬОТЧИКІВ : ІНТЕГРАЦІЯ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ, ЕРГОНОМІЧНИХ ТА ОБРАЗНО-ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ

Яна МАМЧЕНКО – доктор філософії з дизайну, старший викладач кафедри моди та стилю,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-6075-1285
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1203
mamchenko.yo@knutd.edu.ua
Наталія ОСТАПЕНКО – доктор технічних наук, професор, декан факультету мистецтв і моди,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-3836-7073
cesel@ukr.net
Лілія НАВОЛЬСЬКА – доктор філософії з дизайну, старший викладач кафедри моди та стилю,
Київський національний університет технологій та дизайну, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-0244-0371
navolska.lv@knutd.edu.ua

Цитування:

Мамченко Я., Остапенко Н., Навольська Л. Комплексне дизайн-проєктування одягу військових льотчиків : інтеграція функціональних, ергономічних та образно-ідентифікаційних чинників. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 634-644
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1203

Досліджено особливості дизайн-проєктування одягу військових льотчиків як складного багатофункціонального об’єкта, що поєднує захисні, ергономічні, естетичні та ідентифікаційні властивості. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення традиційних підходів до формування льотного екіпірування в умовах розвитку інноваційних матеріалів, цифрових технологій та зростання вимог до функціональності й комфорту. Проаналізовано сучасні наукові підходи до проєктування спеціального одягу, зокрема в аспектах ергономіки, антропометрії, візуальної ідентичності та технологічної інноваційності. Визначено, що одяг військових льотчиків слід розглядати як інтегровану систему, у якій взаємодіють конструктивні, композиційні та символічні елементи. Обґрунтовано необхідність комплексного підходу до дизайн-проєктування, що враховує як функціональні, так і образні характеристики виробу. *Мета* дослідження – комплексне обґрунтування принципів дизайн-проєктування одягу військових льотчиків з урахуванням взаємодії функціональних, ергономічних, художньо-композиційних і технологічних чинників. *Методологія.* Використано системно-структурний, порівняльно-аналітичний та історико-типологічний методи, а також метод узагальнення наукових джерел і проєктного аналізу. *Результати дослідження.* Виявлено основні фактори формоутворення одягу військових льотчиків, визначено роль ергономічних, антропометричних та технологічних параметрів у забезпеченні функціональності виробу. Обґрунтовано значення художньо-композиційної організації та знаково-символічних елементів у формуванні професійного образу льотчика. *Наукова новизна* одержаних результатів полягає в комплексному осмисленні льотного екіпірування не лише як спеціального одягу, а й як багаторівневого об’єкта дизайн-проєктування, що формується на перетині утилітарних, образних і комунікативних чинників. *Практичне значення.* Результати дослідження можуть бути використані при розробленні сучасного льотного екіпірування, удосконаленні методів дизайн-проєктування спеціального одягу, формуванні навчальних дисциплін освітнього процесу та подальших наукових досліджень у галузі дизайну військового одягу.

Ключові слова: одяг військових льотчиків, дизайн-проєктування, спеціальний одяг, ергономіка, формоутворення, інноваційні матеріали, візуальна ідентичність.

Військова культура, насамперед, характеризується спільними переконаннями та цінностями, традиціями, регламентованими нормами, поведінкою, зовнішнім виглядом, лексикою, характерною символікою та формує ідентичність військового, його світогляд та соціальну взаємодію між службовцями та із цивільним населенням [24]. Тривалий час проєктування виробів військового призначення мало утилітарний характер з огляду на специфіку сфери використання, функціональної обумовленості та вимог. Проте, естетична складова та дизайн пронизують усі сфери життєдіяльності суспільства, вагомо впливають на самосприйняття людини в одязі, слугують джерелом інформативного наповнення. Вона є сполучною ланкою між функціональністю та індивідуальністю, формуючи впізнаваний та виразний образ військовослужбовця, відображаючи соціальні, професійні та культурні коди, а також забезпечуючи психологічний та емоційний комфорт в умовах виконання специфічних професійно-службових завдань.

Варто зауважити, що війна та збройні конфлікти чинять значний вплив на соціокультурну сферу

© Мамченко Я., Остапенко Н., Навольська Л., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

і дизайн не є винятком. У специфічних умовах він трансформується з інструменту естетизації на засіб забезпечення функціональності, безпеки, психологічної підтримки та ідентичності. Дизайн стає відображенням суспільних настроїв, потреб армії та цивільного населення, адаптуючи форми, матеріали й символіку до нових реалій.

Загальновідомо, що колір, стиль, художньо-композиційна організація льотного одягу мають потужний вплив на психологічний стан, зокрема емоції та поведінку льотчика та його оточення. У часи зародження сучасної авіації, початку ХХ ст., льотні костюми військовослужбовців створювали певний емоційний вплив на оточуючих. Тож перші комбінезони та авіаційні куртки одразу набули широкого попиту й серед цивільного населення, оскільки стали предметом статусності, мужності, демонстрували приналежність до війська та водночас були практичними й комфортними у використанні.

Актуальність питання військової ідентичності невпинно зростає та є напрямом сучасних досліджень науковців різних галузей та сфер, зокрема, соціальної психології, військової медицини, психічного здоров'я тощо і охоплює дослідження військової культури та її вагомий вплив на ідентичність у війську. Вибудова ідентичності базується не лише на візуальному сприйнятті зовнішніх характеристик, таких як уніформа чи ієрархія відповідно до звання, а й є складною системою, де приналежність до конкретної групи чи роду військ тісно переплітається з особистістю військовослужбовця, формуючи його самосприйняття, норми, ставлення, емоції, переконання та поведінку. Усе це визначило актуальність представленого дослідження.

Аналіз останніх публікацій. Вироби військового призначення несуть не лише захисну, а й ідентифікаційну функцію: слугують представницьким елементом, є своєрідною візитівкою армії та інформують про належність військовослужбовця до певного виду, роду військ або підрозділу Збройних сил. Разом із тим військова уніформа виконує і морально-психологічну функцію: вироби, їх художньо-композиційна організація, інноваційність, якість виготовлення та рівень відповідності сучасним професійним вимогам, покликані підвищувати почуття гордості, професійної гідності й патріотизму у військових та їхнього оточення шляхом формування мужнього, дисциплінованого, професійного й надійного візуального образу. Зовнішній вигляд бійця Збройних сил обумовлений також вимогами дисципліни, загальної мотивації, групової згуртованості та спільної мети.

Ці положення сьогодні знаходять підтвердження і в новітніх зарубіжних дослідженнях. Так, у праці C. Heward, W. Li, Y. Chun Tie, P. Waterworth військова культура розглядається як система цінностей, норм, символів, практик, лексики, ритуалів і візуальних кодів, що безпосередньо впливають на формування військової ідентичності особового складу; при цьому одяг і знакова атрибутика виступають важливими механізмами інтеграції індивіда у військове середовище та закріплення відчуття належності до інституції [24]. Близькою за змістом є праця Т. Храбан, М. Храбан, у якій військова уніформа інтерпретується як «символічна сцена» формування організаційної та гендерної ідентичностей військовослужбовиць; автори показують, що ставлення до форми корелює не лише з її практичними характеристиками, а й з тим, наскільки вона сприяє психологічному прийняттю професійної ролі, етичній самодисципліні та відчуттю включеності у військову спільноту [25]. Отже, сучасний науковий дискурс розглядає військову уніформу не лише як функціональний виріб, а й як носій інституційної пам'яті, візуальний код професії та дієвий засіб соціокультурної ідентифікації.

Сьогодні є чимало вчених та наукових шкіл, праці яких присвячено вивченню, узагальненню та виявленню проблематики художньо-естетичних, методологічних і технологічних питань еволюції уніформи як об'єкта дизайн-діяльності. Так, ґрунтовними дослідженнями О. Колосніченко [4] детально вивчено особливості дизайну та формоутворення виробів спеціального призначення з урахуванням естетичних вимог, методів гармонізації форми з метою організації цілісної концепції дизайну одягу. Визначено, що загальне візуальне сприйняття одягу спеціального призначення формується на основі його естетичних показників, які визначаються сукупністю складових елементів, їх композиційною цілісністю, гармонійністю членувань форми, ритмічною організацією, пропорційними співвідношеннями тощо. У межах цього ж проблемного поля новітні європейські дослідження засвідчують, що семіотика та візуальна організація військового одягу виходять за межі суто декоративного рішення: форма одягу, її композиційна структура, колір, знаки розрізнення, а також рівень технологічної сучасності виробу беруть участь у конструюванні образу інституційної сили, надійності та професійної готовності [24, 25].

Дизайну графічних елементів фірмового стилю, брендингу, корпоративної ідентичності та візуальним комунікаціям присвячено також праці М. Яковлєва [5, 16], Н. Скляренко [13], І. Приходько-Кононенко [11, 12], О. Колосніченко, Н. Креденець, Н. Остапенко, М. Колосніченко, О. Єжової [3], О. Гальчинської [1]. У зазначених роботах переконливо показано, що елементи айдентики та візуальної комунікації мають стратегічне значення для формування цілісного образу організації або професійної групи. Для військової сфери це положення є особливо важливим, оскільки уніформа поєднує в собі

ознаки фірмового, форменого і спеціального одягу, а отже – функціонує як канал невербальної комунікації між інституцією та суспільством. У цьому контексті показовою є й праця G. Pech, E. Caspar, у якій на підставі концепції *enclothed cognition* доведено, що сам факт носіння уніформи здатний впливати на поведінкові реакції, рівень емпатії, відчуття відповідальності та моделі соціальної взаємодії [29]. Таким чином, композиційно-знакова система військової форми має не лише репрезентативну, а й когнітивно-поведінкову дію, що є важливим для осмислення льотного одягу як складного дизайн-об'єкта.

Ергономічному аспекту в дизайні, зокрема при проєктуванні виробів спеціального та військового призначення, присвячено праці плеяди вітчизняних науковців М. Колосніченко, Н. Остапенко [9], А. Рубанки, Г. Олійник (Токар) [14]. Наведені роботи українських вчених присвячено вирішенню наукового завдання удосконалення дизайн-проєктування ергономічного форменого одягу, де систематизовано методи і прийоми його гармонізації відповідно до властивостей матеріалів та особливостей проєктування асортименту форменого одягу. У дослідженнях розвинуто теоретичні основи та удосконалено методи оцінювання надійності форменого одягу, а також розроблено теоретичні моделі пошуку нових форм і варіативності асортиментного ряду форменого одягу на основі аналітичних методів для побудови закономірних зв'язків його параметрів в антропоморфному просторі геометричної подібності.

Цей напрям суттєво розширюють сучасні зарубіжні праці, в яких військовий одяг розглядається вже не лише як предмет екіпірування, а система, що має проєктуватися на основі доказової ергономіки**,** стандартизованих методів оцінювання та точного урахування морфологічних характеристик користувача. Так, N.C. Armstrong та ін. у спеціальному огляді, присвяченому одягу та індивідуальному спорядженню для жінок-військовослужбовиць, наголошують на пріоритетності створення узгодженого *framework*, так званих, рамок для проєктування й оцінювання військового одягу, який включає удосконалені об'єктивні метрики, стандартизовані способи опису учасників дослідження та коректне моделювання системи «тіло – одяг – спорядження» [17]. Автори підкреслюють, що використання унісекс-рішень або моделей, розроблених на основі чоловічої антропометрії, призводить до погіршення посадки, дискомфорту, зниження ефективності дій та виникнення медичних проблем, а отже, ставить питання інклюзивного, антропометрично обґрунтованого дизайн-проєктування в центр сучасної військової ергономіки.

Також питання дизайн-ергономічного проєктування вивчали закордонні вчені K. Kroemer та ін. [26], де ретельно розглянуто проєктні процеси для отримання зручних та ефективних речей; R.K. Raji, Q. Luo, H. Liu [30] досліджували актуальні питання ергономічних рішень в інженерії та дизайні одягу; I. Dianat, J. Molenbroek, H.I. Castellucci [21] запропонували огляд методології та застосування антропометрії в ергономіці та дизайні продукції; S.B. Martins [28] дослідив взаємозв'язок ергономіки і моди та запропонував методологію OIKOS для оцінки зручності використання та комфорту в модному одязі; S. Black, V. Kapsali [19] надали аналіз функціональності у моді стосовно чинників, що впливають на дизайн захисного одягу; G. Da Silva та ін. [20] порівняли одновимірні та багатовимірні методи антропометричного проєктування кабіни екіпажу льотчиків шляхом застосування ергономічних чинників. Отже, наведений аналіз загалом охоплює функціональні аспекти змінної конструкції одягу спеціального призначення, його адаптивності до умов експлуатації, модульності, багатофункціональності, а також естетичні рішення, спрямовані на поєднання зручності, захисту та візуальної впізнаваності.

Разом із тим сучасний етап розвитку досліджень демонструє перехід від традиційної антропометрії до цифрових технологій моделювання тіла, що істотно розширює інструментарій проєктування спеціального і військового одягу. У систематичному огляді M. Balasubramanian і P. Sheykhmaleki [18] показано, що *3D body scanning* сьогодні активно використовується для створення антропометричних баз даних, проєктування ергономічно узгоджених виробів, оптимізації посадки, формування цифрових аватарів і розроблення людино орієнтованих продуктів у сфері одягу та спорядження. Автори наголошують на неінвазивності, швидкості та високій точності технології, що робить її особливо перспективною для створення спеціалізованого одягу, де навіть незначні похибки посадки можуть знижувати рухливість, комфорт і безпеку користувача. Для теми льотного одягу це має особливе значення, оскільки точність антропометричного узгодження прямо пов'язана з ефективністю роботи в кабіні, взаємодією з елементами спорядження та витривалістю в умовах тривалої експлуатації.

Окрему групу становлять дослідження, присвячені технологічній інноваційності військової уніформи**.** Так, J. Ž. Gršić, D. Jurečić, L. Tepeš Golubić і V. Žiljak запропонували концепцію впровадження прихованої інформації в дизайн уніформи у видимому та ближньому інфрачервоному спектрах, що дозволяє поєднати традиційне візуальне рішення з додатковими ідентифікаційними та безпековими функціями [23]. У цій роботі уніформа постає не лише як матеріальний об'єкт, а як багаторівнева інформаційна система, у якій художньо-графічна організація форми поєднується з інженерними та спектральними технологіями. Для дослідження льотного одягу це важливо з огляду на загальну тенденцію переходу від пасивних захисних виробів до функціонально розширених

систем, що поєднують захисні, комунікативні, ідентифікаційні та інформаційні можливості.

Ще один актуальний вектор сучасних досліджень пов'язаний зі сталим і циркулярним підходом до військового одягу. У праці J. Reis, D. P. Rosado, Y. Cohen, C. Pousa, A. Cavalieri на прикладі *battle dress uniform* для оборонної індустрії Європейського Союзу розглянуто впровадження принципів *circular economy, repurpose, repair, reuse, reduce, rethink* у сфері військового текстилю [31]. Автори показують, що навіть у галузі оборонного виробництва зростає увага до екологічного сліду виробів, тривалості їх життєвого циклу та технологій, здатних поєднати функціональну надійність із ресурсною доцільністю. Хоча ці праці не зосереджені безпосередньо на льотному одязі, вони формують важливий контекст для сучасного дизайн-проєктування спеціального одягу як системи, що повинна відповідати не лише експлуатаційним, а й стратегічним вимогам сталого розвитку.

Значний інтерес становлять також праці, присвячені цифровій реконструкції та аналітичному вивченню історичної уніформи**.** У статті A. Rudolf, B. Pučko, M. Hren Brvar, K. Remic запропоновано методику віртуальної реконструкції історичної уніформи 1848/1849 років із застосуванням 3D-моделювання, аналізу конструктивних пропорцій, базових вимірів фігури та системи «*3D body model–clothing*» [32]. Автори доводять, що цифрові технології дають змогу не лише зберігати матеріальну спадщину, а й більш точно аналізувати закономірності побудови, пропорції, конструктивні принципи, параметри матеріалів та характер посадки історичного одягу. Для теми льотного костюма цей підхід є методологічно важливим, оскільки дозволяє поєднати історико-типологічний аналіз із сучасними цифровими засобами дослідження форми.

Найновіший та найбільш перспективний напрям досліджень пов'язаний із формуванням інтелектуальних льотних костюмів нового покоління. У великому оглядовому дослідженні H. Ma, Y. He, Y. Ma, G. Han, Z. Zhang, B. Tian показано, що сучасні льотні костюми еволюціонують у бік інтегрованих систем, що об'єднують високоефективні полімери, *smart textiles*, гнучку електроніку, біосенсори, енергетичні модулі, адаптивну терморегуляцію та *on-body AI* [27]. Автори наголошують, що традиційний льотний одяг уже не повною мірою відповідає новим вимогам авіаційного середовища, де одночасно необхідно забезпечити вогнестійкість, механічну міцність, термостабільність, рухливість, моніторинг фізіологічних параметрів і зниження когнітивного навантаження пілота. Саме тому льотний костюм дедалі частіше трактується не як окремий предмет одягу, а як адаптивна «носима» платформа, що перебуває на перетині текстильного дизайну, матеріалознавства, електроніки та аерокосмічної інженерії.

Отже, аналіз наявних публікацій засвідчує, що проблематика військового та, зокрема, льотного одягу розробляється в сучасній науці за кількома взаємопов'язаними напрямами: художньо-естетичним, ергономічним, антропометричним, комунікативно-ідентифікаційним, технологічним та матеріалознавчим. Вітчизняні дослідження заклали важливе підґрунтя для осмислення формоутворення, гармонізації, класифікації, ергономіки та айдентики форменого й спеціального одягу [1, 3-5, 11-13, 16]. Новітні зарубіжні праці істотно розширюють це поле завдяки вивчення військової ідентичності, когнітивно-поведінкового впливу уніформи, доказового антропометричного проєктування, 3D-сканування, цифрової реконструкції, технологій прихованої інформації, принципів циркулярності та інтелектуалізації льотного екіпірування [17, 18, 23-25, 27, 29, 31, 32]. Водночас, попри значний масив наукових праць, у дослідженнях і далі простежується недостатня розробленість питання комплексного дизайн-проєктування одягу військових льотчиків саме як цілісної системи**,** в якій поєднуються архетипно-образний, художньо-композиційний, ергономічний, конструктивно-технологічний та інноваційно-матеріальний рівні. Саме ця обставина зумовлює актуальність подальшого дослідження.

Постановка завдання. Попри наявність значного масиву наукових праць, присвячених дизайну одягу спеціального та військового призначення, ергономічним аспектам формоутворення, антропометричному забезпеченню, а також питанням візуальної ідентичності та комунікативної функції уніформи, аналіз сучасних досліджень засвідчує фрагментарність підходів до вивчення військового льотного одягу. Більшість робіт зосереджена або на функціонально-конструктивних і ергономічних характеристиках виробів, або на їх художньо-естетичному та знаково-символічному вимірі, тоді як комплексне осмислення льотного костюма як цілісного об'єкта дизайн-проєктування, що інтегрує зазначені аспекти, залишається недостатньо розробленим. Особливої уваги потребує проблема узгодження формоутворювальних, ергономічних, технологічних та образно-символічних характеристик одягу військових льотчиків у межах єдиної проєктної концепції. В умовах стрімкого розвитку матеріалознавства, впровадження *smart*-текстилю, цифрових технологій моделювання та підвищення вимог до безпеки й функціональності екіпірування, традиційні підходи до проєктування льотного одягу виявляються недостатніми та потребують переосмислення. У цьому контексті виникає необхідність системного дослідження військового льотного одягу як багаторівневого дизайн-об'єкта**,** у якому поєднуються функціонально-захисні властивості; ергономічні та антропометричні параметри; художньо-композиційна організація форми; знаково-символічні та ідентифікаційні характеристики; інноваційні матеріали й технології.

Відповідно до мети дослідження, необхідно вирішити такі завдання: проаналізувати еволюцію військового льотного одягу як об'єкта дизайн-діяльності та визначити ключові чинники його формоутворення; узагальнити сучасні наукові підходи до проєктування спеціального та військового одягу з позицій ергономіки, антропометрії та функціональності; дослідити роль художньо-композиційної організації та знаково-символічних елементів у формуванні образу військового льотчика; визначити вплив інноваційних матеріалів, цифрових технологій і *smart*-систем на трансформацію льотного екіпірування; сформулювати принципи комплексного дизайн-проєктування одягу військових льотчиків як інтегрованої системи. Таким чином, постановка завдання спрямована на подолання наявної фрагментарності досліджень та формування цілісної методологічної основи для проєктування сучасного військового льотного одягу як складної інтегрованої системи.

Виклад основного матеріалу. Одяг військових льотчиків доцільно розглядати як складну багаторівневу систему, у якій інтегруються функціонально-захисні, ергономічні, конструктивні та художньо-образні складові. З огляду на це, дослідження здійснюється у взаємопов'язаних аналітичних площинах: історико-типологічній, що дозволяє простежити еволюцію форм і функцій льотного екіпірування; художньо-композиційній та ідентифікаційній, спрямованій на виявлення закономірностей формування професійного образу та знаково-символічної системи; а також функціонально-ергономічній і технологічній, що визначає відповідність виробів умовам експлуатації та сучасним інноваційним вимогам. Такий підхід забезпечує комплексне осмислення одягу військових льотчиків як інтегрованого об'єкта дизайн-проєктування та дозволяє обґрунтувати принципи його сучасного формоутворення.

Формоутворення одягу військових льотчиків визначається сукупністю функціонального призначення виробу, умов експлуатації, конструктивного устрою, властивостей матеріалів, технологій виготовлення, а також художньо-стильових, професійних і соціокультурних чинників. Психологічний вплив форми виробів військовослужбовців на оточення здійснюється саме через зовнішню форму, яка відображає зміст та цільове призначення й включає колір, фактуру матеріалу та зовнішні складові елементи конструкції.

У середині XX ст. авіакомпанії цивільних перевезень сконцентрували свою увагу на фірмовому стилі та прагнули створити потужну корпоративну ідентичність за допомогою уніформи пілотів та стюардес. Формений одяг відображав високі стандарти якості та заходи безпеки, випромінював впевненість та надійність [22]. Військова авіація поступалася, оскільки питання захисту було пріоритетним, однак створення професійного та авторитетного зовнішнього вигляду льотчиків завжди було актуальним напрямом вдосконалення льотного одягу. Це дозволяє трактувати формування образу військового льотчика як результат взаємодії утилітарних, репрезентативних та символічних функцій одягу. Таким чином, формування архетипового образу військового льотчика мало виразний еволюційний характер і безпосередньо пов'язане зі знаковими елементами екіпірування, які, залишаючись функціонально обумовленими, водночас ставали складовими професійної візуальної ідентичності авіатора [6].

У періодизації можна виокремити три основних періоди: 1920-ті та 1950-ті роки XX ст.; 2010-2020-ті роки XXI ст. Історично та культурно сформовані знакові елементи образу льотчиків військової авіації, що сформували архетиповий образ авіатора у різні періоди, наведено в таблиці 1.

Таблиця 1

Основні знакові елементи екіпірування льотчиків військової авіації, що формували архетиповий образ авіатора у різні періоди

Основні знакові вироби та елементи комплекту військового льотчика, що формували архетиповий образ		
1920-ті роки XX ст	1950-ті роки XX ст	2010-2020-ті роки XXI ст
		
Захисні авіаційні окуляри «Mint Vintage Resistal» із зеленими захисними лінзами, хутряною підкладкою та тасьмою регулювання	Сонцезахисні окуляри характерної краплеподібної форми фірми Ray-Ban, модель «Авіатор» із темно-зеленою затемненою лінзою з максимальним ступенем захисту	Футуристичний шолом з доповненою реальністю та проєкційним HUD-дисплеєм для льотчиків F-35 Lightning II

		
Комбінезон Королівських ВПС «Sidcot» із хутряним стояче-відкладним коміром, асиметричною зміщеною застібкою та накладними кишенями	Нейлонова куртка-бомбер МА-1 кольору хакі з помаранчевою підкладкою, еластичними манжетами, центральною застібкою на блискавку, коміром-стояком та кишенями	Протиперевантажувальний костюм з характерними кишенями із прозорими вставками та широким поясом, рятувальна система
		
Шовкова біла шийна хустинка та шкіряний шолом	Знаки розрізнення та шеврони	Знаки розрізнення та шеврони

Перший етап – 20-ті роки XX ст. пов'язаний з Першою світовою війною та повоєнним періодом, які стали етапом зародження знакового архетипового образу льотчика та базувалися на таких складових екіпірування як: захисні авіаційні окуляри з тонованим зеленим чи бурштиновим склом і характерною прогумованою чи хутряною підкладкою та тасьмою для фіксації навколо голови, комбінезон «Sidcot» із хутряним стояче-відкладним коміром, асиметричною застібкою на ґудзики складної конфігурації, шкіряний шолом із навушниками, що покривав голову та захищав від рухливості повітря та рівня вологості, а також шовкова біла шийна хустинка, яка перешкоджала подразненню шкіри в області шиї, проте стала знаковим символом льотчиків військової авіації.

Наступний етап припав на середину XX ст. – повоєнний період після Другої світової війни й початок науково-технічного прогресу та новацій у різних галузях, зокрема авіаційній, матеріалознавства тощо. Культовим елементом, що суттєво вплинув на образ військового льотчика стала куртка-бомбер, поява якої була спровокована інноваціями в текстилі – винаходом нейлону. Іншими елементами, які доповнювали образ льотчиків та формували їх фірмовий стиль, були сонцезахисні окуляри характерної краплеподібної форми моделі «Авіатор», які замінили звичні авіаційні окуляри закритого типу застосовувані для відкритих кабін ЛА, а також знаки розрізнення та шеврони, що стали невід'ємною складовою композиційного устрою виробів, елементами ідентифікації, слугували символікою повітряних сил, окремих підрозділів та іноді конкретних льотчиків чи видів літаків.

Сучасний етап (початок XXI ст.) ознаменувався широким застосуванням авіаторами футуристичних захисних шоломів, що пов'язано з переоснащенням та модернізацією авіаційної техніки, інноваціями в галузі інженерії, активною цифровізацією та віртуалізацією всіх складових єдиної системи. Сучасні шоломи, традиційно округлої форми, слугують не лише основним способом представлення інформації для льотчика, а й вирізняють його серед інших військових професій, надаючи образу космічності, прогресивності та формуючи уявлення про надможливості льотчиків військової авіації. Окрім цього, знаковими елементами образу, попри їх впровадження ще в середині XX ст., стали протиперевантажувальні костюми з характерним прилеглим силуетом та конструктивними елементами – об'ємними накладними кишенями, шнуруванням, гофрованими трубками, що слугують засобами з'єднання з системами життєзабезпечення тощо. Вони є невід'ємною складовою екіпірування для льотчиків винищувальної авіації, які здійснюють політ на реактивних надзвукових літаках, що обумовлює їх актуальність та символізм.

Проведений аналіз еволюції одягу військових льотчиків дозволяє виявити стійку закономірність трансформації його функціонально-образної структури. Якщо на ранніх етапах розвитку визначальними були захисні властивості виробу, зумовлені впливом екстремальних умов польоту, то в подальшому відбувається поступове ускладнення його композиційно-конструктивної організації та посилення знаково-ідентифікаційної функції. Сучасний етап характеризується інтеграцією функціонально-захисних, ергономічних, інформаційних та візуально-комунікативних складових, що трансформує одяг військового льотчика у складну багатокомпонентну систему. Водночас окремі елементи екіпірування, сформовані на ранніх етапах, зберігають статус архетипових і продовжують виконувати роль маркерів професійної ідентичності. Така динаміка свідчить про перехід від утилітарно-захисної моделі до комплексного дизайн-проєктування, що враховує як функціональні, так і образно-символічні аспекти.

Окрім цього, вироби військового призначення, а особливо льотчиків вже протягом десятиліть слугують творчою іспірацією для творчих розробок дизайнерів. Льотний одяг та, насамперед, куртки й комбінезони еволюціонували далеко за межі свого утилітарного призначення й стали символом мужності, незламності, сили духу, відваги та сміливості. Художньо-композиційній організації виробів військового призначення розробники приділяють неабияку увагу, оскільки вони слугують елементом ідентичності, самодисципліни та несуть вагому інформаційну складову.

Загальновідомо, що основу айдентики, яка є невід'ємною складовою будь-якої армії, формують колористика, композиція та типографіка. Вагоме значення посідає саме психологія кольору, оскільки колір містить не лише естетичну, але й психологічну та практичну цінність, є одним із візуальних чинників, що формує уявлення про об'єкт й має тісний взаємозв'язок із психікою людини, чинить безпосередній вплив на самосприйняття військовослужбовця та його сприйняття у соціумі.

Основними відтінками виробів військового призначення, що наділені глибоким асоціативним рядом є зелений та хакі, відтінки сірого, синій, коричневий, чорний та червоний. Ці кольори та відтінки виробів військового призначення слугують способом візуальної комунікації й наділені оптичними, психоемоційними і символічними властивостями та здатні інформувати про зміст, призначення, характер виробу й виконують знакову предметно-інформаційну функцію [2, 8]. Важливу роль також відіграє асоціативна властивість та практична символіка (функціональність) кольорів військового одягу, яка базується на основі культурних, історичних й практичних чинників.

Зелений та хакі у військовому одязі виконують, передусім, маскувальну функцію та асоціюються зі стабільністю, природною інтегрованістю й надійністю. Відтінки сірого підкреслюють стриманість, дисципліну й нейтральність, синій пов'язується з повітряним і морським середовищем та символізує довіру, силу і професійну врівноваженість. Коричневий маркує витривалість і зв'язок із природним ландшафтом, чорний – силовий потенціал, рішучість і психологічну домінанту, тоді як червоний функціонує переважно як акцентний сигнальний колір, що підсилює емоційний та символічний ефект візуальної системи.

Всередині системи Збройних сил військова айдентика сприяє формуванню самоідентичності бійця, національної гідності, посилює бойовий дух, командну злагодженість, мотивує до вдосконалення. Вона допомагає бійцям відчувати себе частиною цілого, зберігає традиції та відображає історичну спадщину армії. Візуальна ідентичність підкреслює вагомість служби в армії, а також її роль у забезпеченні суверенітету, безпеки та свободи країни.

Аналіз символіки та фірмових елементів, які є складовими айдентики військово-повітряних (повітряних) сил різних країн із передовим розвитком авіаційної галузі, зокрема США, Ізраїлю, Японії, Південної Кореї, Німеччини, Китаю, Туреччини, Польщі можна виокремити спільні риси, серед яких: переважання синіх та блакитних кольорів різних відтінків у прапорах, емблемах та знаках розрізнення (шевронах), що символізує зв'язок професії із мирним небом, збереження якого покликані підтримувати військовослужбовці повітряних сил. Доповнюють колористику золотаві та жовті відтінки, що вдало працюють на контрасті із синім та відповідно до значення кольорів у геральдиці символізують сонячну енергію, силу, стійкість, могутність та процвітання. Окрім цього, можна прослідкувати використання в складових елементах айдентики колористики державного символа – прапора країни, що підтверджує тяжіння до єдиної системи візуальної ідентичності та впізнаваності.

Характерним елементом, що застосовується в переважній більшості емблем та знаків розрізнення, є крила, які асоціюються із небом, де реалізується професійно-службова діяльність льотчиків, а також птах, здебільшого орел, який вважається «королем неба», є знаковим геральдичним символом, відображує силу та свободу, великодушність, мужність і відвагу, верховенство, могутність. В українській символіці використовується сокіл, який є благородним мисливським птахом та слугує відображенням переваги, захисту і свободи. За правилами геральдики всі живі істоти, зокрема й птахи спрямовують свій погляд праворуч, що додає позитивної динаміки й не створює відчуття відступу [7]. Варто зазначити, що дизайн нарукавних знаків та шевронів, зазвичай, розробляється з урахуванням побажань військовослужбовців та може суттєво

різнитися за художньо-композиційною організацією відповідно до приналежності до конкретного підрозділу. Так, наприклад, серед підрозділів Повітряних сил Збройних сил України характерними є зображення стріл та хижих звірів сімейства котячих для винищувальної авіації, образ сокола для бомбардувальної, силуети літаків для транспортувальної [15]. Об'єднуючою рисою є використання різних відтінків синього для колористичного вирішення шевронів. Отже, попри національні відмінності, айдентика військово-повітряних сил різних країн демонструє стійкі універсальні маркери професійної ідентифікації – домінування синьої гами, крилатої символіки, хижого птаха та знаків державної приналежності.

Айдентика та брендинг українського війська має непросту історію становлення. Низка подій, що відбулися останніми роками, актуалізували необхідність формування єдиного образу Збройних Сил України в суспільстві. Слід зазначити, що ребрендинг символіки підрозділів ЗС України є затяжним процесом, який триває досі. Сьогодні ПС ЗСУ мають впізнавану емблему у вигляді рівностороннього хреста симетричного по вертикалі із чіткими контурами золотаво-жовтого кольору та заповненням малиновим відтінком, офіційно затверджену у 2006 році. Козацький хрест є історично сформованим символом української армії й символізує захист Всевишнім. Вертикальні сторони хреста заповнює зображення меча, який уособлює відвагу, мужність та міць, горизонтальні – золотаво-жовті стилізовані крила, що асоціюються із польотом. В центрі композиції медальйон з тризубом золотаво-жовтого кольору на контрастному синьому, що підкреслює приналежність до Збройних сил України [10]. Прапор прямокутної форми, що також є одним із елементів айдентики, повторює емблему на блакитному тлі, яке символізує чисте мирне небо. Варто зауважити, що сучасна айдентика та брендинг ЗСУ є уособленням індивідуальності, впізнаваності, виражають цінність та основні ідеї, чинять вагомий психологічний вплив, зокрема підвищують рівень довіри до української армії серед населення та міжнародної спільноти. Нова айдентика спрямована вибудувати чіткі асоціації із ЗСУ, що ґрунтуються на основній місії, цінностях та стратегії збройних сил. Для одягу військових льотчиків айдентика не є другорядним декоративним компонентом, а виступає структурним елементом дизайн-проєктування, що забезпечує візуальну ідентифікацію, професійну репрезентацію та символічну безперервність традиції. Саме тому формування сучасного льотного екіпірування має передбачати узгодження конструктивно-функціональних характеристик виробу з його знаково-комунікативною і образно-ідентифікаційною системою.

Узагальнюючи результати проведеного аналізу, слід зазначити, що сучасне дизайн-проєктування одягу військових льотчиків має ґрунтуватися на інтеграції функціонально-захисних вимог, ергономічних і антропометричних параметрів, художньо-композиційної виразності, айдентики та образно-символічних характеристик, а також інноваційних матеріалів і цифрових технологій. Такий підхід забезпечує формування цілісного об'єкта, в якому поєднуються утилітарні, естетичні та комунікативні функції, і дозволяє розглядати одяг військових льотчиків не лише як засіб захисту, а як складну інтегровану дизайн-систему, що відображає рівень технологічного розвитку, професійну ідентичність та культурно-символічні особливості сучасного військового середовища.

Висновки. Встановлено, що розвиток військової авіації, зокрема технічного оснащення та технологій, став одним із ключових чинників, що безпосередньо вплинули на дизайн одягу військових льотчиків та його структуру. На основі дослідження еволюції дизайн-рішення екіпірування льотчика виокремлено три основні періоди розвитку історично та культурно сформованих знакових елементів. Для зазначених періодів проаналізовано та охарактеризовано структуру основних виробів та їх складових. Аналіз засвідчив, що еволюція дизайну вказаних виробів протягом зазначених періодів була зумовлена розвитком технологій. Вищеназвані функціонально обумовлені вироби та їхні знакові елементи стали підґрунтям для формування архетипового образу військового льотчика.

Засвідчено, що візуальний образ льотчика є частиною комунікації та репрезентації національної ідентичності, виконує ідентифікаційну функцію, інформує про приналежність військового до певного підрозділу Збройних сил. Визначено, що архетиповий образ є узагальненим міжнародним образом льотчика військової авіації, який еволюціонував в історичному контексті відповідно до розвитку авіаційної галузі, дизайну та технологій, зі збереженням окремих сталих елементів. Більш повно архетиповий образ формують льотчики винищувальної авіації з огляду на складність виконання висотних польотів, що обґрунтовує структуру захисного комплекту та його складових. Узагальнення результатів дослідження дає підстави стверджувати, що одяг військових льотчиків доцільно розглядати як інтегровану дизайн-систему, в якій поєднуються функціонально-захисні, ергономічні, художньо-композиційні, знаково-ідентифікаційні та інноваційно-технологічні складові. *Перспективи подальших досліджень* пов'язані з поглибленим вивченням конструктивно-технологічної оптимізації льотного одягу, цифрового антропометричного моделювання та інтеграції smart-матеріалів у структуру сучасного екіпірування.

Список використаної літератури:

1. Гальчинська О. С. Дизайн-проєктування основних компонентів айдентики бренду. *Графічний дизайн в*

інформаційному та візуальному просторі : монографія / за ред. М. В. Колосніченко. Київ : КНУТД, 2022. С. 149–169.

2. Дизайн систем візуальної інформації : навч. посіб. / О. В. Чемакіна та ін. ; за заг. ред. В. О. Свірка. Херсон : Олді-Плюс, 2019. 200 с.

3. Єжова О. В., Яковлєв М. І. Дизайн-проєктування графічних елементів фірмового стилю бренду. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія* / за ред. М.В. Колосніченко. Київ : КНУТД, 2022. С. 79–90.

4. Колосніченко О. В. *Формоутворення одягу спеціального призначення як об'єкта дизайн-діяльності : монографія*. Київ : КНУТД, 2018. 420 с.

5. Колосніченко О. В., Яковлєв М. І. Дизайн уніформи: історіографія, еволюція форми та стилю. *Дизайн одягу в полікультурному просторі : монографія* / М. В. Колосніченко та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 62–87.

6. Мамченко Я. О. *Дизайн військового одягу для льотчиків: еволюція, типології, проєктні практики* : дис. … д-ра філософії : 022 Дизайн. Київ, 2025. 390 с.

7. Нестеренко П. В. *Експертиза предметів і атрибутів: геральдика : навч. посіб.* Київ : НАКККіМ, 2010. 119 с.

8. Оганесян С. В., Колісник О. В. *Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду : монографія*. Київ : КНУТД, 2024. 212 с.

9. Остапенко Н. В., Луцкер Т. В., Рубанка А. І., Колосніченко О. В. Узагальнена систематизація виробів спеціального призначення. *Теорія та практика дизайну. Технічна естетика*. 2016. № 10. С. 122–143.

10. Повітряні сили. Українське геральдичне товариство. URL: https://surl.li/jcuehqПриходько-Кононенко І. О., Колосніченко О. В., Креденець Н. Д. Дизайн фірмового одягу корпорацій: естетичний та ергономічний аспекти. *Дизайн одягу в полікультурному просторі : монографія* / М. В. Колосніченко та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 203–218.

11. Приходько-Кононенко І. О., Колосніченко О. В., Остапенко Н. В., Колосніченко М. В. Аналіз композиційно-конструктивного устрою одягу для провідників залізничного транспорту України. *Теорія та практика дизайну*. 2015. Вип. 8. С. 233–243.

12. Скляренко Н. В. *Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку : монографія*. Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 484 с.

13. Токар Г. М., Остапенко Н. В., Колосніченко О. В., Луцкер Т. В. Класифікація різновидів розвантажувальних систем та жилетів для військовослужбовців. *Теорія і практика дизайну. Технічна естетика*. 2017. № 13. С. 205–215.

14. Царенко М. Соколині крила. *Нумізматика і фалеристика*. Київ, 1999. Вип. 3(11). С. 24–25.

15. Яковлев М. І., Кара-Васильєва Т. В., Чуйко О. Д., Шмагало Р. Т., Чепелюк О. В. Ґенеза та становлення проєктної мови візуальних образів та комунікативних практик у контексті культурно-мистецької спадщини України. *Art and Design*. 2023. № 1. С. 96–105. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.9.

17. Armstrong N. C., Rodrigues S. A., Gruevski K. M., Mitchell K. B., Fogarty A., Saunders S., Bossi L. Clothing and individual equipment for the female soldier: developing a framework to improve the evidence base which informs future design and evaluation. *BMJ Military Health*. 2025. Vol. 171, № 5. P. 397–401. DOI: https://doi.org/10.1136/military-2024-002735.

18. Balasubramanian M., Sheykhmaleki P. Emerging roles of 3D body scanning in human-centric applications. *Technologies*. 2025. Vol. 13, № 4. Article 126. DOI: https://doi.org/10.3390/technologies13040126.

19. Black S., Kapsali V., Bougourd J., Geesin F. Fashion and Function: Factors Affecting the Design and Use of Protective Clothing. *Textiles for Protection*. Cambridge, 2005. P. 60–89.

20. Da Silva G., Zahner G., Hudson J. Comparison of univariate and multivariate anthropometric design requirements methods for flight deck design application. *Ergonomics*. 2020. Vol. 63, № 9. P. 1133–1149. DOI: https://doi.org/10.1080/00140139.2020.1765029.

21. Dianat I., Molenbroek J., Castellucci H. I. A review of the methodology and applications of anthropometry in ergonomics and product design. *Ergonomics*. 2018. Vol. 61, № 12. P. 1696–1720. DOI: https://doi.org/10.1080/00140139.2018.1502817

22. Endrizalová E., Novák M., Němec V., Szabo S. Brand design as the part of the airlines marketing strategy. *SGEM 2018 : 5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts*. Sofia, 2018. Vol. 18. P. 101–108. DOI: 10.5593/sgemsocial2018/1.5/S05.013.

23. Gršić J. Ž., Jurečić D., Tepeš Golubić L., Žiljak V. Hidden information in uniform design for visual and near-infrared spectrum and for inkjet printing of clothing on canvas to enhance urban security. *Applied Sciences*. 2022. Vol. 12, № 4. Article 2152. DOI: https://doi.org/10.3390/app12042152.

24. Heward C., Li W., Chun Tie Y., Waterworth P. A scoping review of military culture, military identity, and mental health outcomes in military personnel. *Military Medicine*. 2024. Vol. 189, № 11–12. P. e2382–e2393. DOI: https://doi.org/10.1093/milmed/usae276.

25. Khraban I. Uniform as a symbolic stage for organizational and gender identity formation of women serving in the armed forces of Ukraine. *Ukr. socium*. 2023. № 4 (87). P. 21–36. DOI: https://doi.org/10.15407/socium2023.04.021.

26. Kroemer K. H. E., Kroemer H. B., Kroemer-Elbert K. E. *Ergonomics: How to Design for Ease and Efficiency*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001. 696 p.

27. Ma H., He Y., Ma Y., Han G., Zhang Z., Tian B. Smart polymers and adaptive systems in pilot suit engineering: toward autonomous, responsive, and wearable flight technologies. *Nanomaterials*. 2025. Vol. 15, № 16. Article 1228. DOI: https://doi.org/10.3390/nano15161228.

28. Martins S. B. Ergonomics and fashion: the OIKOS methodology for usability and comfort evaluation in clothing and fashion. *Work*. 2012. Vol. 41, Iss. S1. P. 6059–6067. DOI: https://doi.org/10.3233/WOR-2012-1061-6059.

29. Pech G. P., Caspar E. A. Does the cowl make the monk? The effect of military and Red Cross uniforms on

empathy for pain, sense of agency and moral behaviors. *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. Article 1255835. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1255835.

30. Raji R. K., Luo Q., Liu H. Ergonomics in fashion engineering and design – Pertinent issues. *Work*. 2021. Vol. 68, № 1. P. 87–96. DOI: https://doi.org/10.3233/WOR-203274.

31. Reis J., Rosado D. P., Cohen Y., Pousa C., Cavalieri A. Green defense industries in the European Union: the case of the battle dress uniform for circular economy. *Sustainability*. 2022. Vol. 14, № 20. Article 13018. DOI: https://doi.org/10.3390/su142013018.

32. Rudolf A., Pučko B., Hren Brvar M., Remic K. Using digital technology for the sustainable preservation of clothing heritage: a virtual reconstruction of the 1848/49 uniform. *Sustainability*. 2024. Vol. 16, № 17. Article 7757. DOI: https://doi.org/10.3390/su16177757.

References

1. Halchynska O. S. Dyzain-proiektuvannia osnovnykh komponentiv aidentyky brendu. Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori : monohrafiia / za red. M. V. Kolosnichenko. Kyiv : KNUTD, 2022. S. 149–169.

2. Dyzain system vizualnoi informatsii : navch. posib. / O. V. Chemakina ta in. ; za zah. red. V. O. Svirka. Kherson : Oldi-Plius, 2019. 200 s.

3. Yezhova O. V., Yakovliev M. I. Dyzain-proiektuvannia hrafichnykh elementiv firmovoho styliu brendu. Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori : monohrafiia / za red. M.V. Kolosnichenko. Kyiv : KNUTD, 2022. S. 79–90.

4. Kolosnichenko O. V. Formoutvorennia odiahu spetsialnoho pryznachennia yak obiekta dyzain-diialnosti : monohrafiia. Kyiv : KNUTD, 2018. 420 s.

5. Kolosnichenko O. V., Yakovliev M. I. Dyzain uniformy: istoriohrafiia, evoliutsiia formy ta styliu. Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori : monohrafiia / M. V. Kolosnichenko ta in. Kyiv : KNUTD, 2020. S. 62–87.

6. Mamchenko Ya. O. Dyzain viiskovoho odiahu dlia lotchykiv: evoliutsiia, typolohii, proiektni praktyky : dys. … d-ra filosofii : 022 Dyzain. Kyiv, 2025. 390 s.

7. Nesterenko P. V. Ekspertyza predmetiv i atrybutiv: heraldyka : navch. posib. Kyiv : NAKKKiM, 2010. 119 s.

8. Ohanesian S. V., Kolisnyk O. V. Znakovo-symvolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu : monohrafiia. Kyiv : KNUTD, 2024. 212 s.

9. Ostapenko N. V., Lutsker T. V., Rubanka A. I., Kolosnichenko O. V. Uzahalnena systematyzatsiia vyrobiv spetsialnoho pryznachennia. Teoriia ta praktyka dyzainu. Tekhnichna estetyka. 2016. № 10. S. 122–143.

10. Povitriani syly. Ukrainske heraldychne tovarystvo. URL: https://surl.li/jcuehqПриходько-Кононенко І. О., Kolosnichenko O. V., Kredenets N. D. Dyzain firmovoho odiahu korporatsii: estetychnyi ta erhonomichnyi aspekty. Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori : monohrafiia / M. V. Kolosnichenko ta in. Kyiv : KNUTD, 2020. S. 203–218.

11. Prykhodko-Kononenko I. O., Kolosnichenko O. V., Ostapenko N. V., Kolosnichenko M. V. Analiz kompozytsiino-konstruktyvnoho ustroiu odiahu dlia providnykiv zaliznychnoho transportu Ukrainy. Teoriia ta praktyka dyzainu. 2015. Vyp. 8. S. 233–243.

12. Skliarenko N. V. Vizualni komunikatsii v dyzaini: dynamichni kontseptsii staloho rozvytku : monohrafiia. Lutsk : Vezha-Druk, 2023. 484 s.

13. Tokar H. M., Ostapenko N. V., Kolosnichenko O. V., Lutsker T. V. Klasyfikatsiia riznovydiv rozvantazhuvalnykh system ta zhyletiv dlia viiskovosluzhbovtsiv. Teoriia i praktyka dyzainu. Tekhnichna estetyka. 2017. № 13. S. 205–215.

14. Tsarenko M. Sokolyni kryla. Numizmatyka i falerystyka. Kyiv, 1999. Vyp. 3(11). S. 24–25.

15. Yakovlev M. I., Kara-Vasylieva T. V., Chuiko O. D., Shmahalo R. T., Chepeliuk O. V. Geneza ta stanovlennia proiektnoi movy vizualnykh obraziv ta komunikatyvnykh praktyk u konteksti kulturno-mystetskoi spadshchyny Ukrainy. Art and Design. 2023. № 1. S. 96–105. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.9.

17. Armstrong N. C., Rodrigues S. A., Gruevski K. M., Mitchell K. B., Fogarty A., Saunders S., Bossi L. Clothing and individual equipment for the female soldier: developing a framework to improve the evidence base which informs future design and evaluation. BMJ Military Health. 2025. Vol. 171, № 5. P. 397–401. DOI: https://doi.org/10.1136/military-2024-002735.

18. Balasubramanian M., Sheykhmaleki P. Emerging roles of 3D body scanning in human-centric applications. Technologies. 2025. Vol. 13, № 4. Article 126. DOI: https://doi.org/10.3390/technologies13040126.

19. Black S., Kapsali V., Bougourd J., Geesin F. Fashion and Function: Factors Affecting the Design and Use of Protective Clothing. Textiles for Protection. Cambridge, 2005. P. 60–89.

20. Da Silva G., Zahner G., Hudson J. Comparison of univariate and multivariate anthropometric design requirements methods for flight deck design application. Ergonomics. 2020. Vol. 63, № 9. P. 1133–1149. DOI: https://doi.org/10.1080/00140139.2020.1765029.

21. Dianat I., Molenbroek J., Castellucci H. I. A review of the methodology and applications of anthropometry in ergonomics and product design. Ergonomics. 2018. Vol. 61, № 12. P. 1696–1720. DOI: https://doi.org/10.1080/00140139.2018.1502817

22. Endrizalová E., Novák M., Němec V., Szabo S. Brand design as the part of the airlines marketing strategy. SGEM 2018 : 5th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts. Sofia, 2018. Vol. 18. P. 101–108. DOI: 10.5593/sgemsocial2018/1.5/S05.013.

23. Gršić J. Ž., Jurečić D., Tepeš Golubić L., Žiljak V. Hidden information in uniform design for visual and near-infrared spectrum and for inkjet printing of clothing on canvas to enhance urban security. Applied Sciences. 2022. Vol. 12, № 4. Article 2152. DOI: https://doi.org/10.3390/app12042152.

24. Heward C., Li W., Chun Tie Y., Waterworth P. A scoping review of military culture, military identity, and mental health outcomes in military personnel. Military Medicine. 2024. Vol. 189, № 11–12. P. e2382–e2393. DOI: https://doi.org/10.1093/milmed/usae276.

25. Khraban I. Uniform as a symbolic stage for organizational and gender identity formation of women serving in the armed forces of Ukraine. Ukr. socium. 2023. № 4 (87). P. 21–36. DOI: https://doi.org/10.15407/socium2023.04.021.

26. Kroemer K. H. E., Kroemer H. B., Kroemer-Elbert K. E. Ergonomics: How to Design for Ease and Efficiency. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001. 696 p.

27. Ma H., He Y., Ma Y., Han G., Zhang Z., Tian B. Smart polymers and adaptive systems in pilot suit engineering: toward autonomous, responsive, and wearable flight technologies. Nanomaterials. 2025. Vol. 15, № 16. Article 1228. DOI: https://doi.org/10.3390/nano15161228.

28. Martins S. B. Ergonomics and fashion: the OIKOS methodology for usability and comfort evaluation in clothing and fashion. Work. 2012. Vol. 41, Iss. S1. P. 6059–6067. DOI: https://doi.org/10.3233/WOR-2012-1061-6059.

29. Pech G. P., Caspar E. A. Does the cowl make the monk? The effect of military and Red Cross uniforms on empathy for pain, sense of agency and moral behaviors. Frontiers in Psychology. 2023. Vol. 14. Article 1255835. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1255835.

30. Raji R. K., Luo Q., Liu H. Ergonomics in fashion engineering and design – Pertinent issues. Work. 2021. Vol. 68, № 1. P. 87–96. DOI: https://doi.org/10.3233/WOR-203274.

31. Reis J., Rosado D. P., Cohen Y., Pousa C., Cavalieri A. Green defense industries in the European Union: the case of the battle dress uniform for circular economy. Sustainability. 2022. Vol. 14, № 20. Article 13018. DOI: https://doi.org/10.3390/su142013018.

32. Rudolf A., Pučko B., Hren Brvar M., Remic K. Using digital technology for the sustainable preservation of clothing heritage: a virtual reconstruction of the 1848/49 uniform. Sustainability. 2024. Vol. 16, № 17. Article 7757. DOI: https://doi.org/10.3390/su16177757.

UDC 7.05:687.1:355.3

COMPREHENSIVE DESIGN OF MILITARY PILOTS' CLOTHING: INTEGRATION OF FUNCTIONAL, ERGONOMIC, AND IMAGE-IDENTIFICATION FACTORS

Yana MAMCHENKO – PhD in Design, Senior Lecturer at the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv
Nataliia OSTAPENKO – Doctor of Technical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Arts and Fashion, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv
Liliia NAVOLSKA – PhD in Design Senior Lecturer at the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The article examines the specific features of the design process for military pilots' clothing, a complex, multifunctional object that integrates protective, ergonomic, aesthetic, and identification properties. The relevance of the study is обусловлена the need to rethink traditional approaches to the development of flight gear in light of advances in innovative materials, digital technologies, and increasing demands for functionality and comfort. Modern scientific approaches to the design of specialized clothing are analyzed, focusing on ergonomics, anthropometry, visual identity, and technological innovation. It is determined that military pilots' clothing should be considered as an integrated system in which structural, compositional, and symbolic elements interact. The necessity of a comprehensive design approach that accounts for both the product's functional and expressive characteristics is substantiated. *Purpose.* To provide a comprehensive justification of the principles of designing military pilots' clothing, taking into account the interaction of functional, ergonomic, artistic-compositional, and technological factors. *Methodology.* System-structural, comparative-analytical, and historical-typological methods were used, along with methods of generalizing scientific sources and project analysis. *Results.* The main factors in the design of military pilots' clothing are identified, and the role of ergonomic, anthropometric, and technological parameters in ensuring product functionality is determined. The importance of artistic and compositional organization, as well as symbolic elements, in shaping the professional image of a pilot is substantiated. *Scientific novelty.* The results lie in a comprehensive interpretation of flight gear not only as specialized clothing, but also as a multi-level design object formed at the intersection of utilitarian, expressive, and communicative factors. *Practical significance.* The results of the study can be used to develop modern flight gear, improve design methods for specialized clothing, establish educational disciplines within academic programs, and support further research in the field of military clothing design.

Key words: military pilots' clothing, design, specialized clothing, ergonomics, form generation, innovative materials, visual identity.

Стаття отримана 29.12.2025
Стаття прийнята 31.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

UDC 7.01:316.7:94(477)

THE AESTHETICIZATION OF WAR INFRASTRUCTURE : TAPED WINDOWS AND ANTI-TANK HEDGEHOGS IN UKRAINIAN ART AND DESIGN

Yevheniia BUTSYKINA – PhD in Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ethics, Aesthetics, and Cultural Studies
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
https://orcid.org/0000-0002-4350-6103
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1204
butsykina@knu.ua

Цитування:

Буцикіна Є. Естетизація інфраструктури війни : заклеєні вікна та протитанкові їжаки в українському мистецтві та дизайні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 645-652
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1204

This article analyses the aestheticization of war infrastructure objects – taped windows and anti-tank hedgehogs – in Ukrainian art and design between 2014 and 2026. The study draws on theoretical frameworks including thing theory (B. Brown), new materialism (J. Bennett), the cultural biography of things (I. Kopytoff), the sociology of cultural production (P. Bourdieu), as well as concepts of the aestheticization of politics (W. Benjamin) and affect theory. The article traces the transformation of these objects from functional elements of protection into visual signs circulating across artistic practices, graphic design, and commercial contexts. Particular attention is given to humour as a mechanism of affective normalization of wartime experience and to materiality as a carrier of memory and testimony. The analysis demonstrates that aestheticization performs multiple and sometimes contradictory functions – including critical reflection, commodification, and psychological adaptation – and cannot be reduced to a single meaning. The Ukrainian case, where war is an immediate lived reality rather than a distant spectacle, challenges established Western theoretical models and calls for their reconsideration.

Key words: aestheticization, war infrastructure, cultural biography of objects, contemporary Ukrainian art, graphic design, affective normalization, humour, wartime visual culture.

Statement of the Problem. The full-scale Russian invasion of Ukraine in February 2022 produced, among its many consequences, a rapid and visible transformation of the material environment of Ukrainian cities. Anti-tank hedgehogs appeared at intersections and city entrances; windows across the country were taped with adhesive crosses and star patterns in a gesture that combined practical precaution with something closer to ritual. These objects – the iron hedgehog and the taped window – belong simultaneously to the infrastructure of survival and to the grammar of visual culture. Within months of the invasion, both had migrated from street corners and apartment facades into artworks, graphic design, confectionery, fashion collaborations, and institutional identity systems. This migration raises a set of questions that are both theoretically significant and practically urgent: under what conditions does an object of war infrastructure become an aesthetic sign? What does this transformation accomplish – and what does it conceal? How does humour function in the commodification of objects associated with threat and destruction? And what is the relationship between aesthetic normalization and the broader processes of social adaptation to prolonged armed conflict?

These questions are not merely art-historical. As Ukraine continues to navigate the social and psychological demands of a war now entering its fourth year since full-scale escalation, the capacity of visual culture to process, manage, and sometimes neutralize traumatic experience has direct consequences for collective memory, political mobilization, and the ethics of representation. The aestheticization of war infrastructure operates across a spectrum from critical artistic practice to commercial trivialization, and the analytical tools required to navigate this spectrum must be drawn from material culture studies, political philosophy, affect theory, and the sociology of cultural production.

Analysis of Recent Research and Publications. The theoretical foundations for this inquiry are distributed across several distinct but convergent fields. Bill Brown's foundational essay «Thing Theory» (2001) establishes the key distinction between objects and things: objects are functional, transparent, instrumental, while things emerge at the moment when objects «stop working for us» – when they press back, demand attention, and acquire the density of meaning [8; 4]. Brown's framework is directly applicable to the trajectory of both the taped window and the anti-tank hedgehog: the former ceases to be a functional protective measure and becomes a pattern, a motif, a graphic sign; the latter moves from military infrastructure to visual emblem [8]. The moment of this conversion – from use-value to sign-value, from function to representation – is precisely what requires examination.

Jane Bennett's Vibrant Matter (2010) extends this inquiry in a more explicitly political direction. For

© Butsykina Y., 2026 p.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Bennett, materials possess what she terms «agentic capacity»: they are not passive substrates upon which human meaning is inscribed but active participants in political and social assemblages [3; 20–23]. Shattered glass, rusted iron, concrete – these materials do not simply reflect the war; they participate in the production of meaning about the war [3]. Bennett's political ecology of things provides a framework for understanding why works made from actual window glass collected after missile strikes (as in the practice of Oleksandr Dolhyi) carry a different epistemological and ethical weight than works that represent the same glass through other means. Tim Ingold's argument against a static conception of materiality (2007) further refines this framework by emphasizing the processual dimension of materials: glass is not a fixed substance but a flow, a transformation, a history of becoming [15; 1–3]. War, in Ingold's terms, is itself a massive transformation of the material environment – and art made from war debris participates in and documents this transformation rather than simply depicting it from outside [15].

«The political philosophy of aestheticization has its foundational text in Walter Benjamin's famous formulation that fascism aestheticizes politics. Benjamin's warning, developed in «The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility» (1936/2003), concerns the conversion of political violence into spectacle – the rendering of destruction as beautiful, sublime, or entertaining in ways that produce consent rather than critique [2]. The aestheticization of survival infrastructure in wartime Ukraine must be read against this warning, even – or especially – when the aestheticization in question proceeds from the position of the threatened rather than the threatening. The question is not whether aestheticization is occurring, but what kind of political work it is doing: whether it functions as critical distancing, as affective normalization, as commercial exploitation, or as a form of collective meaning-making that resists all three categories.

Pierre Bourdieu's sociology of cultural production (1993, 1986) provides the structural framework for understanding how objects move through fields of value [6; 7]. The anti-tank hedgehog, as it travels from military context to gallery installation to fashion collaboration to Christmas ornament, accumulates and transforms different forms of capital – social, symbolic, economic [6]. Bourdieu's concept of the field allows for a non-reductive account of this circulation: the same object can function very differently depending on the field in which it is positioned, the agents who deploy it, and the relations of power that govern the field's logic [7].

Igor Kopytoff's essay «The Cultural Biography of Things» (1986) offers perhaps the most directly applicable analytical instrument for tracking this circulation. Kopytoff proposes treating objects as having biographies – trajectories through different social contexts, meanings, and statuses – rather than fixed, essential identities [21; 66–67]. The anti-tank hedgehog is an exemplary Kopytoffian object: over the course of a decade, it has been a weapon, a barrier, an installation material, a graphic sign, a souvenir, a fundraising instrument, a national symbol, and a Christmas decoration. Each of these identities is real; none is exhaustive; and the tensions between them are analytically productive [21].

The humorous and affective dimensions of this circulation have received less systematic attention in the existing literature on Ukrainian wartime culture. Henri Bergson's account of laughter as a «social corrective» (1911) provides a starting point: humour functions to manage anxiety, to maintain social cohesion in the face of threat, and to reduce the cognitive and emotional weight of objects and situations that would otherwise be overwhelming [4]. Peter McGraw and Caleb Warren's «benign violation theory» (2010) offers a more precise mechanism: something is funny when it is simultaneously a violation (of norms, expectations, safety) and benign (manageable, non-threatening, contained) [22; 1141]. The anti-tank hedgehog as Christmas ornament, as caramel chocolate confection, as Lego construction – each of these instantiations involves exactly this structure: the violation is the weapon, the lethality, the military function; the benign frame is the domesticity, the sweetness, the playfulness. Sianne Ngai's work on minor affects and aesthetic categories (2005, 2012) extends this analysis: her account of «cuteness» as a mode of managing relations with objects that are simultaneously appealing and potentially threatening is directly relevant to the proliferation of stylized hedgehog imagery in Ukrainian visual culture [23; 24].

What remains unresolved in the existing scholarship is the relationship between these different registers of aestheticization – the critical artistic practice, the commercial commodification, and the affective normalization – and the specific historical and political context of Ukrainian wartime culture. Most theoretical frameworks for the aestheticization of war derive from Western European and North American contexts in which war is an elsewhere, a spectacle transmitted through media rather than a material reality of daily life [5]. The Ukrainian case is different: the aestheticization is being performed by people for whom the hedgehog is not an exotic military object but a familiar presence on their street corner, and for whom the taped window is not a historical image but a lived experience. This difference has consequences for how we should read the aestheticization – consequences that this article undertakes to explore.

Aim of the Article. This article aims to analyse the aestheticization of two war-infrastructure objects – the taped window and the anti-tank hedgehog – in Ukrainian art and design from 2014 to 2026, with particular attention to the relationship between critical artistic practice, affective normalization, and commercial commodification. Drawing on the theoretical frameworks outlined above, the article traces the cultural biographies

of both objects across a range of media and contexts, from early responses to the 2014 Russian intervention in eastern Ukraine to the proliferation of hedgehog imagery in the aftermath of the 2022 full-scale invasion. The article argues that the aestheticization of these objects performs multiple and sometimes contradictory functions: it enables collective processing of traumatic experience; it generates forms of symbolic capital that circulate within and beyond the Ukrainian art world; it produces affective normalization through humour and domestication; and, in the most critically sophisticated practices, it maintains the tension between these functions rather than resolving it in favour of any one. The article contributes to the growing literature on wartime art in Ukraine [5; 25] by providing a theoretically grounded comparative analysis of specific artistic practices and a framework for distinguishing between aestheticization as critique and aestheticization as anaesthesia.

The Taped Window: From Protective Practice to Aesthetic Sign. The practice of taping windows with adhesive tape in an X or star pattern predates the full-scale invasion of 2022, though it acquired new urgency and visibility after February 24 of that year. The gesture belongs to a lineage of protective practices that combine practical and magical-ritualistic dimensions: the tape does not, in fact, provide meaningful protection against the blast wave of a nearby explosion, a fact that most Ukrainians who performed the gesture understood perfectly well. Its function was therefore simultaneously rational (it reduces the risk of flying glass to some degree) and symbolic (it marks the window as attended to, the home as defended, the inhabitant as present and active).

It is precisely this ambiguity – between practical measure and ritual gesture, between protection and its performance – that Daria Koltsova's 2015 installation «Theory of Protection» identifies and makes the subject of art [17]. Koltsova, working in the context of the 2014–2015 period when the war in eastern Ukraine was ongoing but had not yet reached the major cities of western and central Ukraine, assembled a composition of glass objects onto which adhesive tape had been applied in graphic ornamental patterns. The installation incorporated audio recordings of Ukrainian archaic incantations and documentary photographs sourced from the internet. The conceptual move is precise: Koltsova draws out the mythological-animistic dimension of the taping practice, connecting the gesture of marking glass with tape to the much older tradition of protective incantations and magical marking. «In these ornaments, in the unconfirmed belief in their protective potential, in the incomprehensible form and algorithm of their application, fragments of mythological consciousness are revealed – the consciousness to which a person of the 21st century turns in a state of helplessness and fear» [17]. The tape becomes an index of psychological state – of the turn toward magical thinking that occurs when rational protections have been exhausted or are understood to be inadequate.

Brown's thing theory illuminates the structure of this gesture: the window, in normal circumstances, is a transparent object – functional, invisible, instrumental. The moment of crisis converts it into a thing: the glass demands attention, the question of its fragility becomes urgent, the body turns toward it [8; 4]. The tape is the mark of this conversion – an inscription of vulnerability on the surface of the object, a making-visible of what the object is under threat. Koltsova's installation takes this inscription as its subject: the ornamental patterns traced in tape become a form of writing, a graphic language that speaks the experience of exposure.

After 2022, two artists pursued the aesthetic potential of taped glass in significantly different directions, both of which reward close attention. Daria Koltsova – who had already established her practice with glass and tape in 2015 – continued to work with stained glass and glass postcards, producing objects that are explicitly aesthetic and even decorative in their orientation [18, 19, 20]. Her «Postcards from Ukraine» series uses window glass from the Khanenko Museum to create stained-glass pieces that represent the image of a window taped with duct tape [19]. The gesture is one of memorial aestheticization: the glass that was once a window in a museum that survived bombardment becomes the material of an art object that commemorates the survival of the window, the building, the collection, and the city. The tape pattern, rendered in the vocabulary of stained glass – a medium historically associated with sacred spaces and with the filtering of light through colour – acquires a new symbolic weight. The ornamental logic of stained glass and the improvised geometry of protective tape occupy the same visual field, and the resulting objects are simultaneously decorations and documents.

Oleksandr Dolhyi approaches the same material from the opposite direction. Rather than aestheticizing the tape pattern, he works with the shattered glass itself – collecting fragments from the windows of buildings struck by missiles, preserving the traces of paint and scratches that mark the glass as having been part of a specific window in a specific building, and assembling these fragments into compositions and sculptures [10]. His practice is explicitly documentary and memorial: «I want this to be recorded as a document of time. My works will be a reminder of what we survived» [9]. The shattered glass functions, in Dolhyi's account, not as aesthetic material but as evidence – as what remains after the protective gesture failed, as the index of a violence that the tape could not prevent. The beauty of his «Mountains of Glass» is, in his words, «tragic beauty»: it is beauty that insists on its own context, that refuses the neutralization that pure aestheticization would provide [9].

The contrast between these two practices – Koltsova's decorative memorialization and Dolhyi's documentary evidence – maps onto a broader tension in the aestheticization of war materials. Both practices involve making art from the materials of the war; both produce objects that circulate in the art world and carry

cultural and economic value. But they orient differently to the question of what aestheticization is for. Koltsova's glass postcards can be given as gifts, can be sent as communications, can function as beautiful objects that carry the war within them but do not require that the war be the primary experience of the encounter with them [19; 20]. Dolhyi's sculptures insist on the war as primary: the scratches and paint traces on the glass are not incidental but essential, and the act of collecting fragments from Sumy and Kherson – receiving boxes of debris from people who respond to his Instagram requests – builds a distributed memorial that is as much about community and testimony as it is about the sculptural properties of broken glass [9].

Dima Tolkachov offers a third position, working not with taped glass but with the OSB boards that replace shattered windows in heavily bombarded cities. His 2025 work «Because It Is Pointless» applies aluminium tape to OSB boards in patterns that echo both the original window-taping gesture and the material's function as a replacement for glass that no longer exists [29]. The work emerges from his experience of living in Kharkiv, where OSB boards have become more common than glass in some areas – where the infrastructure of temporary repair has become the permanent condition of the city. The aluminium tape on OSB is both a quotation of the original protective gesture and its negation: there is no glass to protect anymore, no window to preserve, only a surface that marks the absence of what was once there. Tolkachov writes of the «rescuing frame» – the capacity of consciousness to narrow its focus in order to manage an excess of the previously unseen – and his work both enacts and interrogates this capacity [28]. The tape becomes a frame, a mechanism of attention, a tool for making bearable what would otherwise be overwhelming.

The Anti-Tank Hedgehog: A Cultural Biography. The Czech hedgehog – the anti-tank «yizhak» in Ukrainian, the three-dimensional six-pointed cross welded from rolled steel that was first deployed in the Second World War – returned to the streets of Ukrainian cities in the spring of 2022, deployed at intersections and city entrances as a physical barrier against armoured vehicles. The objects that appeared in Kyiv in March 2022 included some that had been taken from the collection of the National Museum of History of Ukraine, where they had been preserved since 1941. This detail – that the same hedgehogs were deployed eighty-one years apart, that the museum artefact became functional military infrastructure and then, presumably, would return to the museum – encapsulates the peculiar temporality of the hedgehog's cultural biography [16].

Kopytoff's framework of the cultural biography of things is ideally suited to tracing this trajectory. In his account, the social life of things involves phases of commoditization and singularization, periods in which objects are exchangeable equivalents and periods in which they are unique, inalienable, sacred [21; 73–75]. The hedgehog moves through these phases repeatedly and simultaneously: it is at once a standardized military object (exchangeable, mass-produced, functional) and a singularized cultural symbol (unique, national, inalienable). The tension between these phases is generative of its aesthetic and political life [1; 21].

The earliest artistic engagement with the hedgehog in the current conflict to be documented here is Olia Fedorova's 2017 paper sculpture series «Defense» [11]. Fedorova, working from Kharkiv during the period of the Donbas conflict, made hedgehogs from paper and photographed them in landscape settings. The conceptual logic is explicit: she deploys the classic conceptual strategy of depriving an object of its function by changing its material. A paper hedgehog cannot stop a tank. But the point is not the inadequacy of the paper hedgehog as a military object; it is the adequacy of the paper hedgehog as a figure for the experience of living under a threat that one cannot directly counter. «I felt as though I was protected from it by the idea that 'this is a local conflict, it doesn't affect us' – but it felt like a paper hedgehog, something fake that would collapse as soon as real danger approached, or even earlier, because it would simply get wet in the snow» [from personal message, March 2026]. The fragility of the paper is the fragility of the psychological protection. The hedgehog is not a weapon in Fedorova's work; it is a figure of wishful thinking, of the desire for protection that exceeds one's actual capacity to be protected.

This early work – made in 2017, before the full-scale invasion – is notable for several reasons. It demonstrates that the hedgehog had already acquired symbolic significance in Ukrainian artistic consciousness before 2022 [11]; it models a critical relationship to the object that refuses both heroization and trivialization; and it establishes the conceptual move – material substitution as a way of exposing the inadequacy of actual protections – that will recur in various forms in subsequent work.

After 2022, the hedgehog proliferates across media and registers with an intensity that reflects both the object's new material presence in the city and the need to process that presence. The practices under examination here range from the clearly critical to the explicitly commercial, with a large and heterogeneous middle territory occupied by works that are neither straightforwardly one nor the other [25].

Anton Kariuk's «My Anti-Tank Hedgehog» project (2022) represents one of the most considered early responses [16]. Kariuk produced forty hedgehog sculptures from smoky quartz – a material associated with protection and spiritual clarity in various esoteric traditions – with the explicit intention of raising funds for the Ukrainian military. The edition of forty copies corresponded to forty days of war; the final number was intended to equal the number of days until the hedgehogs in the streets returned to the museum. This temporal framing is remarkable: it assumes the end of the war as a horizon, marks the duration of the conflict in the number of objects

produced, and imagines the museum – the space of the sacred and the historical – as the rightful destination of the hedgehog, its singularized form [16; 21]. The use of smoky quartz connects the militarized hedgehog to a tradition of protective and apotropaic objects, echoing Koltsova's earlier observation about the animistic dimensions of protective practices [17]. The work is simultaneously a fundraising instrument, a commemoration, a critique of commercial aestheticization (by converting it into something else), and an act of forward-looking imagination.

The commercial and graphic-design dimension of hedgehog aestheticization is richly documented in the material gathered here. Ievhen Toniev's «Christmas card» from December 2022 combines the forms of a Lego constructor, a snowflake, and a hedgehog into a holiday greeting [30] – an image whose logic is precisely that of the benign violation: the hedgehog is a weapon (violation) rendered in the vocabulary of childhood play and winter celebration (benign) [22; 1141]. The effect is not, or not only, funny; it is also a way of acknowledging that the hedgehog has become part of the fabric of everyday life, that it exists alongside Christmas decorations and children's toys rather than in a separate, hermetically sealed space of military reality.

Pavlo Reznyk's New Year's illustration of a tree ornament in the shape of a hedgehog (December 2022) extends this logic [26], with the telling detail that commenters expressed a desire for actual such ornaments to exist – a desire that the image itself had generated. This is the generative power of the visual in the context of collective processing: the image does not merely represent an already-existing desire but produces the desire it depicts [26]. The hedgehog ornament that does not yet exist becomes, through the image, something that should exist, something whose existence would be both funny and appropriate, a way of marking the year that has passed without denying its horror and without being consumed by it.

The Honey Café's confectionery hedgehogs – described as «anti-anxiety, made of caramel chocolate, almond praline, peanut butter, and caramel inside» and explicitly positioned as therapeutic objects that «help preserve your mood and calm» [12] – represent the furthest extension of the domesticating logic. The response to this product was, the available documentation notes, mixed – suggesting that the appetite for this kind of affective normalization is not unlimited, that the community has its own sense of where the line between permissible humour and inappropriate trivialization falls. Bergson's social corrective cuts in both directions: laughter can release anxiety, but the community can also correct excessive laughter that threatens to dissolve the seriousness of what is being processed [4].

The commercial public art collective's project «Reassembling the Urban» (2022), displayed in the parking lot of the PinchukArtCentre, takes a different approach to the same material. By combining familiar urban furniture – benches, lanterns, road posts – with concrete blocks and hedgehogs, and then extending the project into the exhibition space where visitors can rearrange virtual 3D models of these elements, the project makes legible the transformation of the urban environment that the war has produced. The hedgehog is not isolated as a symbolic object but placed in its actual context – alongside the other objects that have been added to the city's street furniture by the emergency – and the participatory dimension of the installation invites visitors to engage with the question of what the city now is and what it might be. This is a more explicitly spatial and critical practice than the commercial hedgehog aestheticization, but it shares with it the interest in integration – in finding ways to think about the hedgehog as part of the city rather than as an interruption of it [7].

Zakentii Horobiiov's graphic series provides a further example of what might be called affirmative aestheticization – a practice that acknowledges the violence and difficulty of the war while insisting on the vitality and beauty of the city and its inhabitants [13; 14]. His «Kyiv Spring» 2022 series and the subsequent «Wartime Kyiv» series use acrylic, aerosol, and markers to create works in which hedgehogs, checkpoints, and destroyed buildings coexist with saturated colours, lush vegetation, and human figures who «have not lost their sense of humour» [14]. The collagist technique – assembling fragments of observation from different moments and locations – is formally appropriate to the experience of living in a city under bombardment, where the continuity of normal life is constantly interrupted and reassembled. Horobiiov's work does not deny the war; it insists that the city is more than the war, that life continues alongside and through the military infrastructure [13; 14].

Tolkachov's photographic series «Invisible» (2023) occupies a different position in this landscape. The UV printing on rusted iron hedgehogs – capturing the complementary green of spring grass against the rust – explores the perceptual normalization of the hedgehog: after a year of daily coexistence with these objects, one stops noticing the contrast that was initially striking [27]. The work functions as both a documentation of this normalization and a corrective to it: by foregrounding the visual qualities of the hedgehog that have become invisible through familiarity, Tolkachov reactivates the capacity to see the object [28]. This is a practice of de-normalization through aestheticization – using the aesthetic encounter to restore the cognitive and emotional impact that daily life has eroded.

Institutional Aestheticization and the Symbolic Capital of War Infrastructure. «The Women in Arts: The Resistance» award (2023) represents a particularly telling instance of institutional aestheticization [31]. The ceremony's identity system — designed around the three symbols of the taped window, the anti-tank hedgehog, and sandbags protecting cultural monuments – deploys these objects as a graphic vocabulary for resistance, care, and cultural continuity. The choice of the hedgehog and the taped window as visual emblems of an award for

women in the arts brings together the military and the cultural, the practical and the symbolic, in a way that positions resistance as a shared condition of both armed defence and artistic practice. The slogan «Fire does not burn those who are fervent» frames the connection explicitly: the same quality – burning intensity, fervent commitment – characterizes both military resistance and artistic practice under conditions of war [31].

Bourdieu's concept of symbolic capital is directly applicable here [6; 7]. The hedgehog and the taped window have accumulated, through the processes documented in the preceding sections, a substantial charge of symbolic capital in the Ukrainian cultural field: they are associated with resilience, resistance, collective experience, and the ability to maintain life under conditions of extreme threat [7]. By incorporating these objects into an institutional identity system, the «Women in Arts» ceremony draws on this accumulated capital and deploys it in the service of its own legitimation. This is not a cynical move – the connection between the award's purpose and the symbols it employs is genuine – but it is a move that reveals how thoroughly the aestheticization of war infrastructure has been integrated into the cultural field's own self-representation [7].

The «Reassembling the Urban» project's location at the PinchukArtCentre, and the «Postcards from Ukraine» series' use of glass from the shattered Khanenko Museum windows, both involve the institutional art world in the circulation of war-infrastructure aesthetics. The museum and the commercial gallery are fields with their own logics of value production [7], and the entry of war-infrastructure objects into these fields transforms both the objects and the fields. The objects acquire the legitimacy and visibility of institutional recognition; the institutions acquire the moral authority and contemporary relevance of engagement with the war [5].

The Ethics of Aestheticization: Between Critique and Anaesthesia. The range of practices documented in this article spans a spectrum from critical artistic engagement to commercial trivialization, with a great deal of complex, ambivalent material in between. What criteria are available for distinguishing between aestheticization as critique and aestheticization as anaesthesia?

Benjamin's warning about the aestheticization of politics provides one criterion: aestheticization becomes politically dangerous when it produces spectacle that substitutes for political analysis and action, when beauty becomes a reason to accept violence rather than a reason to examine it [2]. Dolhyi's insistence on the documentary function of his work – on the scratches and paint traces of the glass as evidence rather than texture – is an explicit refusal of this logic: the aesthetic encounter with his sculptures is intended to produce knowledge and memory rather than to substitute for them [9].

Bennett's framework of vibrant matter provides another criterion: aestheticization that acknowledges the agentic capacity of materials – their participation in political meaning-making rather than their passive submission to human aesthetic projects – is more adequate to the reality of war debris than aestheticization that treats materials as neutral substrates for symbolic projection [3]. Fedorova's paper hedgehogs explicitly engage with the material properties of paper (fragility, wetness, collapse) as a way of thinking about the inadequacy of protective practices [11]; Dolhyi's collected glass insists on the specific histories embedded in specific fragments [9; 10]. Both practices take seriously the materiality of what they work with [3; 15].

Ngai's analysis of cuteness as an aesthetic category points toward a third criterion. Cuteness, she argues, is an aesthetic mode that involves a subtle exercise of power over its object: the cute object is appealing precisely because it is small, manageable, non-threatening – because it has been reduced to a scale at which it cannot harm us [24]. The cute hedgehog souvenir, the hedgehog Christmas ornament, the hedgehog confection, are all instances of cuteness as a mode of managing the threat that the object represents [12; 30]. This management is not intrinsically wrong – it may be psychologically necessary, socially adaptive, and culturally generative [22; 4]. But it is a management that involves a specific relationship of power to the object, and critical aestheticization will be attentive to this relationship rather than unconscious of it [23; 24].

The most sophisticated practices in this survey – Fedorova's paper hedgehogs, Dolhyi's collected glass, Tolkachov's invisible hedgehogs and OSB boards, Koltsova's 2015 installation – share a quality of critical self-consciousness about the aestheticization they perform [11, 9, 27, 29, 17]. They do not simply convert war infrastructure into art; they investigate the conditions and consequences of this conversion, using the aesthetic encounter to produce questions rather than to provide comfort. This does not make them more valuable than the commercial and humorous practices; it makes them differently functional, oriented toward different ends [8; 21].

Conclusions. This article has traced the cultural biographies of two objects – the taped window and the anti-tank hedgehog – through Ukrainian art and design from 2014 to 2026, drawing on the theoretical frameworks of thing theory, vibrant matter, the cultural biography of things, the aestheticization of politics, and affect theory to analyse the processes by which these objects have acquired and transformed aesthetic significance [8; 3; 21; 2; 23; 24].

The principal findings are as follows. First, the aestheticization of war infrastructure in Ukraine is not a single phenomenon but a heterogeneous field of practices, ranging from critical artistic engagement to commercial commodification, with a large intermediate territory occupied by works that combine elements of both [5; 25]. These practices cannot be evaluated by a single criterion; they require analysis of their

specific contexts, their orientations, and the cultural functions they perform [7; 8].

Second, humour plays a central and underanalysed role in the aestheticization of war infrastructure. The benign-violation structure of hedgehog humour – the simultaneous presence of the military threat and the domestic or playful frame – is a culturally specific response to the challenge of integrating the war into everyday life [22; 4]. This integration is neither straightforward acceptance nor straightforward resistance; it is a process of ongoing negotiation between the demands of survival and the demands of psychological coherence [23].

Third, the material dimension of these practices matters. Works that take seriously the specific histories and properties of the materials they use – the scratches on collected glass, the fragility of paper in the snow, the rust accumulating on iron in the spring – produce different kinds of knowledge and memory than works that treat war materials as arbitrary symbolic vehicles [3; 15]. A theory of wartime aestheticization must be, in part, a theory of materials [3; 8].

Fourth, institutional aestheticization – the incorporation of war-infrastructure imagery into the identity systems of cultural institutions and award ceremonies – represents a significant dimension of this field that has not previously received systematic attention [31]. The deployment of the hedgehog and the taped window as symbols of resistance and cultural vitality reflects and reinforces their accumulated symbolic capital [6; 7] while raising questions about the relationship between aesthetic and political dimensions of resistance [2].

Fifth and finally, the Ukrainian case challenges theoretical frameworks developed in contexts where war is an elsewhere rather than a material daily reality [5]. The aestheticization of war infrastructure in Ukraine is being performed by people for whom the hedgehog is a familiar street presence, the taped window a lived experience, the shattered glass a neighbourhood event. This embodied proximity to the material reality of war produces forms of aestheticization that are neither the heroizing romanticism of distant observers nor the traumatic realism of pure witness, but something more complex and more adaptive – a culture finding ways to see and to go on seeing what it is living through [25].

The most urgent direction for further research concerns the long-term fate of these aesthetic practices: what happens to the cultural biography of the hedgehog when the war ends, when the objects are removed from the streets, when the taped windows are replaced or the glass mended? Kopytoff's framework suggests that singularization – the conversion of exchangeable objects into unique, inalienable, sacred things – is likely to intensify rather than diminish in the post-war period [21; 73–75]. The hedgehog that returns to the museum will carry a different weight than the one that left it. How Ukrainian visual culture navigates this weight – and what critical practices it develops to do so – will be a defining question for the field in the years to come [5; 25].

References

1. Appadurai A. (Ed.). The social life of things: Commodities in cultural perspective. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

2. Benjamin W. The work of art in the age of its technological reproducibility. In H. Eiland, M. W. Jennings (Eds.), Selected writings (Vol. 4). Cambridge, MA : Harvard University Press, 2003. (Original work published 1936).

3. Bennett J. Vibrant matter: A political ecology of things. Durham : Duke University Press, 2010.

4. Bergson H. Laughter: An essay on the meaning of the comic. London : Macmillan, 1911.

5. Biedarieva S. Art communities at risk: On Ukraine. October, 2022. 179. P. 137–149. https://doi.org/10.1162/octo_a_00452

6. Bourdieu P. The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), Handbook of theory and research for the sociology of education. New York : Greenwood Press, 1986.

7. Bourdieu P. The field of cultural production: Essays on art and literature. Cambridge : Polity Press, 1993.

8. Brown, B. Thing theory. Critical Inquiry, 2001. 28 (1). P. 1–22. https://doi.org/10.1086/449030

9. Dolhyi O. (2025). Kozhen ulamok – tse pam'iat [Every shard is a memory] : interview. Tyzhden. https://tyzhden.ua/kozhen-ulamok-tse-pam-iat-sashko-dolhyj-pro-nahorodu-dlia-docudays-ua-2025/

10. Dolhyi O. (2022). Mountains of glass [Hory skla] : compositions and sculptures from collected window glass.

11. Fedorova O. (2017). Defense : paper sculpture in the landscape, photo series. Retrieved February 2026 from https://surl.li/amwsok

12. Honey Café. (2022). Anti-anxiety hedgehogs. Instagram post. Retrieved from https://surl.li/rhlvvy

13. Horobiiov Z. (2022). Kyiv Spring 22. Acrylic, aerosol, markers on paper. Instagram post. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CgwGlzXN6Jm/

14. Horobiiov Z. (2022–2023). Wartime Kyiv [Voiennyi Kyiv]. Exhibition. Retrieved from https://surl.li/iveebw

15. Ingold T. Materials against materiality. Archaeological Dialogues, 2007. 14 (1). P. 1–16. https://doi.org/10.1017/S1380203807002127

16. Kariuk A. (2022). My anti-tank hedgehog. Smoky quartz, edition of 40. Instagram post. Retrieved from https://surl.lu/twcadn

17. Koltsova D. (2015). Theory of protection [Teoriia zakhystu]. Installation. Retrieved from https://surl.li/qxexrk
18. Koltsova D. (2024). Interview. Retrieved from https://surl.li/kdzgjg
19. Koltsova D. (2024). Postcards from Ukraine. Stained glass works. Facebook post. Retrieved from https://surl.li/cujtai
20. Koltsova D. (2024). Postcards from home. Video documentation. Retrieved from https://surl.li/dumehf
21. Kopytoff I. The cultural biography of things: Commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), The social life of things. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
22. McGraw P., & Warren C. Benign violations: Making immoral behavior funny. Psychological Science, 2010. 21 (8). P. 1141–1149. https://doi.org/10.1177/0956797610376073
23. Ngai S. Ugly feelings. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2005.
24. Ngai S. Our aesthetic categories: Zany, cute, interesting. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2012.
25. Protas M., Bulavina N., & Isychenko I. Between aesthetics and imagination: The ongoing transformations of Ukrainian art in the times of the war. American *Journal of Art and Design*, 2023. 8 (2). https://doi.org/10.11648/j.ajad.20230802.14
26. Reznyk P. (2022). Yakyi rik, taki y prykrasy [Such a year, such decorations]. Instagram post. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CmtKT9WtQyZ/
27. Tolkachov D. (2023). Invisible. UV printing on PVC, rusted iron. Instagram post. Retrieved from https://www.instagram.com/p/DFr5O1hNwuj/
28. Tolkachov D. (2023). Artist statement on the Invisible series. Instagram post. Retrieved from https://www.instagram.com/p/DFHyMDjtNj6/
29. Tolkachov D. (2025). Because it is pointless [Bo bezhluzdo]. Installation. Instagram post. Retrieved from https://www.instagram.com/dima_tolkachov/p/DOp5EpTjNUG/
30. Toniev I. (2022). Christmas card with hedgehog and Lego motif. Instagram post. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CmlIIXvLXDW/
31. Women in Arts: The Resistance. (2023). Award ceremony identity. Facebook post. Retrieved from https://www.facebook.com/vira.baldyniuk/posts/

UDC 7.01:316.7:94(477)

ЕСТЕТИЗАЦІЯ ІНФРАСТРУКТУРИ ВІЙНИ : ЗАКЛЕЄНІ ВІКНА ТА ПРОТИТАНКОВІ ЇЖАКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ І ДИЗАЙНІ

Євгенія БУЦИКІНА – кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ

Досліджено процес естетизації об’єктів воєнної інфраструктури – заклеєних вікон і протитанкових їжаків – у сучасному українському мистецтві та дизайні в період 2014–2026 років. Аналіз здійснено на перетині теорії речей (Б. Браун), нових матеріалізмів (Дж. Беннет), концепції культурної біографії речей (І. Копитофф), соціології культурного виробництва (П. Бурдьє), а також теорій естетизації політики (В. Беньямін) і афектів. Простежено трансформацію цих об’єктів із функціональних елементів захисту та виживання у знаки візуальної культури, що циркулюють між художніми практиками, графічним дизайном, комерційною продукцією та інституційною символікою. На основі аналізу конкретних мистецьких кейсів (Д. Кольцова, О. Долгий, О. Федорова, Д. Толкачов та ін.) виявлено різні модуси естетизації: критичний, меморіальний, афективно-нормалізуючий та комерційний. Особливу увагу приділено ролі гумору як механізму афективної адаптації, що функціонує за принципом «безпечного порушення», а також матеріальності об’єктів як носію пам’яті, свідчення і досвіду руйнування. Показано, що естетизація воєнної інфраструктури виконує множинні й суперечливі функції: сприяє колективному осмисленню травматичного досвіду, генерує символічний капітал, інтегрує воєнні об’єкти у повсякденність і водночас ризикує їхньою тривіалізацією. Доведено, що український контекст, у якому війна є безпосередньо прожитою реальністю, проблематизує універсальність західних теоретичних моделей естетизації та вимагає їх критичного переосмислення з урахуванням досвіду повсякденного співіснування з об’єктами війни.

Ключові слова: естетизація, воєнна інфраструктура, культурна біографія об’єктів, мистецтво України, графічний дизайн, афективна нормалізація, гумор, візуальна культура війни.

Стаття отримана 4.01.2026
Стаття прийнята 6.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7747:7.074

ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ ТА СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ КОЛЕКЦІЙНИХ ОБ'ЄКТІВ В ІНТЕР'ЄРІ

Сергій ВЕРГУНОВ – кандидат мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет міського господарства ім. О. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0003-2603-9782
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1205
s.vergunov@gmail.com
Наталія ВЕРГУНОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет міського господарства ім. О. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-8470-7956
n.vergunova@gmail.com
Олександр ЛЕВАДНИЙ – Народний художник України, професор, Харківський національний університет міського господарства ім. О. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-5469-1842
levadniyart@gmail.com

Цитування:

Вергунов С., Вергунова Н., Левадний С. Історичні прототипи та сучасні підходи до формування колекційних об'єктів в інтер'єрі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 653-659
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1205

Розглянуто історичні прототипи та сучасні підходи до формування колекційних об'єктів в інтер'єрі як просторово-культурного явища, у межах якого предмети виконують не лише декоративну, а й смислотворчу, символічну, комунікативну та статусну функції. На основі історико-порівняльного, типологічного та інтерпретативного аналізу уточнено поняття колекційного об'єкта в контексті інтер'єрного дизайну, відмежовано його від суміжних категорій та виявлено основні історичні прототипи інтер'єрів, пов'язаних із колекціонуванням. Показано, що кабінет курйозів, колекціонерський інтер'єр як форма соціального представлення та домашній інтер'єр як об'єкт демонстрації заклали підвалини сучасних способів інтеграції колекційних об'єктів у житловий і напівпублічний простір. Визначено, що сучасні підходи до формування таких об'єктів реалізуються через кураторську організацію середовища, демонстраційну інфраструктуру, просторову оповідь, атмосферність і акцент на походженні і достовірності предмета. Запропоновано концептуальну модель взаємодії колекційного об'єкта та інтер'єру, що охоплює чотири взаємопов'язані виміри: режим цінності, інфраструктуру демонстрації, сценарій смислового прочитання та режим взаємодії. Обґрунтовано, що сучасний інтер'єр із колекційними об'єктами слід розглядати як гібридний простір, у якому поєднуються домашність і експозиційність, повсякденність і демонстрація, близькість і дистанція. Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування цієї моделі для аналізу та проєктування інтер'єрів, у яких колекційні об'єкти відіграють структуротворчу роль.

*Ключові слова***:** колекційний об'єкт, інтер'єрний дизайн, колекціонування, просторова організація інтер'єру, демонстраційна інфраструктура, культурна цінність, домашній інтер'єр, експозиційність.

Актуальність проблеми. В сучасній культурі інтер'єру колекційні об'єкти дедалі частіше розглядаються не лише як складові предметного наповнення, а як чинники, що активно впливають на просторову організацію, характер сприйняття та спосіб осмислення інтер'єрного середовища. У практиці дизайну такі об'єкти функціонують щонайменше в кількох взаємопов'язаних площинах: як речі повсякденного вжитку, як носії культурної відмінності та предмети показу. Унаслідок цього інтер'єр дедалі частіше має не лише вміщувати рідкісні або цінні речі, а забезпечувати умови для їх сприйняття, розпізнавання та тлумачення. Проте в дослідженнях інтер'єрного дизайну такі об'єкти ще нерідко розглядають як другорядне наповнення вже сформованого простору, а не як повноцінні учасники творення його значення. Саме тому постає потреба в аналізі колекційних об'єктів як просторових, культурних, символічних і смислотворчих чинників, здатних змінювати соціальний зміст інтер'єру та сценарій його переживання.

Наукова актуальність теми зумовлена тим, що колекціонування осмислюється як особлива культурна практика, у межах якої цінність речі визначається не лише її матеріальними властивостями, а й контекстом, походженням, класифікацією та способами включення в певний культурний обіг [1]. За таких умов інтер'єр постає не нейтральним тлом, а середовищем, у якому об'єкти набувають виразнішого статусу, переходять із площини звичайного користування в площину культурного означення та стають складовими формування смаку, престижу й символічного капіталу [2]. Відповідно, дослідження інтер'єру,

© Вергунов С., Вергунова Н., Левадний С., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

зорієнтованого на колекційні об'єкти, дає змогу глибше зрозуміти, яким чином простір бере участь у виробленні цінності, пам'яті, ідентичності і соціального розрізнення.

Практична актуальність проблеми також є очевидною. Сучасна сфера предметів обмеженого накладу, авторських меблів та організованого домашнього показу загострює суперечність між проживанням і демонстрацією. Один і той самий інтер'єр сьогодні нерідко має одночасно забезпечувати повсякденне використання простору та підкреслювати винятковий статус окремих речей, обмежуючи контакт із ними й посилюючи їх зорову виокремленість. Такий підхід історично пов'язаний з музейною вітриною та принципом нейтрального виставкового простору, у якому тло не усувається повністю, а лише приховано спрямовує увагу та інтерпретацію [3]. Отже, сучасний інтер'єр дедалі частіше виконує не лише житлову або естетичну функцію, а й функцію впорядкування уваги, підтвердження автентичності та формування предметного смислового ряду.

У межах цього дослідження формування колекційних об'єктів в інтер'єрі розуміється не як процес фізичного створення самих предметів, а як процес їх просторового, смислового та культурного увиразнення в структурі інтер'єрного середовища. Саме в такому значенні йдеться про способи їх інтеграції, показу, інтерпретації та включення в систему просторових і соціокультурних відносин.

У зв'язку з цим основне протиріччя дослідження полягає в тому, що колекційні об'єкти входять до інтер'єру за логікою показу та культурного наділення цінністю, успадкованою від музейних і галерейних практик, тоді як сам інтер'єр залишається середовищем повсякденного життя, для якого визначальними є використання, близькість, звичка та плин часу. Попри наявність наукових праць, присвячених колекціонуванню, домашній матеріальній культурі та музейному показу, ці напрями досі недостатньо поєднані в межах цілісного історико-порівняльного підходу, який дозволив би розглядати ранні інтер'єри, пов'язані з колекціонуванням, як підґрунтя для розуміння сучасних способів включення колекційних об'єктів у житловий простір [4].

З огляду на це постає потреба в такому дослідженні, яке поєднувало б історико-порівняльний, типологічний та інтерпретативний підходи, а також аналіз наукового дискурсу про колекціонування та інтер'єр. Саме такий підхід дає змогу розглядати інтеграцію колекційних об'єктів не як окремий декоративний прийом, а як складну просторово-культурну практику, у якій предмет, спосіб його показу та інтер'єрне середовище спільно формують нову систему значень [5].

Аналіз останніх досліджень. У новітніх працях М. Стеркс (Mieke Sterckx) та А. Пілегард (Ane Pilegaard) інтер'єр розглядається як змінне культурне середовище, у якому предмети, поверхні, сліди користування та способи проживання формують не лише зовнішній вигляд простору, а й його значення. Дослідники переконливо показують, що інтер'єр слід осмислювати не як пасивну оболонку, а як середовище, що змінюється внаслідок заселення, щоденного користування, переозначення речей і накопичення матеріальних свідчень повсякденного життя. Такий підхід зміщує увагу від опису стилістичних ознак до аналізу предметно-просторових відносин і, відповідно, створює важливе підґрунтя для вивчення колекційних об'єктів як чинників просторової організації [6], [7].

Окремий напрям сучасних досліджень пов'язаний з домашньою матеріальністю, тривалістю побутування речей, їх повторним привласненням і здатністю накопичувати пам'ять, соціальну вагу та культурну цінність. Й. Варпа (Johanna Varpa) та співавтори розглядають домашнє середовище як простір сортування, збереження, передавання, успадкування та повторного включення предметів у нові життєві контексти [8]. У близькому теоретичному полі П. Вільямс-Форсон (Psyche Williams-Forson) [9], а також Ф. Мартінес (Francisco Martínez) і Т. Еррасуріс (Tomás Errázuriz) підкреслюють, що значення речі виникає не лише з її фізичних характеристик, а й із тривалості її перебування в інтер'єрі, зв'язку з досвідом мешканців та з тих форм уваги, які їй надає простір [10]. Для осмислення колекційних об'єктів це особливо важливо, оскільки дає змогу розглядати їхній статус як результат культурного й просторового закріплення, а не як наперед задану властивість.

Не менш продуктивним є блок новітніх праць, присвячених музеям, будинкам-музеям, експозиційному середовищу та демонстраційному обладнанню. А. М'яно (Alessandra Miano) і М. Борсотті (Marco Borsotti) доводять, що межа між архітектурою, інтер'єром та експозиційним показом не є сталою, а механізми демонстрації безпосередньо впливають на те, як саме об'єкт сприймається, тлумачиться й набуває ознак винятковості [11]. У цьому ж руслі Ш. Джонсон (Charlotte Johnson), Л. Макнотон (Lindsay Macnaughton), і С. Спір (Simon Spier) акцентують увагу на вітринах, шафах, кейсах, маршрутах огляду, межах доступу та прийомах керування увагою, показуючи, що саме через них простір перетворюється на систему посередництва між річчю та глядачем [12], [13]. Для теми колекційних об'єктів в інтер'єрі такі праці мають принципове значення, оскільки засвідчують, що демонстраційне обладнання не можна вважати допоміжним елементом: воно є повноцінним чинником формування значення, режиму доступу та ефекту автентичності.

Водночас сучасні дослідження, присвячені будинкам колекціонерів, еволюції будинків-музеїв та взаємодії між житловим і виставковим простором, дедалі переконливіше доводять, що домашній інтер'єр може виконувати функції культурного показу без повного розриву з повсякденністю. Дослідники звертають увагу на те, як приватний простір перетворюється на середовище демонстрації, як колекція змінює логіку проживання та яким чином інтер'єр починає працювати як засіб підтвердження автентичності, пам'яті та статусу [11]. Це дає підстави розглядати сучасні інтер'єри з колекційними об'єктами як гібридні простори, у яких поєднуються житлова функція, культурне представлення, інтерпретація предметів і контрольований спосіб їх сприйняття.

Ще один помітний напрям новітніх студій пов'язаний з дослідженням атмосферності, внутрішньої достовірності домашнього середовища та специфічних способів інтер'єрного переживання простору. Б. Янг (Barbara Young) розглядає інтер'єр як середовище, у якому значення формується через тілесну присутність, ритм повсякденних практик, матеріальні сліди, психологічні очікування та культурні схеми сприйняття [14]. Для аналізу колекційних об'єктів це має безпосереднє значення, оскільки дає змогу вийти за межі суто зорового підходу й тлумачити інтер'єр як систему регулювання близькості, дистанції, дозволеного контакту, емоційного налаштування та режиму присутності речі в просторі.

Попри зазначені досягнення, у сучасній літературі зберігається відчутна фрагментарність. Одна група праць зосереджується на домашній матеріальності, проживаному інтер'єрі та повсякденних практиках речей, інша – на музейному середовищі, експозиційному показі, будинках-музеях і демонстраційному обладнанні. Проте між цими напрямами все ще бракує узгодженого порівняльного підходу, який дозволив би системно пояснити, яким чином історичні моделі колекціонерських інтер'єрів продовжуються в сучасних способах інтеграції колекційних об'єктів у житловий, напівпублічний і демонстраційно організований простір.

Мета дослідження полягає у виявленні, порівнянні та систематизації історичних прототипів і сучасних підходів до формування колекційних об'єктів в інтер'єрі як просторових, культурних, символічних і смислотворчих чинників інтер'єрного середовища.

Для досягнення мети були поставлені такі завдання:

– уточнити поняття колекційного об'єкта в контексті інтер'єрного дизайну, визначити його специфіку та відмежувати від суміжних категорій;

– охарактеризувати основні історичні прототипи інтер'єрів, пов'язаних із колекціонуванням, а також виявити й проаналізувати сучасні підходи до інтеграції колекційних об'єктів у житлове та напівпублічне середовище;

– зіставити історичні й сучасні моделі формування колекційних об'єктів в інтер'єрі та запропонувати концептуальну модель взаємодії колекційного об'єкта та інтер'єру як інструмент їх подальшого аналітичного прочитання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Центральною методологічною засадою цього дослідження є положення про те, що включення колекційних об'єктів в інтер'єр не зводиться до лише добору речей. Ідеться про складний процес просторового й смислового впорядкування, що охоплює організацію демонстраційної інфраструктури, освітлення, послідовності огляду, режимів доступу та способів прочитання предмета в межах цілісного середовища. Такий підхід спирається на методологію матеріальної культури Д. Д. Проуна (Jules David Prown), який розглядав артефакт як первинне джерело культурного аналізу [5], а також на теорію речі Б. Брауна (Bill Brown), відповідно до якої об'єкт стає аналітично значущим тоді, коли перестає бути непомітним інструментом і починає вимагати тлумачення [15]. У межах інтер'єрного аналізу це означає, що колекційний предмет слід розглядати не як додаток до вже сформованого простору, а як чинник, що змінює саму логіку його побудови.

Для подальшого аналізу необхідно, насамперед, уточнити саме поняття колекційного об'єкта. У повсякденному вжитку ним можуть називати будь-яку накопичену річ, однак для наукового осмислення інтер'єру така широта є неприйнятною. І. Копитоф (Igor Kopytoff), формулюючи підхід культурної біографії речей, показав, що предмет набуває виняткового статусу через процеси культурного виокремлення, перекласифікації та часткового вилучення зі звичайного товарного обігу [16]. У спорідненому теоретичному полі А. Аппадурай (Arjun Appadurai) доводив, що цінність речі визначається не лише її матеріальними властивостями, а й способами її включення в певні режими циркуляції, інтерпретації та визнання [1]. Відтак колекційний об'єкт у цьому дослідженні розуміється як предмет або невелика група предметів, культурно позначених як виняткові завдяки рідкісності, походженню, авторству чи інституційному визнанню, цінність яких підтримується класифікаційними та смисловими рамками, а їхня присутність змінює логіку просторової демонстрації [1].

Таке тлумачення дає змогу відмежувати колекційні об'єкти від суміжних категорій. Антикваріат визначається, передусім, віком та історичною належністю; мистецький твір може бути колекційним, але

не вичерпує цього поняття; пам'ятні речі набувають колекційного статусу лише тоді, коли їхній зв'язок із подіями або особами культурно закріплюється; предмети повсякденного вжитку стають колекційними лише внаслідок включення до спеціального режиму збирання й показу. Особливої ваги набуває й сучасний колекційний дизайн, у межах якого, як показує С. Ретклiфф (Sophie Ratcliff), предмети меблів і вжитку функціонують у проміжному полі між мистецтвом і дизайном, виконуючи роль носіїв статусу, рідкісності та культурної відмінності [3].

Побудова сучасної моделі інтеграції колекційних об'єктів стає зрозумілішою через звернення до історичних прототипів. Першим із них є кабінет курйозів, тобто середовище збирання, упорядкування й демонстрації рідкісних речей, що сформувалося в ранній Новий час. О. Імпі (Oliver Impey), А. Мак-Ґреґор (Arthur MacGregor) і П. Фіндлен (Paula Findlen) показують, що такі зібрання були не випадковими нагромадженнями, а просторами вироблення знання, подиву та соціального обміну, організованими за принципом репрезентації світу в зменшеному масштабі [17], [18]. У цьому випадку цінність предмета виникала через зіставлення, щільність, контраст і класифікацію, а інтер'єр виконував роль епістемічного середовища, в якому демонстрація визначала спосіб мислення про предмет.

Другим прототипом є колекціонерський інтер'єр як форма соціального представлення. Тут речі слугували не лише оздобленням, а приводом для впізнавання, розмови, оцінювання та перформування смаку. П. Бурдьє (Pierre Bourdieu) переконливо доводить, що смак є соціальною формою розрізнення, а отже інтер'єр, у якому цей смак демонструється, стає простором відтворення культурної ієрархії [2]. С. Пірс (Susan M. Pearce) також наголошує, що колекціонування пов'язане не лише з накопиченням, а з культурним самоствердженням, психологічним потягом і смисловим упорядкуванням речей [4].

Третім прототипом є домашній інтер'єр як об'єкт демонстрації, що найвиразніше простежується в будинках-музеях та експонованих історичних кімнатах. Л. Янг (Linda Young) показує, що історичний будинок у музейному контексті підпорядковується логіці автентичності, збереження та інтерпретації [19], а Д. Браянт (Julius Bryant) доводить, що подібні інтер'єри є ідеологічно навантаженими, оскільки передають історичні та соціальні уявлення через спеціально організовану просторово-предметну композицію [20]. Отже, історичні прототипи дозволяють побачити, що інтер'єр, сформований навколо колекційних об'єктів, тривалий час виконував три основні функції: пізнання і класифікації, соціального розрізнення та підтвердження історичної автентичності.

Сучасні способи інтеграції колекційних об'єктів розвивають зазначені функції, проте реалізують їх у нових культурних та економічних умовах. Однією з найвиразніших моделей є інтер'єр із виразно продуманою системою показу, у якому музейні принципи відбору, упорядкування та смислового виділення переносяться в житлове або напівжитлове середовище. У таких просторах виникає характерна напруга між образом дому та вимогами збереження, автентичності й контролю способу сприйняття [11]. Іншим важливим напрямом є демонстраційна інфраструктура. Вітрини, кейси, підставки й шафи не можна трактувати як другорядне обладнання, оскільки саме вони формують режими уваги, дистанції та доступу [12]. У цьому сенсі домашній інтер'єр, запозичуючи музейні засоби, водночас запозичує і логіку впорядкованого бачення.

Наступний напрям репрезентує колекційний дизайн у межах обмеженого поля виробництва. Малі серії, прототипи та одиничні екземпляри набувають статусу предметів винятковості, а відтак сам інтер'єр повинен підтримувати їхню рідкісність через спосіб подання, освітлення, доступність і просторову композицію [4]. Ще один напрям пов'язаний з просторовою оповіддю та атмосферністю. Інтер'єр у цьому випадку постає як структура значення, у якій предмети, події, ролі та ідентичності вибудовуються в цілісну смислову послідовність [21], тоді як атмосфера розглядається не як додаткова якість, а спосіб налаштування людського сприйняття й емоцій [22]. Нарешті, окреме місце посідає підхід, зосереджений на походженні та достовірності предмета. Дослідження походження мистецьких речей, пов'язаних із домашнім середовищем, дозволяє простежити не лише рух об'єкта, а й структуру повсякденного життя та культурних практик [23]. У такому випадку інтер'єр стає простором свідчення, пам'яті та етичного підтвердження історії речі.

Порівняння історичних і сучасних моделей дозволяє виявити кілька принципових зрушень:

– функція інтер'єру зміщується від енциклопедичного охоплення світу до формування вибіркових образів самості, статусу й культурної належності [18];

– символічний зміст переходить від демонстрації доступу до знання й високого соціального статусу до демонстрації культурної компетентності, рідкісності та здатності до правильного просторового впорядкування [2];

– зміна способу просторової інтеграції, якщо історичні середовища тяжіли до щільності й суміщення, то сучасні частіше спираються на ізоляцію, просторову паузу і контрольовану порожнечу [17];

– класифікаційне групування поступається місцем оповідній послідовності, побудованій на

біографії, походженні або тематичній спорідненості об'єктів [16];

– колекційний інтер'єр виходить за межі приватної сфери й дедалі частіше функціонує в режимі напівпублічної видимості [24];

– досвід користувача стає подвійним, людина одночасно перебуває всередині простору й споглядає його як сцену показу [25];

– загострюється напруга між домашністю та експозиційністю, коли повсякденне життя мусить пристосовуватися до присутності крихких, рідкісних або високовартісних предметів [19];

Отже, тяглість між історичними та сучасними моделями забезпечується не стилем, а режимами демонстрації, тобто структурованими відносинами між предметом, інтер'єром і глядачем [20]. На цій основі в дослідженні пропонується концептуальна модель взаємодії колекційного об'єкта та інтер'єру, яка дає змогу розглядати взаємодію речі й простору через чотири виміри: режим цінності, інфраструктуру демонстрації, сценарій смислового прочитання та режим взаємодії (Таблиця 1).

Таблиця 1. Концептуальна модель взаємодії колекційного об'єкта та інтер'єру

Вимір	Зміст виміру	Прояв в інтер'єрі
Режим цінності	Визначає, на чому ґрунтується винятковий статус об'єкта: на рідкісності, походженні, авторстві, інституційному визнанні або культурній класифікації	Об'єкт сприймається не як звичайна річ, а як носій особливої цінності та культурної відмінності
Інфраструктура демонстрації	Охоплює засоби просторового посередництва: вітрини, шафи, підставки, освітлення, маршрути огляду, просторові паузи	Формує режими уваги, дистанції, доступу та ступінь візуального акцентування предмета
Сценарій смислового прочитання	Визначає, яким чином інтер'єр організовує об'єкти в цілісну смислову послідовність	Колекція постає як класифікаційна система, простір соціального представлення, історична реконструкція або оповідно організоване середовище
Режим взаємодії	Показує, як регулюються близькість, дотик, повсякденне користування і дистанція між людиною та предметом	Інтер'єр розташовується на континуумі між домашністю та експозиційністю, поєднуючи проживання і демонстрацію

Подана в Таблиці 1 концептуальна модель має не лише узагальнюючий, а й прикладний аналітичний характер. Вона дає змогу розглядати конкретний інтер'єр не тільки через набір наявних у ньому предметів, а передусім через спосіб організації їхньої цінності, показу, смислового прочитання та взаємодії з користувачем. Саме тому один і той самий колекційний об'єкт у різних просторових умовах може набувати відмінних культурних і комунікативних функцій: виступати знаком статусу, елементом історичної реконструкції, центром просторової оповіді або предметом контрольованої демонстрації. У такому розумінні таблиця може слугувати основою для подальшого порівняльного аналізу інтер'єрів різних типів.

Висновки. У статті доведено, що формування колекційних об'єктів в інтер'єрі доцільно розглядати не як додатковий декоративний прийом, а як окрему просторово-культурну практику, у межах якої предмет, спосіб його показу та інтер'єрне середовище спільно виробляють нову систему значень. Проведений аналіз показав, що колекційний об'єкт у сучасному інтер'єрі функціонує не лише як рідкісна або естетично цінна річ, а як носій культурної відмінності, пам'яті, статусу та смислової організації простору. Уточнення поняття колекційного об'єкта дало змогу відмежувати його від суміжних категорій та виявити, що його статус визначається не лише матеріальними властивостями, а й режимом цінності, походженням, способами класифікації та формами просторового представлення.

Історико-порівняльний аналіз засвідчив, що сучасні інтер'єри, зорієнтовані на колекційні об'єкти, не є випадковим результатом модних тенденцій, а спираються на тривалу культурну традицію. Кабінет курйозів, колекціонерський інтер'єр як форма соціального представлення та домашній інтер'єр як об'єкт демонстрації виявлено як основні історичні прототипи, що заклали базові принципи класифікації, соціального розрізнення та підтвердження історичної автентичності. У сучасних умовах ці принципи не відтворюються буквально, а переосмислюються через кураторську організацію простору, демонстраційну інфраструктуру, просторову оповідь, атмосферність та акцент на походженні й достовірності предмета.

Наукова новизна дослідження полягає у запропонованій концептуальній моделі взаємодії колекційного об'єкта та інтер'єру, яка охоплює чотири взаємопов'язані виміри: режим цінності, інфраструктуру демонстрації, сценарій смислового прочитання та режим взаємодії. Саме ця модель дозволяє розглядати колекційний об'єкт як активного учасника просторових відносин, а не як пасивний елемент наповнення. На її основі встановлено, що сучасний інтер'єр із колекційними об'єктами функціонує як гібридний простір, у якому поєднуються домашність і експозиційність, повсякденність і демонстрац*ія, близькість і дистанція.*

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості застосування запропонованої моделі для аналізу та проєктування інтер'єрів, у яких колекційні об'єкти відіграють структуротворчу роль. Це дозволяє точніше оцінювати способи інтеграції предметів у середовище, а також враховувати не лише естетичні, а й культурні, символічні та комунікативні аспекти предметного наповнення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням типології таких інтер'єрів, порівнянням конкретних прикладів із різних культурних контекстів та уточненням ролі цифрових засобів представлення у формуванні сучасних режимів демонстрації колекційних об'єктів.

References

1. Appadurai A. The social life of things: Commodities in cultural perspective. Cambridge University Press, 1986.

2. Bourdieu P. Distinction: A social critique of the judgement of taste. Harvard University Press, 1984.

3. Ratcliff S. Neo-kingly things: Contemporary furniture in the restricted field. *Luxury: History, Culture, Consumption,* 2018. 5 (1). P. 43–74. https://doi.org/10.1080/20511817.2018.1430883

4. Pearce S. M. On collecting: An investigation into collecting in the European tradition. Routledge, 1995.

5. Prown J. D. Mind in matter: An introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio,* 1982. 17 (1). P. 1–19. https://doi.org/10.1086/496065

6. Sterckx M. The interior as a witness: Interwar interiors in Flanders captured by forensic files. Journal of Interior Design, 2022. 47 (4). P. 11–29. https://doi.org/10.1111/joid.12231

7. Pilegaard A. Capturing interfaces between museum architecture and exhibition design: A critical inquiry into museum space concepts. *Museum Management and Curatorship,* 2024. 39 (5). P. 630–646. https://doi.org/ 10.1080/09647775.2023.2188474

8. Varpa J., Autio, M., & Autio, J. Sustainable living: Young adults prolonging the material life cycle of objects through the appreciation of used furniture, interiors, and building design. *Circular Economy and Sustainability,* 2024. 4. P. 2559–2578. https://doi.org/10.1007/s43615-024-00378-2

9. Williams-Forson P. Home and domesticity. *The Cambridge handbook of material culture studies*. 2022. P. 493–512). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108622639.020

10. Martínez F., & Errázuriz, T. With and without things: An introduction. *Home Cultures,* 2023. 20 (3). P. 165–178. https://doi.org/10.1080/17406315.2024.2347703

11. Miano A., & Borsotti M. Experiencing authenticity of the house museums in hybrid environments. *Multimodal Technologies and Interaction,* 2023. 7 (7), Article 72. https://doi.org/10.3390/mti7070072

12. Johnson C., & Macnaughton L. H. Making a case for cases: The transformative power of display furniture. *Museum History Journal,* 2025. 17 (2). P. 95–107. https://doi.org/10.1080/19369816.2024.2445320

13. Macnaughton L. H., & Spier S. Display furniture and cases in The Bowes Museum: From personal to professional display. *Museum History Journal,* 2025. 17 (2). P. 108–131. https://doi.org/ 10.1080/19369816.2024.2445290

14. Young B. Interior design ways of knowing: Embracing unpredictability. *Design Studies,* 2024. 95, 101277. https://doi.org/10.1016/j.destud.2024.101277

15. Brown B. Thing theory. *Critical Inquiry,* 2001. 28 (1). P. 1–22. https://doi.org/10.1086/449030

16. Kopytoff I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.). *The social life of things: Commodities in cultural perspective,* 1986. P. 64–92. Cambridge University Press. https:// doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004

17. Impey O., & MacGregor A. *The origin of museums: The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Clarendon Press, 1985.

18. Findlen P. Possessing nature: Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy. University of California Press, 1994.

19. Young L. Is there a museum in the house? Historic houses as a species of museum. *Museum Management and Curatorship,* 2007. 22 (1). P. 59–77. https:// doi.org/10.1080/09647770701264952

20. Bryant J. Museum period rooms for the twenty-first century: Salvaging ambition. *Museum Management and Curatorship,* 2009. 24 (1). P. 73–84. https://doi.org/10.1080/09647770902731866

21. Ganoe C. J. Design as narrative: A theory of inhabiting interior space. *Journal of Interior Design,* 1999. 25 (2). P. 1–15. https://doi.org/10.1111/j.1939-1668.1999.tb00340.x

22. Böhme G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven,* 1993. 36 (1). P. 113–126. https://doi.org/10.1177/072551369303600107

23. Löffler E. Living room art and the material culture of provenance: Retracing bourgeois everyday life and art collecting practices through restitution files. *International Journal of Cultural Property,* 2021. 28 (3). P. 369–388. https://doi.org/10.1017/S0940739121000321

24. Scolere L., & Humphreys L. Pinning design: The curatorial labor of creative professionals. *Social Media + Society*, 2016. 2 (1). https://doi.org/10.1177/2056305116633481

25. Pilegaard A. Between inhabited interiors and interiors on display: Exploring spatial boundaries at Rosenborg Castle. *Interiority*, 2021. 4 (2). P. 139–158. https://doi.org/10.7454/in.v4i2.148

UDC 747:7.074

HISTORICAL PROTOTYPES AND CONTEMPORARY APPROACHESTO THE INTEGRATION OF COLLECTIBLE OBJECTS IN INTERIORS

Sergey VERGUNOV – candidate of art criticism, professor,
O. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Nataliia VERGUNOVA – candidate of art criticism, associate professor,
O. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Olexander LEVADNIY – National Artist of Ukraine, professor,
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv

The article examines historical prototypes and contemporary approaches to the integration of collectible objects in interiors as a spatial and cultural phenomenon in which objects perform not only decorative, but also meaning-making, symbolic, communicative, and status-related functions. Based on historical-comparative, typological, and interpretive analysis, the concept of the collectible object is clarified in the context of interior design, distinguished from adjacent categories, and the main historical prototypes of collection-oriented interiors are identified. It is demonstrated that the cabinet of curiosities, the collector's interior as a form of social representation, and the domestic interior as an object of display laid the foundations for contemporary ways of integrating collectible objects into residential and semi-public space. It is determined that contemporary approaches to the integration of such objects are implemented through the curatorial organization of space, display infrastructure, spatial narrative, atmosphere, and an emphasis on the origin and authenticity of the object. The article proposes a conceptual model of interaction between the collectible object and the interior, encompassing four interrelated dimensions: value regime, display infrastructure, scenario of semantic interpretation, and mode of interaction. It is substantiated that the contemporary interior with collectible objects should be understood as a hybrid space in which domesticity and exhibitionality, everyday life and display, proximity and distance are combined. The practical significance of the study lies in the possibility of applying the proposed model to the analysis and design of interiors in which collectible objects play a structure-forming role.

*Key words***:** collectible object, interior design, collecting, spatial organization of the interior, display infrastructure, cultural value, domestic interior, exhibitionality.

Стаття отримана 24.12.2025
Стаття прийнята 25.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 7.05:004.92:7.017.3

КОЛІР ТА ТОН ЯК КОМПОЗИЦІЙНІ РЕГУЛЯТОРИ У ЦИФРОВІЙ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ : ВІД РАСТРОВОЇ ОБРОБКИ ДО РЕНДЕРУ

Андрій ЗІНЧЕНКО – асистент кафедри «Дизайну та інтер'єру»,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-3429-070X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1206
zinchenko.andrew.art@gmail.com
Дар'я БОЙКО – асистент кафедри «Дизайну та 3D-моделювання»,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0003-4735-2954
stonogadafa@gmail.com
Валентин ГОЛІУС – асистент кафедри «Дизайну та 3D-моделювання»,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0001-9116-4665
ottobisma@gmail.com
Ніна ІВАНОВА – кандидат технічних наук, доцент кафедри «Дизайну та 3D-моделювання»,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-0125-8981
ivanova.ninvas@gmail.com

Цитування:

Зінченко А., Бойко Д., Голіус В., Іванова Н. Колір та тон як композиційні регулятори у цифровій візуалізації : від растрової обробки до рендеру. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 660-666 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1206

Стаття присвячена дослідженню ролі кольору та тону, як фундаментальних регуляторів композиції у процесі цифрової візуалізації. Проблема полягає у фрагментарності знань: технічні, психологічні та художні аспекти обробки зображень часто вивчаються ізольовано, що призводить до часткової втрати творчого задуму під час технічних перетворень та вимог. *Проаналізовано* п'ять стадій створення цифрової картини: растрову підготовку, колірне керування, освітлення, рендеринг та постобробку. *Показано*, що колір здебільшого відповідає за диференціацію елементів та емоційний характер сцени, тоді як тон визначає візуальну ієрархію, глибину простору та читабельність форми. *Запропонована інтегративна модель* виступає своєрідною пам'яткою для збереження композиційної цілісності. *Результати дослідження демонструють* важливість узгодження художніх і технічних рішень для збереження композиційного задуму під час переходу між етапами створення та обробки зображення.

Ключові слова: цифрова візуалізація, композиція, колір, тон, рендеринг, управління кольором, зображення, мистецтво, дизайн, ілюстрація.

Постановка проблеми. Сучасний процес створення цифрового зображення є складним багатоетапним процесом, що охоплює стадії від початкової растрової обробки до фінального рендерингу та його постобробки. На кожному з цих етапів ухвалюються рішення щодо кольорового та тонального балансу, які є базовими елементами образотворчої композиції. Проте у науковому дискурсі ці етапи переважно розглядаються ізольовано в межах вузькоспеціалізованих дисциплін: теорії дизайну, візуальної психології та комп'ютерної графіки. Така фрагментарність знань призводить до розриву між художнім задумом та технічними засобами для його втілення. Технічні аспекти створення, наприклад, алгоритми тонального відображення чи колірне профілювання, часто розробляються без належного врахування композиційних цілей дизайнера, що створює ризик ненавмисної трансформації або повної втрати початкового задуму, ієрархії візуальних елементів та атмосфери зображення.

Актуальність дослідження зумовлена постійним ускладненням технологій цифрової графіки (впровадження HDR, розширених колірних просторів, тощо) та індустріальною потребою у стандартизації систем керування кольором (наприклад, ACES). Відчувається гостра необхідність у міждисциплінарному підході, який би інтегрував емпіричні дані візуальної психології щодо сприйняття яскравості та контрасту з алгоритмами комп'ютерної графіки. Відсутність єдиної теоретичної моделі, що системно описує взаємозв'язок кольору, тону і композиції протягом усього цифрового циклу, гальмує розвиток новітніх програмних інструментів, які б могли поліпшити композиційну цілісність авторського задуму. Як зауважують дослідники, історично існував розрив між художнім задумом і технічними засобами його втілення [1]. Таким чином, актуальною є проблема збереження композиційного задуму (ієрархії візуальних елементів, акцентів, атмосфери) на всіх стадіях цифрового конвеєра обробки зображень.

Мета дослідження – розробка інтегрованої концептуальної моделі, що системно визначає та описує функції кольору та тону як композиційних регуляторів на всіх етапах проєктування та створення цифрової візуалізації (художнього твору) задля забезпечення збереження художнього задуму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій – у світовій літературі питання кольору і тональної

© Зінченко А., Бойко Д., Голіус В., Іванова Н., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

композиції розглядаються у кількох напрямах. Візуально-перцептивні і когнітивні дослідження підтверджують, що кольорові та світлові характеристики зображення суттєво впливають на розподіл уваги та пам'ять. Зокрема, контрастність стимулу підсилює нейронну активність, аналогічно ефекту уваги, наприклад, підвищення контрасту за рахунок яскравості, збільшує силу його нейронного представлення, як і навмисне фокусування уваги [2]. Згадується, що збільшення контрасту покращує помітність та здатність запам'ятовувати зображення, наприклад, при вільному перегляді зображення, які мають високий контраст, запам'ятовуються приблизно на 15% краще, ніж низького контрасту [3]. Колірні характеристики теж можуть сильно привертати увагу, наприклад, око автоматично реагує на «кислотні» та перенасичені кольори, так званий «поп-ефект». Контраст між кольорами створює візуальний інтерес та підвищує зацікавленість та залученість глядача [4]. Водночас, людська периферійна система зору більш чутлива до тональних змін, ніж до кольорових і художники використовують цей факт, використовують загальновідомий прийом, примружуючи очі для оцінки тональності сцени. Отже, і колір, і тон відіграють невід'ємну роль у сприйнятті композиції – колір подає сигнали про важливість об'єктів і емоційний настрій, тоді як тон визначає об'єм, перспективу, читабельність форми та глибину простору.

У теорії дизайну і мистецтва питання кольорово-тональної композиції мають давні традиції. Класичні праці Рудольфа Арнхейма та Йоганнеса Іттена описували гармонію кольорів та баланс світла й тіні як засоби організації композиції. У живописі існує практика починати ескіз із градацій сірого, тобто з тонального ескізу або з гризайлі, перш ніж додавати колір – щоб упевнитися в коректній побудові світла та тіні як основи композиції. Цей принцип перекладається і в цифровий живопис, коли сучасні цифрові художники часто спершу опрацьовують розподіл значень темноти та яскравості, а потім вже накладають колір. Такий підхід підтримується й сучасними інструментами, наприклад, система ArtKrit пропонує покрокове навчання композиції, спочатку аналізуючи схему розміщення форм, потім перевіряючи тональний розподіл, та тільки наостанок переходячи до кольору [5]. З боку дизайн-аналізу публікуються дослідження, що формалізують композиційні прийоми. Наприклад, розроблено алгоритми для автоматичного виявлення ліній композиції в зображенні, наприклад, правило третин та діагональні направляючі, з використанням методів комп'ютерного бачення [5]. Інші роботи порівнюють традиційні художні практики з алгоритмічними засобами – наприклад, співставлення тональних «ключів» сцени з параметрами тонування у 3D-графіці. Однак у публікаціях художньо-теоретичного спрямування технологічні аспекти часто лишаються за кадром.

У комп'ютерній графіці та інженерних дослідженнях акцент зроблено на технічних засобах керування кольором і тоном. Існує величезний розрив між високим динамічним діапазоном (HDR) яскравості у реальному світі та низьким динамічним діапазоном пристроїв відображення таких як монітори та принтери. Для коректного відображення HDR-зображень потрібно стиснути цей діапазон без втрати видимих деталей. Замість складних моделей пропонується алгоритм, що ґрунтується на перевірених часом фотографічних практиках, зокрема, на системі зон А. Адамса. Адаптація класичних фотографічних парадигм, що базуються на зонній системі, до алгоритмів комп'ютерної графіки забезпечує високоефективну компресію динамічного діапазону при виведенні HDR-зображень на стандартні дисплеї. На відміну від психофізичних моделей даний автоматизований метод нівелює артефакти деградації контрасту і надає прецизійний контроль над результуючим зображенням [1].

У розрізі 3D-рендерингу та освітлення – фізично обґрунтовані моделі освітлення забезпечують реалістичне розподілення світла, але художники часто вручну коригують освітлення сцени задля композиційного ефекту. Наприклад, у кіно та іграх застосовують принципи постановочного освітлення, коли основне світло виділяє головний об'єкт, підсвічування та розсіяне світло регулюють тональний баланс між фоном та переднім планом. Дослідження підтверджують, що саме розподіл світла та тіней дає потужні підказки про глибину та форму об'єктів. Зорова система людини здатна оцінювати глибину 3D-об'єктів за градієнтами яскравості, спираючись на правило «темне – значить глибоке». Це підтверджує, що мозок (за умовчанням) може використовувати припущення про розсіяне (дифузне) освітлення, не вимагаючи інформації про конкретний напрям джерела світла [6]. Таким чином, технічні рішення у 3D-графіці (освітлення, колірні профілі, рендеринг, карти градієнтів) тісно пов'язані з композиційними наслідками, навіть якщо автори не заявляють про це відкрито, подібний підхід все одно реалізується ними на неусвідомленому рівні.

Незважаючи на значний обсяг досліджень, наразі відсутня єдина теоретична модель, яка б об'єднувала художні та інженерні підходи до роботи з кольором і тоном протягом усього циклу цифрової візуалізації. Для заповнення цієї наукової прогалини в дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, спрямований на розробку цілісної концепції взаємодії кольору та тону на всіх етапах створення цифрового зображення.

Виклад основного матеріалу. Колір та тон є базовими елементами образотворчої композиції як в традиційних мистецтвах, так і у цифровій графіці. У цифровій візуалізації вони виступають

своєрідними «регуляторами» композиції, впливаючи на розподіл акцентів, глибину сцени та сприйняття зображення глядачем. Сучасний процес створення цифрового зображення, починаючи з базової растрової обробки до кінцевого рендерингу, включає кілька етапів, на кожному з яких приймаються рішення щодо кольорів та тонального балансу.

Колір та тон у процесі створення цифрової візуалізації: від концепції до екрану. Цифровий процес створення зображення можна умовно поділити на п’ять основних стадій: растрова обробка, управління кольором, налаштування освітлення та затінення, рендеринг (візуалізація) та фінальна постобробка (рис. 1). Кожен з етапів виконує свою роль у формуванні кінцевого задуму та композиції зображення .

На *рис. 1* представлено концептуальну схему цього процесу, в якій послідовність етапів та їхні взаємозв’язки відображено у вигляді наочної послідовності.



Авторами дослідження дисциплінованого малювання для компенсації недостатнього аналітичного досвіду у художників розроблено програмний інструмент ArtKrit, який здійснює порівняльний аналіз еталонного та робочого зображень, формуючи автоматизовані рекомендації щодо композиції, тону та кольору. Уникаючи директивного втручання в авторський процес, ця система візуалізує об’єктивні розбіжності між полотнами, виконуючи функцію віртуального наставника та стимулюючи свідоме прийняття творчих рішень [5]. Подібні інструменти можуть дуже допомогти як початківцям так і практикуючим митцям.

Типовий підхід у створенні ілюстрації – спочатку створити скетч або лінійний малюнок, а потім налаштувати тональний баланс зображення в градаціях сірого на кшталт гризайлі, для того щоб визначити композицію світла та тіні, а вже потім додавати та накладати кольори. Такий процес гарантує, що навіть без кольору зображення зчитається композиційно через контраст світлого та темного, та буде виглядати об’ємно. Кольори ж треба додавати цілеспрямовано, теплі відтінки, щоб візуально наблизити об’єкти або привернути увагу, холодні, навпаки, щоб відсунути на другий план чи створити спокійні зони [7]. Насиченість кольору регулюється залежно від ролі елемента,

наприклад, найбільш насичені кольори часто зарезервовані для головних об’єктів, у той час як фон витриманий у більш приглушеній гамі. Отже, на стартовій стадії закладається ієрархія – що в зображенні головне, а що другорядне, за допомогою колірного та тонального рішення.

На етапі базової растрової обробки відбувається початкове формування композиції зображення. Це може включати цифрове малювання, обробку фотографій або створення текстур, де автор визначає колірну палітру сцени, розставляє основні акценти світлотіні, але зазвичай це скетч, лінійний малюнок чи закладення композиції великими формами або плямами. Найважливіше на цьому етапі задати загальну композицію сцену, силуети та головні точки інтересу.

На стадії освітлення та затінення відбувається наповнення сцени світлом у тривимірному просторі (у випадку 3D-графіки) або встановлення відносин світла та тіні у 2D-композиції. Це особливий момент для побудови візуальної глибини та рельєфності. Правильне розташування джерел світла визначає, які області будуть у фокусі уваги. В класичній фотографії, у кінематографі та у театральних постановах існує правило, що об’єкт, який найкраще освітлений і має найвищий локальний контраст, автоматично стає центром уваги глядача. Дослідження зору підтримують цю тезу, бо підсвідома система обробки зображення в мозку використовує градієнти яскравості як одну з головних підказок для визначення форми та простору [6]. Так, дифузне освітлення з характерним спадом яскравості від вершин до западин об’єкта формує ефект тривимірності – і це працює настільки сильно, що люди схильні сприймати навіть плоскі зображення з простим градієнтом як об’ємні форми. З композиційного погляду, гра світла та тіні створює ритм і баланс на зображенні. Наприклад, якщо передній план затемнений, а глибина сцени освітлена, погляд буде притягуватися углиб. Навіть існують спеціальні вправи та завдання на моделювання простору світлом. Натомість підсвічування головного героя яскравим променем на темному тлі виокремить його, так званий, прийом світлового акценту. Колір світла також може впливати на сприйняття, наприклад, через тепле світло на головному об’єкті на тлі холодних тіней створюється колірний контраст, що значно підсилює акценти. Таким чином, на стадії затінення здійснюється тонально-кольорове моделювання сцени та визначаються контрасти, які будуть вести око глядача по зображенню.

Різні відтінки (hue), рівні насиченості (saturation) та світлоти (luminosity) кольору привертають

увагу людини зовсім по-різному. Насиченість кольору є фактором, що найсильніше впливає на його виявлення, наприклад, плями з найменшою насиченістю не помічаються взагалі, а з найбільшою – помічаються завжди. Загальний рівень світлоти кольору також важливий, бо кольори із середнім показником світлоти виявити легше та швидше [8].

Колір формується внаслідок відбиття об'єктами світлових хвиль різної довжини, а їхня фіксація та відтворення у цифрових пристроях базується на моделі RGB та вимагає точного калібрування балансу білого. Водночас розуміння принципів взаємодії кольорів, зокрема застосування комплементарних пар, дозволяє ефективно керувати візуальним контрастом та композиційно акцентувати ключові елементи зображення. Важливо розумніти, що наука про колір виходить далеко за межі інтуїтивного вибору приємних оку відтінків. Це комплексний інструмент, який вимагає від автора розуміння фізики світла, технічних налаштувань та психологічного впливу палітри на глядача. Опанувавши ці знання, з'являється можливість використовувати колір як потужний засіб для наративу, створення потрібного настрою та управління увагою до ключових деталей композиції [9].

Композиційно важливо, що належне колірне керування дозволяє зберегти відносні співвідношення кольорів та яскравих ділянок, які задумав автор. Інакше кажучи, якщо якийсь персонаж у сцені був найяскравішим та найнасиченішим елементом, коректне профілювання й гамма-корекція мають забезпечити, що на будь-якому екрані, чи кольоровому режимі він залишиться домінуючим за візуальною увагою. Головна мета колірного керування – константність відтворення, тобто, щоб креативний задум, закладений у кольорах і тонах, не було спотворено апаратними обмеженнями. У кіноіндустрії це формулюють як збереження «творчого наміру» режисера під час конвертації між форматам. Практично, на цьому етапі виконуються операції перетворення між колірними просторами, наприклад, з вузького sRGB до широкого ACEScg, корекція гами, баланс білого тощо.

Композиційний вплив та правильно підтриманий колірний баланс гарантує, що колірні акценти, наприклад, яскраво-червона фокусна точка не втратять своєї виразності, а тональні контрасти, такі як, різниця між тінями та світлом не зникнуть через неправильну гамма-корекцію. Корекція кольору важлива не тільки між різними носіями чи моніторами, а також особливо вразливою ілюстрація стає перед друком. Якщо ж цей етап проігнорувати, можливі сильні спотворення кольорів, наприклад, кольори можуть зсунутися, роблячи акценти менш помітними, або вся картина стане надто темною чи світлою, втративши первинний композиційний баланс та задум.

Також варто відзначити, що теза «колірний контраст – візуальна чіткість» працює далеко не завжди, тому що механізми зору, які добре працюють на простих плоских кольорах, поводяться інакше в складній сцені, яка рясніє деталями [4].

Рендеринг – це етап технічної реалізації зображення, коли сцена перетворюється на двовимірне зображення з усіма розрахованими піксельними значеннями кольору. Якщо йдеться про 3D, рендеринг розв'язує рівняння глобального освітлення, обчислюючи взаємодію світла з матеріалами. В 2D-графіці у будь-яких графічних редакторах, рендерингом можна назвати фінальну композицію з шарів, застосуванням фільтрів, ефектів, тощо. Ця стадія здебільшого не додає саме нової композиційної інформації, але дуже важливо не втратити вже раніше закладену. Наприклад, потрібно переконатися, що жоден колірний канал не перевантажений, бо інакше яскраві області можуть втратити деталі і перетворитися на плоскі плями, порушуючи загальний задум. Одним з аспектів, де рендеринг впливає на композицію, є гамма-корекція, зображення, що розраховане лінійно, потребує приведення до нелінійної гамми дисплею. Неправильна гамма-корекція може зробити зображення або надто контрастним, або вицвілим. Відповідно, дотримання цих правил гарантує, що середній тональний баланс відповідатиме задуму. На рівні кольору рендеринг із фізично точною моделлю іноді може давати неочікувані реалістичні відтінки, які художник може вважати незадовільними для естетики сцени, наприклад, правильний, тобто потрібний, колір може виявитись надто тьмяним. В цілому завдання рендерингу в контексті композиції – відкоригувати зображення, а також точно відтворити все закладене раніше: тональність, світло, тіні та колірні акценти без викривлень і втрат.

Остання ланка – це постобробка. Сюди входять операції після первинного рендеру, такі як, глобальна та вибіркова корекція кольору, контрасту, яскравості, застосування художніх ефектів (віньєтка, карти градієнтів, фільтри, підсилання акцентів, теплохолодність, мальовничість, тощо). Постобробка – це фінальне шліфування композиції. На цьому етапі автор може підкреслити акценти, які здалися недостатньо виразними, наприклад, напряму змінити насиченість певних кольорів, підвищити локальний контраст у центральній області, або затемнити периферію, створивши ефект віньєтки для фокусування уваги. Примітно, що психологічні дослідження підтримують ефективність таких прийомів, наприклад, затемнення країв кадру (віньєтка) дійсно спрямовує погляд до центру, а збільшення загального контрасту підвищує сигнали для мозку, роблячи образи, які більше запам'ятовуються [3].

Тональне відображення (tone mapping), особливо для HDR, є пріоритетною операцією, бо вона може

суттєво змінити вигляд сцени. Різні алгоритми мають різні цілі: деякі намагаються зберегти сценарну (фотографічну) правдивість, тобто якомога точніше показати як сцена виглядала б людському оку (з урахуванням адаптації ока до яскравості), а інші оптимізовані на суб'єктивну привабливість, тобто роблять зображення контрастнішим та з більшими акцентами, ніж реальна сцена, щоб справити сильніше враження [10]. Наприклад, для драматичної нічної сцени може бути потрібно зберегти дуже глибокі тіні та яскраві світлові акценти, навіть якщо частина деталей загубиться, бо для цього обирають тональне відображення з високим глобальним контрастом, а для сцен з м'яким, рівним світлом та настроєм, навпаки, зменшують жорсткі відблиски, тим самим пом'якшуючи контраст. Постобробка також включає колірне градуювання (color grading) – практику, широко вживану у кіно та фотографії, коли кольори цілеспрямовано зсувають у певну гаму, щоб задати певний настрій для створення унікальної атмосфери, кінематографічності чи стилістичної єдності проєкту [9]. Хоча постобробка і виконується наприкінці, фактично вона завершує композицію, розставляючи фінальні акценти і гармонізуючи кольорово-тональну структуру всієї картини.

Людська зорова система зазвичай спочатку обробляє загальну тональну масу сцени (через периферійний зір), а вже потім розрізняє кольори центральним зором [6]. Тому композиція міцна, коли тональний «скелет» правильно вибудований, а кольори нанизані на нього як «зовнішня оболонка», додаючи певний сенс та деталі, але не руйнуючи структуру. Цей принцип і лежить в основі традиційних і цифрових художніх методів, підтверджуючись і науковими експериментами.

Важливим підсумковим питанням є те, як композиційний задум, сформований автором на початку, проходить крізь усі технічні стадії та у якому вигляді доходить до глядача? На основі проведеного аналізу можна стверджувати, що ідеальною є ситуація, коли всі стадії процесу створення працюють узгоджено і підтримують задум. Це вимагає міждисциплінарної уваги на кожному етапі, бо митцю варто розуміти основи технічних перетворень, для того щоб передбачити, як його кольори та тональність можуть змінятися у процесі. У реальних умовах іноді трапляються трансформації задуму. Наприклад, фотограф може навмисно не експонувати кадр, тобто такий і був творчий вибір для настрою, але автоматичний тональний коректор у камері «витягне» тіні, зруйнувавши атмосферу. Це – приклад конфлікту між художнім і технічним, який ілюструє потребу в налаштовуваннях алгоритмів, що дозволяють залишити частину тіней глибокими, якщо так було задумано. Інший приклад – дизайнер створив афішу з дуже яскравим логотипом на білому тлі, тобто зробив сильний контраст для привернення уваги, але при друці на CMYK принтері цей логотип втратив яскравість через обмежене колірне охоплення та композиційний було акцент було втрачено. Це вже питання колірного менеджменту, тому що потрібно було відразу працювати у потрібному просторі, враховуючи відмінність режиму CMYK від RGB, або спеціально, додатково скоригувати відтінок для друку. Таким чином, композиційний задум може трансформуватися як ненавмисно, тобто через технологічні втрати або неправильні налаштування, так і навмисно – коли на постобробці автор сам вирішує змінити акценти, наприклад, зробити ілюстрацію темніше та драматичніше, ніж вона була спершу.

Розроблена модель виступає своєрідним посібником для збереження композиції, тобто вона показує на що звертати увагу на кожному кроці, щоб головні елементи залишалися головними, простір відчувався, а кольори діяли так, як заплановано. З практичної точки зору, це може бути впроваджено у вигляді програмних рішень, наприклад, розумні карти градієнтів, фільтри або алгоритми, які могли б враховувати точки фокусу та інтересу сцени, щоби не згладити важливий блиск на предметі або яскравий рефлекс, який за задумом автора, має привертати увагу. Або ж, наприклад, нові системи колірного керування могли б мати такий параметр як «композиційний пріоритет», тобто зберігати не просто кольори, а навіть контрастні співвідношення між ними, щоб найтепліший елемент сцени залишався найтеплішим незалежно від колірного простору, навіть якщо абсолютні значення змінилися. Також дана концептуальна модель може бути впроваджена у навчальний процес художньої підготовки молодих фахівців.

Висновки. У результаті проведеного дослідження розроблено цілісну концептуальну модель, яка доводить, що колір та тон є не лише естетичними компонентами сприйняття зображення глядачем, організації простору, розподіл візуальної уваги, а ще й фундаментальними структурними регуляторами композиції на всіх етапах створення цифрової ілюстрації. Виявлено, що збереження початкового художнього задуму вимагає подолання наукової фрагментарності між візуальною психологією, теорією дизайну та комп'ютерною графікою.

У роботі встановлено, що цифровий процес створення зображення складається з послідовних етапів, кожен з яких має власний вплив на кольорово-тональну організацію композиції, а саме – базова растрова підготовка, колірне керування, освітлення та затінення, рендеринг та постобробка. На початкових стадіях формується основна композиційна структура: розподіл світла та тіні, вибір палітри та розміщення акцентів. Подальші технічні етапи мають забезпечувати збереження цих рішень, мінімізуючи спотворення кольорів і тональних співвідношень під час переходу між різними колірними просторами, пристроями та форматами відображення.

Запропонована в дослідженні інтегрована концептуальна модель демонструє як рішення щодо кольору (відтінок, насиченість) і тону (яскравість, тональність, контраст) взаємодіють на різних етапах цифрового процесу та визначають ключові композиційні функції у формуванні візуальної ієрархії, створення глибини простору, підсилення виразності елементів та забезпечення цілісності зображення. Важливим результатом є підтвердження того, що тональна структура виступає базовим *каркасом* композиції, тоді як колір виконує роль додаткового засобу диференціації та емоційного акцентування.

Дослідження показало, що між художніми і технічними аспектами цифрової графіки часто виникає розрив – інженерні системи орієнтовані на точність відтворення або оптимізацію алгоритмів, тоді як художні практики спрямовані на досягнення виразності, емоційності та композиційного балансу. Саме тому міждисциплінарний підхід, що поєднує знання з психології сприйняття, мистецтвознавства, дизайну та комп'ютерної графіки, є необхідною умовою для збереження творчого задуму автора на всіх стадіях створення цифрового зображення.

Отже, результати роботи підкреслюють важливість комплексного розгляду кольору та тону у цифровому середовищі, та пропонують концептуальну основу для подальших досліджень і практичних розробок у сфері цифрового мистецтва, дизайну та комп'ютерної графіки. Отримані результати можуть служити основою для подальших досліджень: композиції, колористики, теорії тіней, для створення нових алгоритмів створення та обробки зображення, або на розробку навчальних посібників для цифрових художників, дизайнерів та ілюстраторів.

References

1. Reinhard E., Stark M., Shirley P., Ferwerda J. Photographic tone reproduction for digital images. *ACM Transactions on Graphics*, 2002. URL: https://dl.acm.org/doi/10.1145/566654.566575.

2. Thiele A., Pooresmaeili A., Delicato L. S., Roerig B., Herrero J. L. Separable Codes for Attention and Luminance Contrast in the Primary Visual Cortex. *Journal of Neuroscience*, 2010. 30 (38). P. 12701-12711. URL: https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.1388-10.2010.

3. Gilaie-Dotan S. et al. Higher-contrast images are better remembered during naturalistic encoding. *Scientific Reports*, 2024. URL: https://doi.org/ 10.1038/s41598-024-63953-5.

4. The Effect of Color Contrast on the Visual Clarity of Images of Complex Indoor Environments. Buildings, 2025. URL: https://doi.org/ 10.3390/buildings15071157.

5. Ma J., Vu C., Lyubavina A., Liu C., Li J. Computational Scaffolding of Composition, Value, and Color for Disciplined Drawing. UIST '25, 2025. URL: https://doi.org/10.1145/3746059.3747605.

6. Tyler C. W., Likova L. T., Mineff K. N., Elsaid A. M., Nicholas S. C. Shading Beats Binocular Disparity in Depth from Luminance Gradients: Evidence against a Maximum Likelihood Principle for Cue Combination. PLOS ONE, 2015. URL: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0132658.

7. Kim E. Street Photography Composition Lesson #12: Color Theory. 2013. URL: https:// erickimphotography.com/blog/2013/11/26/street-photography-composition-lesson-12-color-theory/.

8. Etchebehere S., Fedorovskaya E. On the Role of Color in Visual Saliency. *Electronic Imaging*, 2017. URL: https://doi.org/10.2352/ISSN.2470-1173.2017.14.HVEI-119.

9. Steven Vote. The Science of Color in Photography. The Photography Institute, 2024. URL: https:// www.thephotographyinstitute.com/us/en/blog-the-science-of-colour-in-photography.

10. Mantiuk R., Daly S., Kerofsky L. Display adaptive tone mapping. ACM Transactions on Graphics, 2008. URL: https://doi.org/10.1145/1360612.1360667.

UDC 7.05:004.92:7.017.3

COLOR AND TONE AS COMPOSITIONAL REGULATORS IN DIGITAL VISUALIZATION: FROM RASTER PROCESSING TO RENDERING

Andrew ZINCHENKO – Assistant, Department of Design and Interior, O. M. BEKETOV National University of Urban Economy in Kharkiv.
Daria BOIKO – Assistant, Department of Design and 3D Modelling, O. M. BEKETOV National University of Urban Economy in Kharkiv.
Valentyn HOLIUS – Assistant, Department of Design and 3D Modelling, O. M. BEKETOV National University of Urban Economy in Kharkiv.
Nina IVANOVA – PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Department of Design and 3D Modelling, O. M. BEKETOV National University of Urban Economy in Kharkiv.

The aim of this study is to develop an integrated conceptual model explaining how colour and tone function as compositional regulators at different stages of the digital visualisation pipeline, from initial raster image preparation to final rendering and tone mapping. The research focuses on understanding how these visual parameters influence the distribution of attention, spatial organisation, visual hierarchy, and the overall perception of digital images.

Research methodology. The study is based on an interdisciplinary analytical approach that combines literature review and theoretical synthesis of research from visual psychology, design theory, and computer graphics. The obtained results were integrated into a conceptual model that maps stages of the digital workflow to specific

compositional functions. *Results.* The research identifies five key stages of the digital visualisation process: raster processing, colour management, lighting and shading, rendering, and post-processing. Each stage contributes to the formation or preservation of compositional structure. Raster processing establishes the fundamental tonal hierarchy and colour palette; colour management ensures consistency across devices; lighting and shading create spatial depth and visual emphasis; rendering preserves calculated visual relationships; and post-processing enhances or refines compositional accents. The study demonstrates that tonal structure forms the compositional framework of an image, while colour acts as a complementary tool for differentiation and emotional expression.

Novelty. The scientific novelty lies in proposing an integrated interdisciplinary model that connects artistic, perceptual, and technical aspects of colour and tone within a single digital visualisation framework.

The practical significance. The proposed model may support the development of digital painting tools, automated image-adjustment systems, and lighting or rendering algorithms aimed at preserving compositional integrity throughout the digital production pipeline.

Key words: digital visualization, composition, color, tone, rendering, color management, image, art, design, illustration.

Стаття отримана 19.12.2025
Стаття прийнята 23.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 741.02:37.091.3

СВІТЛОТІНЬОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ ФОРМИ ОБ'ЄКТІВ В РУЧНІЙ ПРОЄКТНІЙ ГРАФІЦІ

Леонід ЗВЕНІГОРОДСЬКИЙ – старший викладач,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0009-0000-1834-6016
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1207
zveni.leonid@gmail.com
Тетяна ЗВЕНІГОРОДСЬКА – асистент, Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0009-0007-8810-9121
Tetiana.Zvenihorodska@kname.edu.ua
Алла РАДЧЕНКО – старший викладач,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-3377-5051
allakokama@gmail.com
Ганна КОРОВКІНА – кандидат архітектури, доцент,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0000-0002-5065-6695
annkorovkina11@gmail.com
Інеса КАРПОВА – асистент, Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. БЕКЕТОВА, м. Харків
https://orcid.org/0009-0007-2107-5748
inessa7u8i@gmail.com

Цитування:

Звенігородський Л., Звенігородська Т., Радченко А., Коровкіна Г., Карпова І. Світлотіньове моделювання фаоми об'єктів в ручній графіці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 667-676 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1207

Статтю присвячено світлотіньовому моделюванню форми об'єктів у ручній проєктній графіці як важливому складнику художньо-графічної підготовки дизайнерів, а також розробці критеріїв оцінювання рівня сформованості цієї навички. Проаналізовано сучасні зарубіжні дослідження у галузі художньої педагогіки, дизайн-освіти та оцінювання творчих робіт, що засвідчують актуальність поєднання поетапної методики навчання з прозорими критеріями педагогічного оцінювання. Уточнено основні поняття, пов'язані зі світлотіньовим моделюванням форми, зокрема відблиск, півтінь, локальний тон, власну тінь, рефлекс, падаючу тінь і тональну ієрархію, та визначено їхню роль у передаванні об'єму і просторового положення предмета. Запропоновано послідовність навчальних етапів: від опанування градацій тону й побудови тональної шкали до зображення простих геометричних тіл, удосконалення техніки штрихування та застосування світлотіні у творчих завданнях. Розроблено чотирирівневу критеріальну систему оцінювання, що охоплює логіку світлотіні, тональний діапазон, графічну техніку та переконливість передавання об'єму. Обґрунтовано, що поєднання практико-орієнтованого навчання світлотіньового моделювання з критеріальним оцінюванням сприятиме розвитку художньо-графічних умінь студентів, підвищенню прозорості оцінювання та вдосконаленню якості фахової підготовки.

Ключові слова: світлотіньове моделювання, ручна проєктна графіка, тональний діапазон, локальний тон, рефлекс, падаюча тінь, штрихування, критеріальне оцінювання.

Постановка проблеми. Світлотіньове моделювання форми – один із базових компонентів образотворчої грамотності дизайнера. Під світлотінню в образотворчому мистецтві та проєктно-графічному моделюванні, зокрема, розуміється розподіл світлих та темних тонів на зображенні, що дозволяє передати об'єм та просторове становище об'єктів. Без опрацювання світлотіні зображені форми видаються пласкими і втрачають реалістичність.

Ще з часів Відродження митці приділяли особливу увагу вивченню закономірностей взаємодії світла та тіні, відомих в історії мистецтва як принцип (chiaroscuro). Використання світлотіні дозволяло створювати ілюзію тривимірності на площині зображення та посилювати виразність художнього образу. У сучасній художній та дизайнерській освіті володіння прийомами світлотіньового моделювання є важливим елементом підготовки фахівців у галузі академічного малюнка, промислового та графічного дизайну.

Однією з актуальних проблем навчання студентів є розробка ефективних методичних прийомів формування навичок візуалізації форми у вигляді градацій тону. Не менш важливим завданням є забезпечення об'єктивності оцінки якості виконаних графічних робіт. Оцінювання художніх робіт,

© Звенігородський Л., Звенігородська Т., Радченко А., Коровкіна Г., Карпова І., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

зокрема виконаних у техніці ручної графіки, часто має суб'єктивний характер: різні викладачі можуть по-різному інтерпретувати рівень володіння студентами засобами світлотіньового моделювання. Це може призводити до неоднозначності у виставленні оцінок та зниження прозорості освітнього процесу.

Сучасні тенденції розвитку вищої освіти, у тому числі художньої, акцентують увагу на необхідності підвищення об'єктивності, надійності та прозорості процедур оцінювання творчих результатів навчання [1]. У зв’язку з цим зростає потреба у розробці чітких критеріїв та стандартизованих інструментів оцінки, одним із яких є критеріальна система оцінювання, що описує рівні виконання завдання за визначеними параметрами.

Таким чином, виникає необхідність комплексного розгляду двох взаємопов'язаних аспектів: методики навчання світлотіньового моделювання форми та розробки критеріїв об'єктивної оцінки рівня сформованості цієї навички у студентів художньо-графічних та дизайнерських спеціальностей. У цій статті зроблено спробу комплексно розглянути обидва аспекти – методику навчання та систему критеріїв оцінювання світлотіньового моделювання в ручній графіці.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасних дослідженнях із художньої педагогіки та дизайн-освіти рисунок дедалі частіше розглядається не лише як технічна дисципліна, а інструмент формування візуального мислення, просторового уявлення, рефлексії та професійної комунікації. Саме тому інтерес дослідників зосереджується одночасно на двох взаємопов’язаних напрямах: по-перше, на тому, як навчати рисунку й скетчингу як засобу проєктного мислення, а по-друге, як оцінювати результати такої діяльності достатньо обґрунтовано, прозоро й академічно коректно. Систематичний огляд Дімаса Ріфкі Новіки (Dimas Rifqi Novica) та співавторів засвідчив, що в підготовці дизайнерів рисунок має не допоміжне, а засадниче значення: саме через рисунок студенти осмислюють задум, перевіряють варіанти, уточнюють просторові співвідношення та переходять від абстрактної ідеї до візуально впорядкованого рішення [2]. Подібний висновок простежується і в огляді Гілларі Е. Мерздорф (Hillary E. Merzdorf) та співавторів, де наголошено, що оцінювання скетчингу в різних дисциплінах ускладнюється саме багатофункціональністю рисунка, що одночасно є і процесом мислення, і способом комунікації, і підсумковим графічним результатом [3]. Отже, у ширшому контексті проєктно-графічної підготовки світлотіньове моделювання слід розглядати як одну з базових складових рисунка, що забезпечує переконливість форми, матеріальність і просторову виразність зображення. Водночас спеціальні праці, присвячені саме навчанню світлотіні як окремої графічної навички, представлені значно скромніше. У наявному масиві літератури переважають дослідження, де світлотінь аналізується або як частина ширшої техніки рисунка, або як один із параметрів якості графічного виконання. На цьому тлі особливу увагу привертає робота С. Салехі (S. Salehi) та співавторів, у якій проаналізовано способи штрихування, що їх використовують початківці під час передавання тону у рисунку [4]. Автори показують, що навіть на ранніх етапах навчання студенти інтуїтивно звертаються до різних технік – паралельного штриха, перехресного штрихування, розтушовування, але без цілеспрямованого педагогічного супроводу ці дії часто залишаються несистемними [4]. Саме це спостереження є принципово важливим для цього дослідження, оскільки підтверджує необхідність поетапної методики, у якій світлотінь вивчається не фрагментарно, а як логічно вибудувана система: від градацій тону і локального тону до штриха, контрасту, нюансу та цілісного моделювання об’єму. Таким чином, аналіз інформаційних джерел дозволяє стверджувати, що навчальні стратегії у цій сфері потребують більш чіткої методичної систематизації, ніж та, що зазвичай представлена у загальних курсах академічного рисунка.

Не менш важливим є другий аспект – оцінювання художньо-графічних результатів. Саме тут сучасна література демонструє особливо активний розвиток. А. Кларк (Angela Clarke) та співавтори, аналізуючи п’ятирічний досвід побудови системи оцінювання в образотворчому мистецтві, переконливо показали, що найбільша складність полягає не лише у вимірюванні творчого результату, а й погодженні мови оцінювання між викладачами, студентами та інституційними вимогами. Автори наголошують, що мистецька освіта потребує такої моделі оцінювання, яка, з одного боку, враховуватиме специфіку конкретної дисципліни, а з іншого – відповідатиме вимогам справедливості, прозорості та академічної обґрунтованості [1]. У ширшому педагогічному контексті подібну думку розвивають Дебора Аллен (Deborah Allen) і Кімберлі Таннер (Kimberly Tanner), які розглядають рубрику як інструмент, що робить критерії якості явними і зрозумілими як для викладача, так і для студента [5]. Хоча їх дослідження належить не до художньої, а до загальної освітньої проблематики, його методологічне значення для мистецьких дисциплін є беззаперечним, оскільки воно дає підстави розглядати критеріальну систему оцінювання не як формальну бюрократичну процедуру, а як засіб педагогічного прояснення очікувань [5]. Близькі результати отримали Ерік Френсіс Ешун (Eric Francis Eshun) і Патрік Осей-Поку (Patrick Osei-Poku), які досліджували сприйняття критеріальних матриць у студійному навчанні графічного дизайну: студенти загалом позитивно оцінили використання чітко визначених критеріїв, зазначаючи, що завдяки їм краще розуміють зміст завдання, активніше долучаються до взаємооцінювання та більш усвідомлено вибудовують власний робочий процес [6]. Новіше дослідження

Рехам Абделлатіф (Reham Abdellatif) і Гали Ел-Вакіл (Hala El-Wakeel) також підтверджує, що аналітичні рубрики залишаються дієвим інструментом студійного навчання, особливо тоді, коли необхідно поєднати творчий характер результату з вимогою послідовності та відтворюваності оцінювання [7].

Для мистецької освіти принципово важливо, що рубрика в сучасних дослідженнях трактується не лише як інструмент викладацького контролю, а й засіб самооцінювання та рефлексії. Саме на це звертають увагу Таліта Грунендейк (Talita Groenendijk) та співавтори, які запропонували візуальну критеріальну матрицю для мистецької освіти й показали, що така форма допомагає студентам і школярам краще усвідомлювати критерії якості власної роботи та співвідносити самооцінку з оцінкою викладача [8].

У контексті світлотіньового моделювання це особливо важливо, оскільки йдеться про навичку, де технічна вправність, візуальна чутливість і композиційне мислення діють одночасно. Інакше кажучи, оцінка світлотіні не може зводитися лише до фіксації «правильності» або «неправильності» тону; вона повинна враховувати логіку освітлення, цілісність тональної ієрархії, переконливість моделювання форми, доречність графічного матеріалу та загальну якість візуального рішення. Саме тому у багатьох працях про оцінювання рисунка критерії світлотіні фактично «розчинені» у ширших параметрах – точності форми, якості лінії, просторової організації, виразності та завершеності зображення. Цей факт ще раз підтверджує, що спеціально розроблені критерії для оцінювання саме світлотіньового моделювання залишаються недостатньо опрацьованими в науковій літературі [3, 8].

Отже, аналіз зарубіжних публікацій дає підстави для кількох узагальнень. По-перше, рисунок і скетчинг у сучасній освіті трактуються як важливі інструменти проєктного мислення, візуального пошуку та розвитку просторової уяви, а не лише як техніка ручного зображення [3]. По-друге, світлотіньове моделювання визнається важливим складником графічної підготовки, однак методика його цілеспрямованого, поетапного викладання розкрита значно менше, ніж загальні питання рисунка та пошуку візуальних ідей [4]. По-третє, у сфері оцінювання мистецьких і дизайн-графічних робіт достатньо переконливо обґрунтовано доцільність критерійного підходу, критеріальних рубрик та аналітичних матриць, які підвищують прозорість і надійність педагогічного судження [7]. Водночас у наявних дослідженнях бракує саме тих робіт, у яких було б спеціально й методично послідовно розроблено критерії оцінювання світлотіньового моделювання як окремого компонента ручної проєктної графіки. Саме це і зумовлює логіку цього дослідження, спрямованого на поєднання поетапної методики навчання світлотіні з чітко структурованою системою оцінювання результатів студентської роботи.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та методичне структурування процесу навчання світлотіньового моделювання форми об’єктів у ручній проєктній графіці, розроблення критеріїв оцінювання рівня сформованості цієї навички у студентів.

Завдання дослідження полягають в уточненні основних понять, пов’язаних зі світлотіньовим моделюванням форми; визначенні послідовності навчальних етапів і методичних прийомів формування цієї навички; розробленні чотирирівневої критеріальної системи оцінювання якості виконання світлотіньового моделювання; окресленні умов підвищення об’єктивності, прозорості та надійності оцінювання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Щоб людина побачила форму предмета, недостатньо самого контуру: об’єм стає зорово переконливим лише тоді, коли поверхня вступає у взаємодію зі світлом і тінню. Саме розподіл освітлених і затінених ділянок дає змогу розрізнити опуклість, заглиблення, поворот форми у просторі, її положення щодо джерела світла та опорної площини. Дослідження зорового сприйняття показують, що людський зір інтерпретує варіації яскравості як ознаки тривимірної форми, спираючись, зокрема, на припущення про єдине джерело освітлення та його переважне розташування зверху [9; 10]. Тому навчання світлотіньового моделювання доцільно починати не лише з практичних вправ, а й з уточнення основних понять та розгляду закономірностей взаємодії світла з поверхнею предмета: саме вони пояснюють, де на формі виникатиме світло, де з’явиться півтінь, у якій зоні сформується власна тінь, а де буде помітний рефлекс або падаюча тінь.

На рис. 1.1 показано базову схему світлотіньового розподілу на простій геометричній формі, наприклад кулі. У такій схемі найяскравішою ділянкою є відблиск, тобто зона прямого відбиття світла; поруч розташовується освітлена частина та півтінь, у межах якої тон поступово втрачає інтенсивність. У міру відвертання поверхні від джерела світла формується власна тінь – найтемніша зона на самому об’єкті. На межі тіньової частини може з’являтися рефлекс, тобто слабке підсвічування, спричинене відбитим світлом від сусідніх поверхонь. Нарешті, на площині, де стоїть предмет, виникає падаюча тінь, яка не лише фіксує предмет у просторі, а й допомагає глядачеві точніше сприймати його просторове положення. У працях із психології зорового сприйняття підкреслюється, що саме тіні, особливо падаючі, несуть важливу інформацію про просторові відношення між об’єктом, поверхнею та джерелом освітлення [11].

Для методики навчання принципово важливо, щоб студенти усвідомлювали не окремі назви елементів світлотіні, а їхню внутрішню логіку. Відблиск слід розуміти як найсвітлішу ділянку на

поверхні, що виникає внаслідок прямого відбиття світла; на гладких і блискучих матеріалах він має різкіші межі, а на матових – пом'якшується. Півтінь є проміжною зоною між світлом і тінню та відображає поступовий перехід тону. Локальний тон характеризує власну тональну якість предмета, пов'язану з його матеріалом і кольором, а тому одна й та сама схема освітлення на білому, сірому чи темному об'єкті матиме різне тональне наповнення. Рефлекс у тіньовій частині засвідчує, що тінь у реальному зоровому досвіді майже ніколи не є абсолютно «глухою», а падаюча тінь закріплює форму у середовищі. Саме тому світлотіньове моделювання слід викладати як цілісну систему взаємопов'язаних тональних зон, а не як механічне затемнення окремих ділянок предмета. Такий підхід узгоджується з дослідженнями, у яких показано, що сприйняття форми за світлотінню є складним цілісним процесом, а не простою реакцією на локальні контрасти яскравості [9; 10].

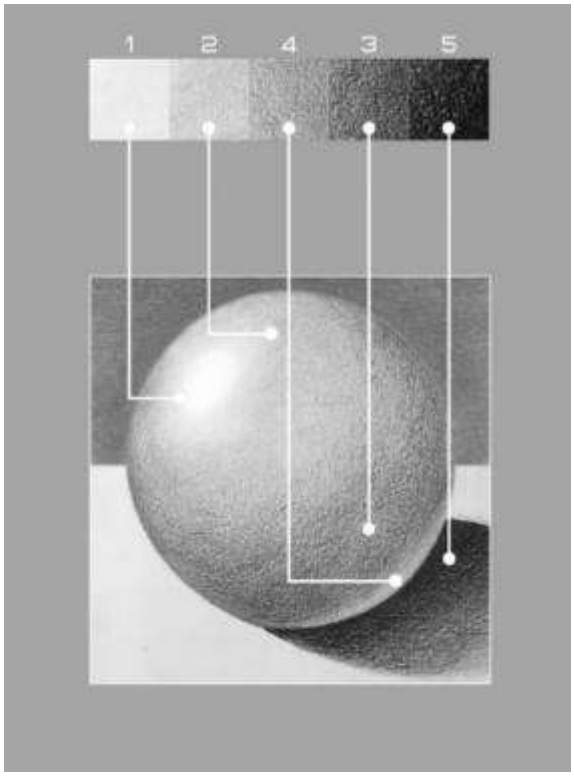


Рис. 1.1. Схема побудови світлотіні на геометричній фігурі (куля).
Формат планшета – 50 × 50 см. Формат малюнка – 30 × 30 см.

Усі ці елементи утворюють тональну ієрархію, що включає послідовність переходів від найбільш освітлених ділянок до темних зон зображення: відблиск, освітлена частина форми, півтінь, ядро власної тіні, рефлекс і падаюча тінь. Дотримання цієї ієрархії є важливою умовою переконливої передачі об'єму та просторової структури об'єкта. Тональна ієрархія визначає, які значення тону є домінуючими, а які другорядними у зображенні, та забезпечує логічність та виразність світлотіньового малюнка. У найпростішому випадку з одним основним джерелом світла на об'єкті (наприклад, сонце або лампа з одного боку) утворюється характерний розподіл світла та тіні.

Процес навчання доцільно будувати від простого до складного, забезпечуючи поступове оволодіння як теоретичними знаннями, і практичними навичками. Нижче наведено рекомендовану послідовність навчальних етапів та прийомів:

Етап 1. Знайомство з градаціями тонів доцільно починати олівцями різного ступеня твердості. На початковому етапі необхідно навчити здобувачів освіти розрізняти та відтворювати різні тональні градації – від чистого білого до глибокого чорного. Простою, але ефективною вправою є побудова тональної шкали: студенти отримують завдання заштрихувати ряд квадратів (наприклад, 5 або 7 полів) таким чином, щоб кожен наступний квадрат був темнішим за попередній з рівним кроком градації. Викладач демонструє прийом: як змінювати натиск олівця чи густоту штрихування, щоб досягти ледь помітних сірих тонів, середніх значень та насичених темних. Така вправа розвиває відчуття тонального діапазону. Одночасно вводиться поняття розмаїття: максимальний контраст світла і тіні на малюнку приваблює глядача, тому важливо свідомо використовувати повну шкалу значень тонів до створення об'єму і акцентів. Студенти можуть виконувати кілька варіантів шкал – наприклад, штрихування різними олівцями (твердий Н і м'який В), щоб побачити різницю або шкалу шляхом нашарування штрихів.

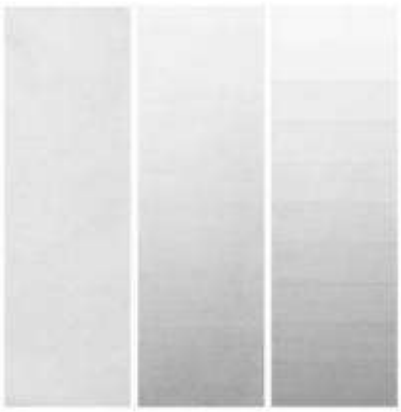


Рис. 1.2. Градація тону: Локальна (однотонна); плавна (від світлого до темного); ступінчаста (від світлого до темного, щонайменше 10 градацій тону). Формат планшета – 50 × 50 см. Формат малюнків – 10 × 30 см.

Для оволодіння навичками світлотіньового моделювання, різними проєктно-графічними матеріалами, ця ж вправа виконується в техніці акварелі (рис. 1.2), гуаші та маркерами. У вправі в техніці акварелі здобувачі освіти виконують монохромну, однотонну заливку поверхні; потім монохромну, тональну ступінчасту шкалу, від білого до чорного кольору, з не менше ніж десятьма кроками градації тону, де кожен наступний тон накладається на попередній; на завершальному етапі виконується плавна заливка тоном поверхні від білого до чорного. В результаті етапу 1 здобувачі освіти повинні впевнено оперувати принаймні десятьма градаціями рівня тону.

Етап 2. Штрихування геометричних тіл (основні форми). Наступним кроком є застосування знань про градації на простих об'ємних формах – куля, циліндр, куб, конус (Рис 1.3).

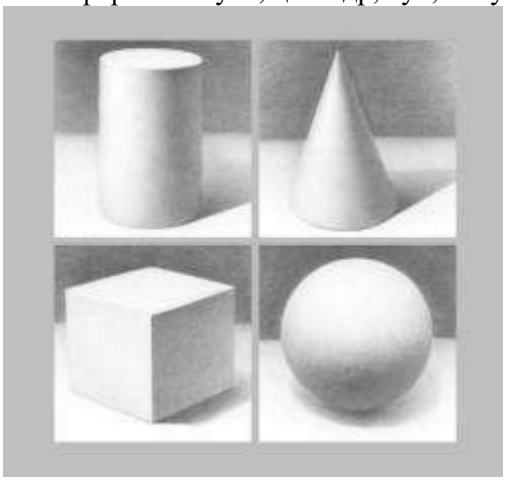


Рис. 1.3. Світлотональне моделювання основних геометричних фігур. Формат планшета – 50 × 50 см. Формат малюнків – 15 × 15 см.

Ці геометричні тіла зазвичай використовують у малюнку як модель форми, де легко спостерігати світлотіньові закономірності. Викладач демонструє на прикладі білих геометричних тіл, освітлених лампою, де розташований відблиск, півтони, ядро тіні, рефлекс, тінь, що падає. Після цього студенти виконують малюнок фігур, намагаючись передати усі градації як єдину тональну модель. Спочатку рекомендується працювати одним типом штриха, наприклад, м'якими круговими штрихами («циркульне штрихування»), що дає плавні градації. Також використовується прийом порівняння: здобувачі освіти можуть тримати поруч свою тональну шкалу з етапу 1 і звіряти, на кулі є такі ж світлі та темні значення. Аналогічно опрацьовуються інші форми: на кубі – відпрацювання різкого розподілу світла/тіні по гранях, на циліндрі – перехід від освітленої частини до тіні по кривій поверхні тощо. Важливо навчити помічати явище рефлексу: наприклад, тіньова сторона кулі біля основи трохи світліша за край ядра тіні завдяки відбитому світлу від площини столу. Ці тонкі нюанси надають реалістичності.

Етап 3. Удосконалення техніки штрихування. Паралельно з розумінням розташування тонів студенти повинні опанувати різні техніки штрихування та тонування (Рис 1.4). Викладач знайомить із

видами штриха: прямий штрих (паралельними лініями), перехресний штрих (нашарування під кутом), точку або пуантилізм, розтушовування (за допомогою паперового стомпа чи м’якого розтирання графіту).

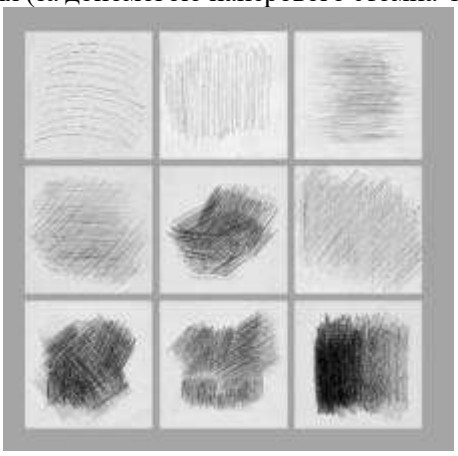


Рис. 1.4. Різні техніки штрихування та тонування.
Формат планшета – 50 × 50 см. Формат малюнків – 10 × 10 см.

Для розвитку моторики виробляються вправи на одноманітне нанесення штрихів: заповнення аркуша паралельними штрихами з рівномірним інтервалом; штрихування градієнта від густого затінення до легкого торкання. Такі тренування дозволяють виробити контроль тиску олівця та напрями штрихів. Викладач підкреслює, що якість техніки впливає на загальне враження від малюнка: хаотичні або нерівномірні штрихи можуть відволікати та забруднювати світлотінь, тоді як впевнена техніка створює відчуття цілісності.

Доцільно на цьому етапі ознайомити з поняттям перетину штрихів формою: штрихи бажано накладати за напрямом форми (наприклад, обвивати округлість кулі або йти вздовж ребер куба), що посилює ілюзію об’єму. Здобувачі освіти вправляються також у досягненні гладких градацій шляхом дрібного кругового штрихування без помітних ліній. Для різноманітності можна запропонувати вправи з різними фактурами: зобразити світлотінь на матовому об'єкті (чітке штрихування) і на блискучому металевому (використовуючи різкі бліки та контрастні переходи). Це вчить адаптувати техніку до характеристик матеріалу об'єкта.

Етап 4. Застосування світлотіні у творчих задачах. Після оволодіння основними прийомами студенти переходять до складніших натурних постановок та творчих композицій, де світлотінь виступає не лише як засіб виразності, а й сприяє виявленню плановості предметів у просторі. Наприклад, завдання: створити графічну композицію (натюрморт) із геометричних фігур, зі світлотональним моделюванням поверхонь: глянсовою, матовою, прозорою, з одностороннім освітленням (Рис. 1.5).

Тут виникає новий рівень складності – композиційне використання світлотіні: потрібно узгодити між собою тональні ієрархії кількох об’єктів, вирішити, який з них найбільш освітлений чи контрастний (центр композиції) тощо. Викладач радить використовувати метод «примружування» очей: примруживши, художник бачить загальні маси світла та тіні без деталей. Це допомагає спростити сцену до великих плям та перевірити композицію світлотіньових контрастів.



Рис. 1.5. Графічна композиція (натюрморт) із геометричних фігур із різною фактурою поверхонь, у техніці акварельного відмивання. Формат планшета – 50 × 50 см. Формат малюнка – 30 × 30 см.

Здобувачів освіти виконують начерки розподілу основних тональних мас перед детальним промальовуванням. На цьому етапі заохочується експериментувати з графічними ефектами: глибокі тіні, яскраві відблиски на глянсових і скляних поверхнях, використання світлотіньового контрасту як засобу створення «настрою» для художньої виразності. Наприклад, вони можуть виконати малюнок у техніці «тенеброзо» (максимальний контраст світла і тіні на кшталт Караваджо) чи навпаки див. рис.1.5, – у м'якій розсіяної манері. Така робота розвиває усвідомлене володіння світлотінню як художнім інструментом.

Протягом навчання викладач регулярно здійснює формувальну оцінку – коментує студентські роботи, вказуючи на успіхи (наприклад, вдалий градієнт на кулі) та недоліки (де тінь недостатньо глибока чи блиск занадто великий). Важливо звертати увагу на об'єктивні критерії: чи є повний тональний діапазон, чи правильно визначено джерело світла, чи узгоджено техніку штриха з формою. Таким чином, здобувачам освіти поступово прищеплюється розуміння критеріїв якості їхньої роботи.

Для підсумкової оцінки досвіду пропонується використовувати критеріальну систему оцінювання, що складається з чотирьох рівнів досягнення за кількома критеріями.

Нижче наведено структуру системи оцінювання. Вона включає ключові параметри, що характеризують вміння застосовувати світлотіньове моделювання форми об'єктів у ручній проєктній графіці:

1) розуміння світлотіньової логіки (ідентифікація джерела світла, правильне розташування та побудова тіней);

2) використання тонального діапазону (повнота градацій від світла до тіні);

3) графічна техніка виконання (якість штрихування, тонального заливання, маркерного моделювання та оволодіння навичками роботи з різними проєктно-графічними матеріалами);

4) графічна передача об'єму (ступінь переконливості форми у просторі).

В табл.1 кожному критерію сформульовано опис рівнів: високого (4), достатнього (3), задовільного (2) і низького (1). Критеріальна система оцінювання дозволяє викладачеві більш об'єктивно виставити оцінку, співвідносячи роботу студента з типовим описом на певному рівні.

Таблиця 1. Схема оцінювання уміння світлотіньового моделювання форми.

Рівень	**Критерій**			
	Логіка світлотіні (правильність розташування світла та тіней)	**Тональний діапазон** (повнота і плавність градацій тонів)	**Техніка штрихування** (якість та охайність виконання)	**Передавання об'єму (**створення 3D-ілюзії форми)
Рівень 1 низький недостатнє володіння	Не визначено очевидного джерела світла; світлотінь хаотична, тіні й світлі ділянки розташовані нелогічно відносно форми.	Майже відсутні градації: переважає один-два тони, немає контрасту між світлом і тінню; тональні переходи грубі або малюнок виглядає плоским через одноманітність тону.	Штрихування неохайне, хаотичне; лінії спрямовані випадково, багато «бруду» (розтертого графіту, відбитків тощо); відчуття, що виконавець не володіє технікою, тональний розподіл нечитабельний.	Об'єм не відчувається: зображення виглядає плоским, неправильне накладення тіней спотворює форму; немає цілісного об'ємного ефекту.
Рівень 2 задовільний часткове володіння	Частково враховано напрям світла; допущено помилки у розміщенні тіней (деякі тіні невірно відкинуті або бліки невиправдані).	Обмежений діапазон: малюнок переважно середніх тонів, недостатньо виражені найтемніші чи найсвітліші точки; переходи місцями нерівномірні (плямистість або «смуги» тону).	Техніка посередня: трапляються недбалі штрихи, лінії неструктуровані; помітні незаплановані плями, розтирання; є проблеми з контролем олівця – тон місцями надто темний або занадто світлий не за задумом.	Об'єм передано частково: частина форми читається (наприклад, основний об'єм), але суттєві елементи залишаються плоскими; світлотінь побудована непослідовно, що послаблює тривимірність.
Рівень 3 достатній хороше володіння	Джерело світла враховано; основні світлі й темні ділянки здебільшого на правильних місцях, є незначні відхилення (трохи зміщений блік чи	Достатній тональний діапазон: присутні темні й світлі тони, але могли б бути глибші тіні або світліші бліки; градації здебільшого плавні, місцями трохи різкі.	Техніка в основному правильна: штрихи достатньо акуратні, хоч місцями трохи нерівномірні; незначні огріхи (окремі розмитості або збій напрямку штриха) не псують загального	Об'єм передано добре: переважно форму відчутно, хоч деякі ділянки виглядають трохи пласкими; загалом світлотінь дає потрібний об'ємний ефект, хоча можна підсилити окремі

	тінь).		враження.	місця.
Рівень 4 високий відмінне володіння	Чітко визначене джерело світла; бліки, півтони, ядро тіні і падаючі тіні розміщені логічно і послідовно, відповідають формі об'єкта.	Використано повний діапазон тонів: від насичених темних тіней до яскравих бліків; переходи між тонами плавні, без різких стрибків (окрім задумано контрастних місць).	Штрихування дуже акуратне, рівномірне; штрихи накладені впевнено, відповідають формі (підпорядковані об'єму); відсутні випадкові плями чи розмазування, тонові маси виглядають цілісно.	Об'єм передано переконливо: об'єкт(и) виглядають тривимірними, форма читається цілісно; світлотінь підкреслює конструкцію об'єкта і його просторове положення.

Схема оцінювання набуває методичної цінності лише тоді, коли кожен її критерій супроводжується чіткими дескрипторами, тобто словесними характеристиками того, як саме виглядає студентська робота на певному рівні виконання. У такому разі оцінювання перестає бути суто інтуїтивним судженням викладача і перетворюється на більш зрозумілу й аргументовану процедуру. Наприклад, високий рівень передбачає логічний і послідовний розподіл світла й тіні, цілісний тональний діапазон, упевнену техніку виконання та переконливу передачу об'єму. Натомість низький рівень фіксує відсутність або недостатню виразність саме цих ознак: непослідовність світлотіньової побудови, збіднений тональний лад, технічну невпевненість і слабке відчуття просторовості форми. Саме тому система оцінювання з розгорнутими рівневими описами виконує не одну, а кілька важливих функцій. Насамперед вона забезпечує більшу прозорість і обґрунтованість оцінки, оскільки викладач спирається не на ситуативне враження, а на наперед визначені критерії, тоді як студент бачить, за якими показниками оцінюється його робота. У дослідженні Андерса Йонссона (Anders Jönsson) показано, що рубрики можуть бути ефективним засобом донесення до здобувачів освіти очікувань щодо якості виконання завдання, а отже, сприяють ясності процедури оцінювання та кращому розумінню його підстав [12]. Подібну думку розвивають А. Кларк та співавтори, які наголошують, що для мистецької освіти особливо важливо поєднати дисциплінарну чутливість оцінювання з його справедливістю, чіткістю та прозорістю [1]. У цьому сенсі дескриптори рівнів не лише уточнюють академічні вимоги, а й зменшують ризик надмірної суб'єктивності, коли одна й та сама робота могла б отримати різні трактування без чітко сформульованих орієнтирів.

Водночас така система працює і як навчальний інструмент. Розгорнуті описи рівнів дають студентові змогу побачити не лише підсумковий бал, а й конкретний напрям подальшого вдосконалення. Якщо, наприклад, робота демонструє недостатню рівномірність штрихування або непереконливу побудову тіньових зон, саме дескриптор допомагає зрозуміти, що потребує корекції: техніка, тональні переходи, логіка світлотіньового розподілу чи композиційна цілісність. Такий підхід узгоджується з сучасним розумінням оцінювання як частини навчального процесу, а не лише засобу фіксації результату. Дослідження у сфері візуальної освіти також показують, що чітко структуровані візуальні рубрики можуть підтримувати само оцінювання і рефлексію, допомагаючи студентам співвідносити власне бачення якості роботи з викладацькими критеріями [13]. Водночас, як зауважує Марк Грем (Mark Graham), оцінювання у візуальних мистецтвах завжди пов'язане з певними труднощами, оскільки художній результат не зводиться до суто формальних ознак; саме тому особливу вагу мають такі інструменти, які не спрощують мистецьку роботу, а допомагають зробити педагогічне судження більш послідовним і зрозумілим [14]. Отже, критеріальна система оцінювання із чіткими дескрипторами є водночас засобом підвищення об'єктивності оцінювання і важливим елементом формування у студентів навичок самоаналізу, самоконтролю та відповідального ставлення до якості власної графічної роботи.

Упровадження критеріїв в оцінювання студентських робіт потребує не лише чітко сформульованих показників, а й уваги до того, як саме ці показники застосовуються в реальній педагогічній практиці. Навіть добре структурована рубрика сама по собі не усуває повністю суб'єктивності, оскільки художньо-графічне оцінювання завжди пов'язане з професійним судженням викладача. Саме тому в науковій літературі наголошується, що надійність оцінювання підвищується не лише завдяки наявності аналітичної рубрики, а й завдяки її супроводу прикладами, попередньому узгодженню критеріїв та спеціальному налаштуванню оцінювачів на спільне розуміння рівнів якості. На це вказують Андерс Йонссон (Anders Jönsson) і Гунілла Свінгбі (Gunilla Svingby), які підкреслюють, що рубрики краще працюють тоді, коли вони мають аналітичний характер, доповнюються зразками і використовуються після підготовки оцінювачів [15]. Подібну логіку розвивають Хосе-Луїс Менендес-Варела (José-Luis Menéndez-Varela) та Єва Грегорі-Хіральт (Eva Gregori-Giralt), які показують, що під час оцінювання проєктних робіт навіть за наявності рубрики можуть зберігатися різні джерела похибок, пов'язані як із самими критеріями, так і з інтерпретацією цих критеріїв різними оцінювачами [16].

З огляду на це доцільним є попереднє узгодження критеріїв у колі профільних викладачів: спільне

обговорення дескрипторів, колективний перегляд студентських робіт, зіставлення виставлених балів і уточнення формулювань ще до того, як рубрику буде використано для оцінювання великої групи здобувачів. Така практика відповідає процедурі модерації, яку Анна Вільямс (Anna H. Williams) та співавтори розглядають як важливу умову довіри до внутрішнього оцінювання та зіставності результатів між різними оцінювачами й контекстами [17]. У цьому сенсі двостороннє оцінювання, коли одну й ту саму роботу незалежно аналізують два викладачі, а потім узгоджують остаточний бал, є не просто технічним заходом, а способом зменшення випадкових відхилень і підсилення академічної обґрунтованості підсумкового рішення.

Якщо ж емпіричні дані про надійність розробленої рубрики ще не накопичені, доцільно застосовувати якісні способи перевірки її працездатності. Насамперед ідеться про експертне рецензування критеріїв, коли досвідчені викладачі або фахівці-практики оцінюють їхню повноту, ясність і відповідність навчанню світлотіньового моделювання. Не менш важливим є і пілотне впровадження рубрики на невеликій групі студентів із подальшим аналізом того, наскільки зрозумілими виявилися критерії для здобувачів і наскільки зручними – для викладачів. У працях, присвячених прозорості оцінювання, показано, що студенти краще сприймають і використовують критерії тоді, коли вони подані не формально, а як зрозуміла система очікувань щодо якості виконання роботи. Саме на це звертає увагу А. Йонссон, який доводить, що рубрики можуть не лише структурувати оцінювання, а й допомагати студентам осмислювати вимоги до завдання і співвідносити з ними власний результат [12].

У навчальному процесі критерії доцільно використовувати не лише для підсумкового виставлення балу, а й як інструмент формувального оцінювання. У цьому випадку рубрика починає працювати не після завершення завдання, а впродовж його виконання, так студент може звертатися до дескрипторів як до орієнтирів, співвідносити з ними власну роботу, аналізувати проміжний результат і коригувати його. Саме тому практика самооцінювання та взаємооцінювання за рубрикою має значний педагогічний потенціал. Мілан Станчич (Milan Stančić), аналізуючи досвід університетського навчання, показав, що взаємооцінювання і самооцінювання сприяють глибшому розумінню критеріїв, активізують рефлексію та допомагають студентам краще усвідомлювати якість власної роботи [18]. Отже, навіть якщо такі студентські оцінки не включаються до офіційного підсумкового балу, вони створюють важливе рефлексивне середовище, у якому здобувач починає бачити не лише результат, а й логіку його досягнення.

Окремої уваги потребує питання відповідності критерійної системи самій природі художньої творчості. У мистецькій та дизайнерській освіті надмірна формалізація завжди пов’язана з ризиком звуження творчої свободи, якщо критерії починають діяти як жорсткий шаблон, а не як професійний орієнтир. Марк Грем (Mark Graham) зауважує, що оцінювання у візуальних мистецтвах залишається складним саме тому, що художній результат не зводиться до набору формальних ознак і завжди містить індивідуальне авторське рішення [14]. Тому у випадках, коли здобувач свідомо відходить від академічної схеми світлотіньового моделювання заради виразного образного ефекту, викладачеві важливо оцінювати не сам факт відхилення від норми, а ступінь його художньої вмотивованості, цілісності та професійної майстерності. Саме така гнучкість робить критерії не обмеженням, а інструментом професійно вивіреного педагогічного судження.

Висновки. Світлотіньове моделювання форми об’єктів у ручній проєктній графіці є важливим складником художньо-графічної підготовки дизайнерів, оскільки саме взаємодія світла і тіні забезпечує переконливе передавання об’єму, матеріальності та просторового положення форми на площині. У статті узагальнено основні поняття, пов’язані зі світлотіньовим моделюванням, та запропоновано послідовну методику його навчання – від опанування градацій тону і тональної шкали до зображення простих геометричних тіл, удосконалення техніки штрихування й застосування світлотіні у творчих завданнях.

Розроблена чотирирівнева критеріальна система оцінювання охоплює логіку світлотіні, тональний діапазон, графічну техніку та переконливість передавання об’єму. Її використання може сприяти підвищенню прозорості оцінювання, уточненню вимог до якості студентських робіт і розвитку навичок самоаналізу та самоконтролю. Водночас критерії мають залишатися достатньо гнучкими, щоб враховувати творчі авторські рішення й не зводити художню роботу до формального шаблону.

Таким чином, поєднання поетапного навчання світлотіньового моделювання з критеріальним оцінюванням може розглядатися як перспективний напрям удосконалення підготовки майбутніх дизайнерів. Перспективу подальших досліджень становить практична апробація запропонованої методики й критеріальної системи оцінювання в навчальному процесі з подальшим аналізом їхньої педагогічної ефективності.

References

1. Clarke A., Hulbert S., Summers F. Towards a Fair, Rigorous and Transparent Fine Art Curriculum and Assessment Framework. *Arts,* 2018. 7 (4), 81. DOI: 10.3390/arts7040081.

2. Novica D. R., Wianto E., & Campos S. A. Drawing and ideation process in design education: A systematic literature review. *Cogent Arts & Humanities,* 2023. 10 (1), Article 2219487. DOI: 10.1080/23311983.2023.2219487.

3. Merzdorf H. E., Jaison D., Weaver M. B., Linsey J., Hammond T., & Douglas K. A. Sketching assessment in engineering

education: A systematic literature review. *Journal of Engineering Education*, 2024. 113 (4). P. 872–893. DOI: 10.1002/jee.20560.

4. Salehi S., Anwar R., & Jalil M. F. A. Shading techniques evaluation on drawing through visual analysis. *Advanced Science Letters*, 2016. 22 (5–6). P. 1142–1146. DOI: 10.1166/asl.2016.6723.

5. Allen D., & Tanner K. Rubrics: Tools for making learning goals and evaluation criteria explicit for both teachers and learners. *CBE-Life Sciences Education*, 2006. *5* (3). P. 197–203. DOI: 10.1187/cbe.06-06-0168.

6. Eshun E. F., & Osei-Poku P. Design students perspectives on assessment rubric in studio-based learning. *Journal of University Teaching & Learning Practice*, 2013. 10 (1). P. 1–13. DOI: 10.53761/1.10.1.8.

7. Abdellatif R., & El-Wakeel H. Assessing creative outcomes in studio-based learning: A comparative assessment of analytical rubrics. *International Journal of Design Creativity and Innovation*, 2025. 13 (1). P. 41–66. DOI: 10.1080/21650349.2024.2426645.

8. Groenendijk T., Kárpáti A., & Haanstra F. Self-assessment in art education through a visual rubric. *International Journal of Art & Design Education*, 2020. 39 (1). P. 153–175. DOI: 10.1111/jade.12233.

9. Ramachandran V. S. Perception of shape from shading. *Nature*, 1988. 331. P. 163–166. DOI: 10.1038/331163a0.

10. Kleffner D. A., & Ramachandran V. S. On the perception of shape from shading. *Perception & Psychophysics*, 1992. 52 (1). P. 18–36. DOI: 10.3758/BF03206757.

11. Mamassian P., Knill D. C., & Kersten D. The perception of cast shadows. *Trends in Cognitive Sciences*, 1998. 2 (8). P. 288–295. DOI: 10.1016/S1364-6613(98)01204-2.

12. Jönsson A. Rubrics as a way of providing transparency in assessment. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 2014. 39 (7). P. 840–852. DOI: 10.1080/02602938.2013.875117.

13. Kárpáti A., & Paál Z. Assessment of visual sub-competencies through visual rubrics: Case studies based on the Common European Framework of Reference of Visual Competencies (CEFR-VC). *Journal of Visual Literacy*, 2022. 41 (3–4). P. 224–246. DOI: 10.1080/1051144X.2022.2132618.

14. Graham M. Assessment in the visual arts: Challenges and possibilities. *Arts Education Policy Review*, 2019. 120 (3). P. 175–183. DOI: 10.1080/10632913.2019.1579131.

15. Jönsson A., & Svingby G. The use of scoring rubrics: Reliability, validity and educational consequences. *Educational Research Review*, 2007. 2 (2). P. 130–144. DOI: 10.1016/j.edurev.2007.05.002.

16. Menéndez-Varela J.-L., & Gregori-Giralt E. The reliability and sources of error of using rubrics-based assessment for student projects. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 2018. 43 (3). P. 488–499. DOI: 10.1080/02602938.2017.1360838.

17. Williams A. H., Johnston M. B., & Averill R. Theorising a contextual framework for moderation of internal assessment: Development and opportunities. *Educational Assessment, Evaluation and Accountability*, 2023. 35 (3). P. 449–469. DOI: 10.1007/s11092-022-09391-1.

18. Stančić M. Peer assessment as a learning and self-assessment tool: A look inside the black box. *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 2021. 46 (6). P. 852–864. DOI: 10.1080/02602938.2020.1828267.

UDC 741.02:37.091.3

LIGHT-AND-SHADE MODELING OF OBJECT FORMS IN HAND-DRAWN DESIGN GRAPHICS

Leonid ZVENIGORODSKY – senior lecturer
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Tetyana ZVENIGORODSKA – assistant
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Alla RADCHENKO – senior lecturer
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Ganna KOROVKINA – candidate of architecture, associate professor
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Inessa KARPOVA – assistant O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv

The article focuses on light-and-shade modeling of object forms in hand-drawn design graphics as an important component of designers' artistic and graphic training, as well as on the development of assessment criteria for the level of mastery of this skill. The study analyzes contemporary international research in art pedagogy, design education, and the assessment of creative works, which confirms the relevance of combining a stage-by-stage teaching methodology with transparent pedagogical assessment criteria. The article clarifies the main concepts related to light-and-shade modeling of form, including highlight, half-tone, local tone, core shadow, reflected light, cast shadow, and tonal hierarchy, and defines their role in conveying volume and the spatial position of an object. A sequence of instructional stages is proposed, ranging from mastering tonal gradations and constructing a value scale to depicting simple geometric solids, improving hatching techniques, and applying light and shade in creative tasks. A four-level criteria-based assessment system has been developed, covering the logic of light and shade, tonal range, graphic technique, and the convincing representation of volume. It is substantiated that the combination of practice-oriented instruction in light-and-shade modeling with criteria-based assessment can contribute to the development of students' artistic and graphic skills, increase the transparency of assessment, and improve the quality of professional training.

Key words: light-and-shade modeling, hand-drawn design graphics, tonal range, local tone, reflected light, cast shadow, hatching, criteria-based assessment.

Стаття отримана 16.12.2025
Стаття прийнята 20.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

УДК 745/749:75:72.012(477) «18–19»

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ АРТДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРОЄКТІВ АВМВРОСІЯ ЖДАХИ

Євген ШИШИГІН – здобувач ІІІ освітньо-наукового ступеня доктора філософії кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0009-0005-6813-6224
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1208
y.shyshyhin.asp@kubg.edu.ua
Алла РУДЕНЧЕНКО – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-9354-8216
a.rudenchenko@kubg.edu.ua

Цитування:

Шишигін Є., Рудченко А. Візуалізація артдизайнерських проєктів Авмросія Ждахи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 677-682 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1208

Осмислено частину спадщини Амвросія Ждахи, пов'язану з його проєктами інтер'єрів, меблів, печей, фарфорових виробів 1919 року, візуалізованих користувачем Антоном Проненком 31 грудня 2025 року на шпальтах соціальної мережі Фейсбук. А саме – ослонів, стільців, наборів кріселок і бенкеток, лав-бомбетелей, диванних куточків із гіркою, трюмо, столів, скринь, сервантів, кухонних буфетів із керамічним і фаянсовим посудом, ломберних столів, ширм, комодів, полиць, універсальних меблів штибу етюдника-мольберта-пюпітра для зберігання нот, палітр фарб, газет і журналів, п'єців печей, порцелянових чашок і сподок. Наведено перелік розробок артдизайну посудних форм, представлених у миснику кухонного буфету: дзбанок штибу молочника з покришкою, 3 тарелі різного діаметру з декоративним орнаментом із флоральними і геометричними мотивами, плесканцем із високою шийкою на короку, чарку, цукорницю на ніжці з накривкою, келих-креманка, масничка, чайна чашка з блюдцем, ваза для квітів, склянка.

Ключові слова: стиль, дизайн, етнодизайн, модерн, артдеко, стилістика, артдизайн, декоративно-прикладне мистецтво, образотворче мистецтво, проєкт, середовище, композиція, художні особливості, фарфор, фаянс, піч, кераміка, Амвросій Ждаха.

Постановка проблеми. Творчість Амвросія Ждахи в річищі артдизайну почала вивчатися з 1980-х років. За останні п'ятдесят років вона частково досліджена за матеріалами архівної колекції Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. Володимира Заболотного, але до кінця 2025 року не було здійснено спроб візуалізувати твори з окремого фонду автора цієї установи [1].

Останні дослідження і публікації. 1948 р. дирекцією Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. Володимира Заболотного ухвалено рішення про закупівлю майже 10 альбомів у теках із проєктами інтер'єрів, меблів, посуду, малюнками української минувшини, графічними ілюстраціями до періодичних видань та етнографічними замальовками А. Ждахи кінця XIX – початку XX сторіч [2]. Цей матеріал, а також стаття князя В. Кармазина-Каковського «Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885–1927)» [12; 137–152], вміщені у «Нотатках з мистецтва» 1978 р., стали першоджерелами для низки наступних наукових розвідок щодо спадщини митця [3; 27–32]. Зокрема, каталогу виставки «Український артист-маляр Амвросій Ждаха», оприлюдненого в Очакові 1996 р. під егідою Державного музею Т. Шевченка в Києві за дієвої участі визначного діяча культури і мистецтва України Володимира Яцюка, котрий написав вступну статтю до означеного видання [14; 5].

Окремі віхи діяльності митця на Півдні України вивчали одесити Віра Солодова, кандидат історичних наук, багаторічний директор Одеського історико-краєзнавчого музею 2009 р. [11], мистецтвознавець Сергій Шевельов 2000 і 2001 рр. [15, 16], краєзнавець Тарас Максим'юк 2021 [9] та краєзнавиця з Очакова Галина Крикун упродовж 1996–2021 рр. [4; 473, 5; 59–61, 6; 1–85, 7, 8, 14].

31 грудня 2025 р. увагу спадщині непересічного майстра приділив користувач Антон Проненко, який у пості «Візуалізація меблів українського дизайнера Амвросія Ждахи» намагався представити для широкої спільноти ту частину спадщини окресленого автора, яка досі не осмислена під таким кутом зору [10].

Мета статті – визначити художні особливості артдизайнерських творів Амвросія Ждахи початку XX сторіччя (інтер'єрів, меблів, ширм, порцелянових творів, печей), візуалізацію яких здійснено 31 грудня 2025 р. Андрієм Проненко і розміщено у соціальній мережі «Фейсбук».

Виклад основного матеріалу дослідження. Спадщина А. Ждахи є досить різноманітною, оскільки митець і артдизайнер залишив надзвичайно багату спадщину, окремі частини якої розпорошені між приватними і державними архівами Одеси та Києва. Частину віх його біографії досі

© Шишигін Є., Рудченко А., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

ще вивчають за даними різноманітних архівів. Однією з останніх стала знахідка науковця Д. Жданова у метричних книгах Ізмаїльського архіву дати народження А. Ждахи – 7 грудня за старим стилем, оприлюднена колективом Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Заболотного 6 грудня 2025 р. на сторінці мережі Фейсбук [1].

Із-поміж ключових для даного дослідження напрацювань став ще один пост у вказаній соціальній мережі, поширений користувачем А. Проненком напередодні нового 2026 року під назвою «Візуалізація меблів українського дизайнера Амвросія Ждахи» [10], в якій автор наголосив на проєктній складовій спадщини майстра, й обрав кут зору висвітлення цього питання крізь призму промислового і дизайну середовища.

У своєму пості з рубрикою «українське бароко» він з оцифрованого архіву ДНАББ ім. В. Заболотного представив частину, пов'язану з елементами оздоблення інтер'єру з проєктів 2019 року та розмістив 37 візуалізацій окремих творів чи їх ансамблів, а також припис: «Візуалізації меблів в українському стилі з каталогу 1919 року авторства видатного ілюстратора, дизайнера і етнографа А. Ждахи. Серед яскравої палітри стилів, до яких звертався цей знавець і колекціонер мистецтва безумовно було і українське бароко, його культурна і матеріальна спадщина» [10].

При цьому інші користувачі відразу ж відреагували на оприлюднену інформацію. Зокрема, Ірина Сулима під постом прописала: «Мені, ніби, не бароко, а арт деко +етномотиви. Дуже гарно», а Андрій Присяжнюк зазначив: «Автор явно опирався на поширений в той час етностиль, так званий «баварський», який, вважається, що пішов із Німеччини, хоча меблі з такими ознаками були поширені майже по всій Європі. Звісно він його по своєму інтерпретував, наситив українською орнаментикою, і вийшло дуже круто. Ці меблі були спроєктовані, по суті, для української еліти, але, на жаль, вона майже вся була знищена» [10]. І додав: «З великим задоволенням зробив би репліку одного з предметів якби був би достойний замовник» [10].

На що автор посту відповів наступне: «Там тільки деякі речі натхненні бароко, зокрема стільці, а також окремі елементи і образи. Загалом це можна охарактеризувати як еклектику, історизм і ар нуво. Важливим є те, як мотиви переплітаються з народним [мистецтвом] і інтегруються у класичний стиль» [10]. Поза сумнівом, що учасники даного діалогу відчули все те, заради чого А. Ждаха викладав історію мистецтва в Одеському художньому училищі на початку XX сторіччя [17; 1–265]. Слід зазначити, що після оприлюднення згаданих візуалізацій проєктів митця й артдизайнера, думки користувачів про джерела інспірацій означених творів варіювалися в діапазоні від бароко, еклектики, впливів закопанського і баварського стилів, ар нуво, ар деко з вкрапленнями елементів етномотивів (фолкарту й етнодизайну за сучасною термінологією).

При цьому здійснена за допомогою штучного інтелекту (обробка Chat GPT(?)) візуалізація артдизайнерських творів Амвросія Ждахи початку XX сторіччя (інтер'єрів (Рис. 1), меблів, порцелянових творів, ширм), поширена 31 грудня 2025 р. Андрієм Проценко у соціальній мережі «Фейсбук», дозволила не лише чіткіше осмислити конструктивні, композиційні та художні особливості творчої спадщини видатного митця і проєктанта, а й дала поштовх для реального відтворення цих творів у матеріалі.



Рис. 1. Антон Проненко. Візуалізація проєкту інтер'єру А. Ждахи з матеріалів його фонду в ДНАББ ім. В. Заболотного. Фото з сайту: https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096

Окремо варто зупинитися на посудних формах, представлених в інтер'єрах (мисник кухонного

буфету) і окремих проєктах (чашки зі сподкою). Весь посуд, запропонований А. Ждахою, не наслідував якихось конкретних форм відомих виробництв. Так само, як були запроєктовані унікальні елементи в ансамблі печі (корона у вигляді пластично вирішених мотивів соняха та окремі кахлі у вигляді дерева життя з мальованим соняхом), митець запропонував оформити середовище побутовими предметами.

Зокрема, дзбанком штибу молочника з покришкою, тарелями різного діаметру з декоративним орнаментом з флоральними і геометричними мотивами, плесканцем із високою шийкою на короку, перець у дизайні оздоблення вичеревку якого свідчить, що виріб призначений для оковитої й, відповідно, чаркою, а також цукорницею на ніжці з накривкою, що нагадує потакрем, келихом-креманкою, масничкою, чайною чашкою з блюдцем, вазою для квітів, склянкою. Декор деяких предметів, у тому числі скульптури малих форм із нечіткими силуетами або лініями малюнку штучний інтелект (?) дозволив представити чіткіше і дещо доопрацював (Рис. 2).



Рис. 2. Антон Проненко. Візуалізація проєкту кухонного буфету з посудом А. Ждахи з матеріалів його фонду в ДНАББ ім. В. Заболотного. Фото з сайту: https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/ user/100024357615096

Слід зазначити, що починаючи з реконструкції інтер'єру в народному стилі, при візуалізації якого можна краще розгледіти деталі, Амвросій Ждаха рухався від ідеї Т. Шевченка з «Живописною Україною», про що свідчать його маргінальні нотатки на полях рукописів до папок із проєктами.

Це дозволило йому акцентувати увагу в своїх роботах одразу на кількох чинниках: визначних подіях, віхах чи ключових творах історичної минувшини, пам'ятках, пов'язаних з етнокультурними традиціями окремих регіонів (зокрема, рідного йому Буджаку, турецько-молдовськими впливами на українське мистецтво і дизайн середовища та меблів; Волинь і Поділля з впливами закопанського стилю), та стилетворчістю, котра би могла консолідувати надбання Центральної і Північної України (Київщини – Кіровоградщини) зі спадком окремих територій Західної України. При цьому автор демонстрував ерудицію у знанні кращих сучасних для нього мистецьких досягнень модерну і ар деко, яким також віддавав данину.

Наразі осмислення візуалізації окремих проєктів інтер'єрів, умеблювання (Рис. 3) і керамічних і тонкокерамічних форм Амвросія Ждахи дозволяє здійснити їх повноцінний мистецтвознавчий аналіз з урахуванням художньо-образних особливостей творчості майстра.



Рис. 3. Антон Проненко. Візуалізація проєкту стільця А. Ждахи з матеріалів його фонду в ДНАББ ім. В. Заболотного. Фото з сайту: https://www.facebook. com/groups/1667853323623695/user/100024357615096

Висновки. Отже, отримані нові дані по творчості Амвросія Ждахи дають змогу осягнути специфіку його артдизайнерських напрацювань, представлених у візуалізації авторських проєктів середовища і промислового дизайну, частина з яких завдяки ШІ (?) та наявності замовників на подібні твори може бути відтворена і втілена в реальність.

Те, що митець задумував понад сто років тому (більшість ідей має датування 1919 р.), наразі отримає можливість стати реальними витворами артдизайну або реконструкцією цілих інтер'єрів. Це дає змогу плекати думку про створення Музею видатного проєктанта і художника кінця XIX – початку XX ст. Амвросія Ждахи в Одесі, Ізмаїлі, Очакові, Кропивницькому, з якими цю видатну постать пов'язують віхи творчої діяльності.

Наразі 37 візуалізацій охоплюють низку ослонів, стільців, наборів кріселок і бенкеток, лав-бомбетелей, диванних куточків з гіркою, трюмо, столів, скринь, сервантів, кухонних буфетів із керамічним і фаянсовим посудом, ломберних столів, ширм, комодів, полиць, універсальних меблів штибу етюдника-мольберта-пюпітра для зберігання нот, палітр фарб, газет і журналів, п'єців печей, порцелянових чашок і сподок.

При цьому візуалізація кухонного буфету наповнена дзбанком штибу молочника з покришкою, трьома тарелями різного діаметру з декоративним орнаментом із флоральними і геометричними мотивами, плесканцем із високою шийкою на короку, перець у дизайні оздоблення вичеревку якого свідчить, що виріб призначений для оковитої й, відповідно, чаркою, а також цукорницею на ніжці з накривкою, яка нагадує потакрем, келихом-креманкою, масничкою, чайною чашкою з блюдцем, вазою для квітів, склянкою. Частину з останньої групи перелічених творів ШІ (?) дещо доопрацював, оскільки у вихідних проєктах у предметів не було зроблено деталізації декору.

Список використаної літератури:

1. Амвросій Ждаха. ДНАББ ім. В. Заболотного. 6 груд. 2025 р. https://www. facebook.com/dnabb.org/posts/pfbid027Ju9WFi2W5XcNrEk7T4PqDjNxus4ySRWmXFFzS8fe4aS56Kj261DUwa7hxoNCZS4

2. Відомчий архів Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. 2024.

3. Кармазин-Каковський В. Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885–1927). *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія: ОМУ, 1978. № 18. С. 27–32. URL: https://surl.li/vvfdru.

4. Крикун Г. Ф. Ждаха Амвросій Андрійович: [біогр. довідка]. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9: Е–Ж. С. 473. URL: https://esu.com.ua/article-18950

5. Крикун Г. Ф. Життя і діяльність Амвросія Ждахи. *Краєзнавчий альм.* / Миколаїв. обл. ін-т післядипл. пед. освіти. Миколаїв. 2003. № 3. С. 59–61.

6. Крикун Г. Ф. Проєкт книги «Художник Ждаха Амвросій Андрійович в історії Очакова і землі Очаківської. Миколаїв : Вид-во Ірини Гудим, 2020. 85 с.

7. Крикун Г. Ф. Український артист-маляр Амвросій Ждаха. *Буклет*. Очаків, 2001 [Без суцільної пагінації].

8. Крикун Г. Ф. Художник Амвросій Ждаха – ілюстратор «Кобзаря». *Чорноморська зірка.* 1996. 23 берез.

9. Максим'юк Т. Спадок Амвросія Ждахи: дослідження і популяризація. *Чорноморські новини*. 2021. 9–11 верес. № 73–74. URL: https://chornomorka.com/archive/22291-22292/a-15402.html.

10. Проненко А. Візуалізація меблів українського дизайнера Амвросія Ждахи. 31 грудня 2025 р. URL: https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096.

11. Солодова В. Творче оточення А. Ждахи в Одеському художньому інституті у 1920-ті рр. *Вісник Одеськ. історико-краєзнавчого музею*. 2009. № 8 [Без суцільної пагінації].

12. Стельмащук Г. Князь Всеволод Кармазин-Каковський: учений, педагог, митець. *Вісник ХДАДМ*. 2022. №1. С. 137–152. URL: https://visnik.org.ua/pdf/visnik_ksada_2022-1_13_Stelmashchuk_137-152.pdf.

13. Український артист-маляр Амвросій Ждаха: Каталог виставки (Державний музей Т. Г. Шевченка в Києві) / вступ. ст. В. Яцюка. Очаків, 1996. С. 5.

14. Цифровий архів Галини Федорівни Крикун. Очаків, 2025.

15. Шевельов С. Євангельські ілюстрації Ждахи. – 192 сходинки. *Вкладник до газети «Вечірня Одеса»*. 2000. 22 черв.

16. Шевельов С. Євангельські ілюстрації Ждахи. – 192 сходинки. *Вкладник до газети «Вечірня Одеса»*. 2001. 26 лип.

17. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука (перша половина XX століття): дис.... канд. миств. / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2008. 265 с.: іл.

References

1. Amvrosii Zhdakha. DNABB im. V. Zabolotnoho. 6 hrudnia 2025 r. [V. Zabolotny DNABB. December 6, 2025] https://surl.li/leguik (data zvernennia: 19.01.2026 r.) [access date: 01.19.2026] [in Ukrainian].

2. Vidomchyi arkhiv Derzhavnoi naukovoi arkhitekturno-budivelnoi biblioteky im. M. Zabolotnoho v m. Kyievi (2024) [*Departmental archive of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv*] [in Ukrainian].

3. Karmazyn-Kakovskyi V. Amvrosii Zhdakha – mystets istorychnoho maliarstva (1885–1927) [*Amvrosy Zhdakha – an artist of historical painting (*1885–1927)]. *Notatky z mystetstva*. Filadelfiia : OMU. 1978. № 18. S. 27–32 [*Notes on art. Philadelphia: OMU.* No. 18. 27–32]. URL: https://surl.li/filshu [in Ukrainian].

4. Krykun H. F. Zhdakha Amvrosii Andriiovych: [biohr. dovidka] Zhdakha Amvrosy Andriyovych: [biogr. reference]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [*Encyclopedia of Modern Ukraine*]. Kyiv, 2009. T. 9: E–Zh. S. 473 [Kyiv. Vol. 9: E–Zh. 473]. URL: https://esu.com.ua/article-18950 [*access date: 07/20/2025*] [in Ukrainian].

5. Krykun H. F. Zhyttia i diialnist Amvrosiia Zhdakhy. Kraieznavchyi almanakh / Mykolaivskyi obl. in-pisliadypl ped. osvity [*Life and activities of Amvrosy Zhdakha. Local history almanac / Mykolaiv region. in-t post-graduate pedagogy. education*]. Mykolaiv, 2003. № 3. P. 59–61 [in Ukrainian].

6. Krykun H. F. Proiekt knyhy «Khudozhnyk Zhdakha Amvrosii Andriiovych v istorii Ochakova i zemli Ochakivskoyi [*Project of the book «Artist Zhdakha Amvrosy Andriyovych in the history of Ochakiv and the land of Ochakiv*]. Mykolaiv : Vydavnytstvo Iryny Hudym. 2020. 85 s. [Mykolaiv: Publishing House of Iryna Gudym. 85 p.] [in Ukrainian].

7. Krykun H. F. Ukrainskyi artyst-maliar Amvrosii Zhdakha. Buklet [*Ukrainian artist-painter Amvrosy Zhdakha. Booklet*]. Ochakiv, 2001. [Bez sutsilnoi pahinatsii] Ochakiv [Without continuous pagination] [in Ukrainian].

8. Krykun H. F. Khudozhnyk Amvrosii Zhdakha – iliustrator «Kobzaria» [Artist Amvrosy Zhdakha – illustrator of «Kobzar»]. Chornomorska zirka. 1996. 23 bereznia [Chornomorskaya Zirka. March 23] [in Ukrainian].

9. Maksymyuk T. Spadok Amvrosiia Zhdakhy: doslidzhennia i populiaryzatsiia [The Legacy of Ambrose Zhdakha: Research and Popularization]. Chornomorski novyny. 2021. 9–11 veresnia. №73–74 [*Chornomorskiy Novyny.* 2021. *September* 9–11. No. 73–74]. URL: https://chornomorka.com/archive/22291-22292/a-15402.html [in Ukrainian].

10. Pronenko A. Vizualizatsiia mebliv ukrainskoho dyzainera Amvrosiia Zhdakhy. 31 hrudnia 2025 r. [Visualization of furniture by Ukrainian designer Amvrosiy Zhdakha. December 31, 2025]. URL: https:// www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096 [in Ukrainian].

11. Solodova V. Tvorche otochennia A. Zhdakhy v Odeskomu khudozhnomu instytuti u 1920-ti rr. [*The creative environment of A. Zhdakha at the Odessa Art* Institute in the 1920s]. Visnyk Odeskoho istoryko-kraieznavchoho muzeiu. № 8 [Bez sutsilnoyi pahinatsii] [*Bulletin of the Odessa Historical and Local History Museum*. 2009. No. 8 [No continuous pagination]] [in Ukrainian].

12. Stelmashchuk H. Kniaz Vsevolod Karmazyn-Kakovskyi: uchenyi, pedahoh, mytets *[Prince Vsevolod Karmazin-Kakovsky: scientist, teacher, artist*]. *Visnyk KhDADM*. 2022. №1. S. 137–152 [*Bulletin of the KhSADA.* No. 1. P. 137–152]. URL: https://visnik.org.ua/pdf/visnik_ksada_2022-1_13_Stelmashchuk_137-152.pdf [in Ukrainian].

13Ukrainskyi artyst-maliar Amvrosii Zhdakha (1996): Kataloh vystavky (Derzhavnyi muzei T. H. Shevchenka v Kyievi) / vstup. stattia Volodymyra Yatsiuka [*Ukrainian artist-painter Amvrosy Zhdakha* (1996*): Exhibition catalog (T. G. Shevchenko State Museum in Kyiv) / introduction. article by Volodymyr Yatsyuk*]. Ochakiv, 5 [in Ukrainian].

14. Tsyfrovyi arkhiv Halyny Fedorivny Krykun, m. Ochakiv [*Digital archive of Halyna Fedorivna Krykun, Ochakiv*, 2025 [in Ukrainian].

15. Shevelyov S. Yevanhelski iliustratsii Zhdakhy. 192 skhodynky. [*Evangelical illustrations of Zhdakha.* – 192 steps]. Vkladnyk do hazety «Vechirnia Odessa». 22 chervnia, 2000 [*Contributor to the newspaper «Evening Odessa.». June 22*] [in Ukrainian].

16. Shevelyov S. Yevanhelski iliustratsii Zhdakhy. 192 skhodynky. [*Evangelical illustrations of Zhdakha. – 192 steps*]. Vkladnyk do hazety «Vechirnia Odessa». 26 lypnia, 2001 [*Contributor to the newspaper «Evening Odessa ». July 26*].

17. Shkolna O. V. Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diialnist Mykhaila Zhuka (persha polovyna XX stolittia): dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst.; Olha Volodymyrivna Shkolna, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv [Creativity and artistic and pedagogical activities of Mykhailo Zhuk (first half of the 20th century): diss. on of science stupa Ph.D. art.; Olga Volodymyrivna Shkolna], Lviv National Academy of Arts. Lviv, 2008. 265 p.: il. [in Ukrainian].

UDC 745/749:75:72.012(477) «18–19»

VISUALIZATION OF ART DESIGN PROJECTS OF AVMVROSY ZHDAKHA

Yevhen SHYSHYHIN – Postgraduate Student of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Alla RUDENCHENKO – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Decorative Arts and Restoration of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

The goal is to determine the artistic features of the art design works of Amvrosy Zhdakha of the early 20 th century (interiors, furniture, screens, porcelain works, stoves), the visualization of which was carried out on December 31, 2025 by Andriy Protsenko and posted on the social network «Facebook».

Results. Thus, the visualization of art design works by Amvrosy Zhdakha of the early 20 th century (interiors, furniture, porcelain works, screens) made possible by artificial intelligence (processing Chat GPT), which was shared on December 31, 2025 by Andriy Protsenko on the social network «Facebook», allowed not only to more clearly understand the constructive, compositional and artistic features of the creative heritage of the outstanding artist and designer, but also gave impetus to the real reproduction of these works in the material.

In general, it is worth noting that after the publication of visualizations of the aforementioned projects by Amvrosy Zhdakha, some of which were based on the principles of Ukrainian Baroque, and others were related to the ideas of modernism and art deco, the analysis of furniture practitioners gave impetus to considering this part of the legacy of the outstanding master not only in the context of the "Zakopane" style, as was previously accepted, but also allowed us to consider these developments from the perspective of Bavarian artistic heritage.

The realized visualizations gave a clearer understanding of the author's understanding of the details of the carving of benches, chairs, sets of armchairs and banquettes, benches-bombettes, sofa corners with a slide, dressing tables, tables, chests, sideboards, kitchen buffets with ceramic and faience dishes, ombré tables, screens, chests of drawers, shelves, universal furniture of the type of sketchbook-easel-music stand for storing notes, paint palettes, newspapers and magazines, as well as an idea of what the stoves and porcelain products designed by the artist-designer could look like. It is worth dwelling separately on the forms of dishes presented in the interiors (the dishpan of the kitchen buffet) and in individual projects (cups with saucers). All the dishes proposed by Amvrosy Zhdakha did not imitate any specific forms of well-known productions. Just as the unique elements in the stove ensemble were designed (a crown in the form of plastically resolved sunflower motifs and individual tiles in the form of a tree of life with a painted sunflower), the artist proposed to decorate the environment with household objects. In particular, a jug of the type of milk jug with a lid, plates of various diameters with decorative ornaments with floral and geometric motifs, a high-necked ladle on a cork, a pepper in the design of the decoration of the bottom of which indicates that the product is intended for a chain, and, accordingly, a goblet, as well as a sugar bowl on a leg with a lid resembling a creamer, a glass-crusher, a masquerade, a teacup with a saucer, a flower vase, a glass. The decor of some objects with fuzzy silhouettes or lines of the drawing was presented more clearly and somewhat refined by artificial intelligence.

In general, it should be noted that starting with the reconstruction of the interior in the folk style, when visualizing which one can better see the details, Amvrosy Zhdakha moved from the idea of Taras Shevchenko with «Picturesque Ukraine», as evidenced by his marginal notes in the margins of manuscripts to project folders. This allowed him to focus attention in his works on several factors at once: significant events, milestones or key works of the historical past, monuments related to the ethnocultural traditions of individual regions (in particular, his native Budzhak, with Turkish-Moldovan influences on Ukrainian art and design of the environment and furniture; Volhynia and Podillia with the influences of the Zakopane style), and style creation, which could consolidate the achievements of Central and Northern Ukraine (Kyiv region – Kirovohrad region) with the heritage of individual territories of Western Ukraine. At the same time, the author demonstrated erudition in knowledge of the best contemporary artistic achievements of modernism and art deco, to which he also paid tribute.

The research methodology consists of a combination of the method of historical reconstruction, the method of visualization with the method of content analysis, as well as ontological, axiological, semiotic, hermeneutic, historical-genetic, historical-chronological, comparative, historical-cultural, sociocultural, cross-cultural, cultural-creative, formal-stylistic, typological, and art historical analysis methods.

Novelty. The novelty of the research lies in the understanding of the visualization of individual interior projects, furnishings, and ceramic forms by Amvrosy Zhdakha and the art historical analysis of the artistic and figurative features of his work.

Practical significance. The results obtained allow us to understand the specifics of Amvrosy Zhdakha's art design achievements, presented in the visualization of his environmental and industrial design projects, some of which, thanks to AI and the presence of customers for such works, can be reproduced and implemented in reality. What the author conceived over a hundred years ago (most of the ideas date back to 1919), will now have the opportunity to become real works of art design or reconstruction of entire interiors. This makes it possible to think about creating a Museum of the outstanding designer and artist of the late 19 th and early 20 th centuries, Amvrosy Zhdakha.

Key words: style, design, ethnodesign, modern, art deco, stylistics, art design, decorative and applied arts, fine arts, project, environment, composition, artistic features, porcelain, faience, oven, ceramics, Amvrosy Zhdakha, artistic features.

Стаття отримана 3.12.2025
Стаття прийнята 5.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»
Розділ І. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES

УДК 069:008:338.48:316.7

ВІД ПРЕДМЕТА ДО НАРАТИВУ : КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРПРЕТОВАНИХ МУЗЕЇВ ЯК ІНСТРУМЕНТУ АКТУАЛІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРАКТИКАХ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

Олена ЖУКОВА – кандидат із музеєзнавства, пам'яткознавства, доцент кафедри музеєзнавства і пам'яткознавства ХДАК, ННЦ ХФТІ НАН України, Харків
https://orcid.org/0000-0002-5932-1461
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1209
olenazhukova01@gmail.com

Цитування:

Жукова О. Від предмета до наративу : концептуалізація інтерпретованих музеїв як інструменту актуалізації історії в європейських практиках сталого розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 683-689 https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1209

Здійснено теоретичне та емпіричне осмислення нових музейних практик, що формуються в умовах трансформації парадигми музейної діяльності – від об'єктоцентричної до смисло- та досвідоорієнтованої моделі. На основі аналізу 23 музейних інституцій у 10 європейських країнах обґрунтовано доцільність введення поняття «інтерпретовані музеї» як аналітичної категорії, що описує інституції, у яких інтерпретація виступає базовим принципом формування змісту, а не допоміжною функцією. Показано, що інтерпретовані музеї виходять за межі традиційної колекційної моделі та часто функціонують без опори на автентичні музейні предмети, реалізуючи комунікацію історії через наратив, просторові рішення, мультимедійні та інтерактивні засоби. Визначено, що такі музейні форми дозволяють актуалізувати історію як ресурс, роблячи її доступною, переживаною та соціально значущою. Запропоновано типологію інтерпретованих музеїв, що включає музеї актуалізації історичної теми, музеї інтерпретації історичного періоду, туристично-орієнтовані, локально-ідентифікаційні та гібридні формати. Теоретичний внесок дослідження полягає у розширенні понятійного апарату museum studies через інтеграцію з підходами heritage studies та концепцією територіального капіталу. Практичне значення полягає у можливості використання інтерпретованих музеїв як механізму актуалізації історії у сучасних стратегіях сталого розвитку.

Ключові слова: інтерпретовані музеї; інтерпретація історії; наративні музеї; територіальний капітал; локальна ідентичність; соціальна кохезія; сталий розвиток; музейний досвід; культурна політика; туризм.

Постановка проблеми. В сфері управління культурною спадщиною та територіальним капіталом, яка охоплює різні країни та типи музейних інституцій, дедалі частіше спостерігається поява музеїв, що суттєво відрізняються від класичної моделі, сформованої на основі предметних колекцій (див. Таб. 1). Ці музеї виникають не як класичні інституції, сформовані навколо колекції чи нерухомого об'єкту спадщини, а як цілеспрямовані інтервенції у простір пам'яті, покликані зробити історію видимою, осмисленою та соціально дієвою через її інтерпретацію музейно-експозиційними засобами. Вони можуть набувати різних форм – від спеціалізованих музейних установ до інтерпретаційних центрів, меморіальних просторів чи виставкових проєктів, що трансформуються у сталі інституції. Поява музейних інституцій, що інтерпретують історію через наратив а не об'єкт спадщини, свідчить про зміну парадигми музейної діяльності: від об'єктоцентричної до смислоцентричної, від збереження до комунікації, від колекції до досвіду.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення музейних практик та визначення їх ролі і місця в управлінні історією як елементом локальної ідентичності.

Стаття присвячена аналізу феномену інтерпретованих музеїв як механізму актуалізації історії місця чи об'єкту спадщини. У цьому контексті вони розглядаються як інструменти культурної політики та територіального розвитку, інтегровані у ширші стратегії роботи з ідентичністю, пам'яттю та туристичною привабливістю територій. Дослідження охоплює 23 музейні інституції з 10 країн (Таб. 1), що представляють різні моделі культурної політики, історичної пам'яті та музейної практики. Така широка географія свідчить, що перехід від об'єктно-орієнтованої до наративно-орієнтованої музеєфікації не є поодиноким або національно специфічним явищем. Дослідження музейних моделей, що базуються на інтерпретації теми, має практичне значення для розробки програм управління спадщиною, що дозволяють ефективно актуалізувати історію як ресурс розвитку громад, посилювати соціальну згуртованість і формувати конкурентні переваги територій.

© Жукова О., 2026 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Таблиця 1. Опис емпіричної бази дослідження – музейні інституції, що інтерпретують тему (наратив), а не колекції чи об’єкт спадщини

	Назва	Локація	Рік відвідування для дослід-ження	Використання оригінальних предметів в експозиції	Тип інстутиційної організації
1	Muzeum Bitwy pod Grunwaldem Музей битви під Грюнвальдом	Pola Bitwy pod, Grunwald 70A, 14-107 Stębark, Польща	2024	Одиничні	Самостійний музей
2	VARUSSCHLACHT im Osnabrücker Land gGmbH Museum & Park Kalkriese Музей битви в Тевтобургському лісі	Venner Str. 69, 49565 Bramsche, Німеччина	2024	Відсутні	Складова частина археопарку
3	Muzeum Archeologiczne i Rezerwat "Krzemionki" Неолітичний рудник кременю в Кшемьонках	Sudół 135a, 27-400 Ostrowiec Świętokrzyski, Польща	2021	Одиничні	Складова частина археопарку
4	The Viking Planet Планета вікінгів	Fridtjof Nansens plass 4, 0160 Oslo, Норвегія	2023	Відсутні	Самостійний музей
5	Nordvegen Historiesenter Норвезький історичний центр	Kong Augvalds veg 103, 4262 Avaldsnes, Норвегія	2023	Одиничні	частина інтерпретацій ного центру
6	The Viking Museum Музей вікінгів	Djurgårdsvägen 15, 115 21 Stockholm, Швеція	2022	Відсутні	Самостійний музей
7	Stockholm Medieval Museum Музей середньовічного Стокгольму	111 30 Stockholm, Швеція	2022	Одиничні	Самостійний музей
8	Game of Thrones Museum Музей Гри Престолів	Bosanska ul. 9, 21000, Split, Хорватія	2024	Відсутні	Самостійний музей
9	Archeopark Chotěbuz Археопарк Хотебуз	Karvinská 455, Chotěbuz, Чехія	2021	Відсутні	частина археопарку
10	Schlosserei Rammelsberg Копальні Раммельсбергу	Bergtal 97, 38644 Goslar, Німеччина	2024	Одиничні	Частина заповідника
11	POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN Музей історії польських євреїв	Mordechaja Anielewicza 6, Warszawa, Польща	2025	Допоміжні	Самостійний музей
12	Muzeum Toruńskiego Piernika Музей торунського пряника	Strumykowa 4, 87-100 Toruń, Польща	2024	Одиничні	Самостійний музей
13	Stała Wystawa Solnictwa Постійна експозиція солянства	plac Klasztorny 2, Inowrocław, Польща	2025	Відсутні	Самостійний музей
14	Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy Музей перших Пястів на Людниці	Dziekanowice 32, 62-261 Lednogóra, Польща	2024	Одиничні	Частина історико-музейного комплексу
15	Museo Casa del Hidalgo Музей Дім Гідальго	C. Cautivo, 23, 13600 Alcázar de San Juan, Іспанія	2025	Відсутні	Самостійний музей
16	MuséoParc Alésia Музейний парк Алезія	21150 Alise-Sainte-Reine, Франція	2023	Одиничні	Самостійний музей
17	Les Ateliers de la Seigneurie Музей Майстерні сеньйорії	1 Pl. de la Mairie, 67140 Andlau, Франція	2023	Одиничні	Частина інтерпретацій ного центру
18	Arbetets museum Музей праці	Laxholmen, 602 21 Norrköping, Швеція	2024	Одиничні	Самостійний музей
19	Dom Mikołaja Kopernika Дім Миколая Коперніка	Mikołaja Kopernika 15/17, Toruń, Польща	2025	Відсутні	Самостійний музей

20	Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékpar. Музейний парк спадщини в Опусташері	Ópusztaszer, Szoborkert tanya 68, 6767 Угорщина	2021	Одиничні	Самостійний музей
21	DOMunder Музеєфікований простір під площею Домплейн	Domplein 9, 3512 JC Utrecht, Нідерланди	2025	Одиничні	Самостійний музей
22	Rynek Podziemny Музей Підземний ринок	Rynek Główny 1, 31-042 Kraków, Польща	2021	Одиничні	Самостійний музей
23	Muzeum Starożytnego Hutnictwa Świętokrzyskiego im. Mieczysława Radwana w Nowej Słupi Музей давньої металургії Свєнтокшицької	Świętokrzyska 59/A, 26-006 Nowa Słupia, Польща	2025	Одиничні	Самостійний музей
«Географічне охоплення (кількість країн)»[1]					10

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останні дослідження у сфері музеології та музеєфікації історії демонструють поступовий зсув від об'єктоцентричної до наративно- та досвідоорієнтованої моделі музею. Зокрема, праці Е. Содаро акцентують на феномені так званих «експерієнційних» та меморіальних музеїв, у яких ключову роль відіграє не колекція, а сконструйований наратив, що залучає відвідувача до переживання історії через емоцію, простір і мультимедійні засоби [11]. Сучасні підходи до інтерпретації спадщини розглядають музей як комунікаційний механізм, який забезпечує зв'язок між людиною та значенням культурних і історичних ресурсів через наратив, досвід і взаємодію [1, 3, 4, 8, 9].

Локальну історію, культуру та спадщину як частину територіального капіталу теоретично осмислив в своїх працях Р. Камагні (Roberto Camagni) [7]. Розширюючи розуміння природи капіталу, П. Бурдьє (Pierre Bourdieu) вводить категорії культурного та символічного капіталу, які акумулюються через практики репрезентації, пам'яті та інституційні форми [6]. У свою чергу, Д. Тросбі (David Throsby) розглядає культуру як форму капіталу, що поєднує економічну та культурну цінність, підкреслюючи роль спадщини у формуванні довгострокових соціальних ефектів [10].

Попри значну кількість робіт, у науковому дискурсі недостатньо розкритими залишаються інструменти актуалізації історії в практиках сталого розвитку територій. Існуючі підходи, зокрема поняття наративних музеїв або interpretive centers [8; 11], зосереджуються на формі комунікації історії, та не охоплюють ширшого спектра практик, пов'язаних з інтерпретативною музеєфікацією, зокрема об'єктів нерухомої культурної спадщини. Зокрема, бракує досліджень, які б системно пояснювали інтерпретовані музеї як інструменти роботи з історією місця в контексті розвитку територій, формування локальних ідентичностей та соціальної кохезії[2].

В українському науковому полі відсутня чітко окреслена школа, яка б прямо використовувала категорію «територіального капіталу» щодо музеїв, історії та спадщини, однак існує коло дослідників, які безпосередньо працюють із суміжною проблематикою трансформації музею, його соціальної ролі, комунікаційної функції [1, 2, 3, 4].

Невирішеною частиною загальної проблеми є поєднання теоретичних підходів управління історією як базовим елементом територіального капіталу з наявними практиками створення виокремленої групи музеїв як проєктів управління історією.

Метою статті є теоретичне та емпіричне осмислення сучасних музейних практик, що спостерігаються в різних країнах, які виходять за межі традиційної колекційної моделі та орієнтуються на інтерпретацію історії. У роботі здійснюється спроба концептуалізувати ці практики як інструмент роботи з історією як базовим елементом територіального капіталу. У роботі пропонується розглядати ці нові практики як окрему музейно-організаційну модель, що є проектним механізмом роботи з історією місця/об'єкта спадщини з метою забезпечення її «видимості», комунікації та інтеграції у сучасні соціально-економічні процеси. На відміну від існуючих підходів, які аналізують трансформацію музеїв переважно у межах museum studies або heritage studies, стаття поєднує їх із концепцією територіального капіталу. У дослідженні виявляються закономірності виникнення інтерпретованих музеїв, їх функціональні характеристики та типологічні моделі, а також обґрунтовується їх роль у формуванні локальної ідентичності та залученні спільнот до взаємодії з історією.

Виклад основного матеріалу. У сучасних практиках сталого розвитку історія дедалі частіше розглядається як ресурс, здатний впливати на формування ідентичності, соціальну згуртованість та культурну привабливість. Вона інтегрується у стратегії розвитку громад, культурну політику та туристичне позиціонування, набуваючи прикладного значення [7,10]. Водночас сама по собі історія не є автоматично «дієвим» ресурсом: її потенціал реалізується лише за умови інтерпретації, комунікації та включення у сучасні соціальні практики. Без таких механізмів історія залишається

латентною, фрагментованою або недоступною для широкої аудиторії. Саме тому ключового значення набувають інституції та інструменти, здатні трансформувати історичне знання у зрозумілий, переживаний і соціально значущий досвід [11].

Традиційно цю функцію виконують музеї, які забезпечують збереження та репрезентацію історико-культурної спадщини. Проте класична колекційно-орієнтована модель музею, що ґрунтується на демонстрації предметів, не завжди є ефективною для відображення складних історичних процесів, нематеріальних аспектів минулого або досвідів, що не мають матеріального втілення. У випадках, коли історія не має достатнього предметного вираження або коли її зміст виходить за межі матеріальних свідчень, виникає потреба у нових формах музейної репрезентації. У зв'язку з цим у сучасній музейній практиці формується новий підхід, орієнтований на інтерпретацію, наратив і досвід [5; 8]. У сучасному науковому дискурсі для позначення музеїв, орієнтованих на комунікацію історичного змісту поза межами колекційної логіки, використовуються різні терміни, зокрема «наративні музеї» та «interpretive centers». Поняття «наративні музеї» є переважно описовим і акцентує увагу на способі організації експозиції – через послідовний виклад історії (storytelling), де ключову роль відіграє сюжетна структура. Натомість «interpretive centers» у міжнародній практиці позначають інституції або простори, орієнтовані на пояснення та комунікацію певного явища, часто природного або культурного, і не обов'язково мають статус повноцінного музею чи складну інституційну структуру.

У межах цього дослідження пропонується використання терміна «інтерпретовані музеї», під яким розуміються музейно-організаційні моделі, в основі діяльності яких лежить інтерпретація історичного змісту, реалізована через комплекс музейно-експозиційних засобів – просторових, візуальних, мультимедійних та сценарних. Запропонований термін має ширший зміст порівняно з поняттям «наративні музеї», оскільки охоплює не лише інституції, що використовують послідовний виклад історії, а й різноманітні форми інтерпретаційної музеєфікації об'єктів нерухомої культурної спадщини, ансамблевих середовищ та просторів.

Аналіз 23 музейних інституцій у 10 європейських країнах чітко показує, що засоби актуалізації історії виходять за межі наративних музеїв і часто реалізуються через інтерпретаційну музеєфікацію об'єктів нерухомої спадщини. Це пояснює, чому інтерпретовані музеї нерідко функціонують як складові археопарків та інших просторових спадщинних комплексів (див. табл. 1). Ці ж практики підтверджують, що головним об'єктом музейного показу цієї організаційної групи музеїв є не музейний предмет-оригінал, а інтерпретація заданої теми (в окремих досліджених випадках (7 із 23) у музейних експозиціях відсутні предмети-оригінали; в більшості випадків (15 з 23) відмічається їх одинична присутність в експозиційному просторі) (див. табл. 1). Таким чином, поняття «інтерпретовані музеї» дозволяє концептуалізувати ширше поле музейних практик, об'єднаних пріоритетом інтерпретації як базового принципу діяльності, що узгоджується з підходами до interpretation у сучасних Heritage studies [9].

У цьому випадку музей функціонує не лише як репрезентативна інституція, а й як інструмент буквальної «видимості» історії, що забезпечує її включення у сучасні соціальні практики.

Ключова сила інтерпретованих музеїв полягає у їх здатності актуалізувати історію і зробити «невидиме» – видимим. Йдеться передусім про ті аспекти минулого, що не мають безпосереднього матеріального втілення, є фрагментарними, витісненими або складними для сприйняття у межах традиційної експозиції. Через відтворення, наратив, просторові рішення, інтерактивні засоби, мультимедійні інструменти та емоційно вибудувані сценарії інтерпретовані музеї переводять латентні історичні змісти у матеріальну форму багатоканального експозиційного простору, доступного для всіх відвідувачів. Таким чином, вони не лише репрезентують історію, а й конструюють її публічну присутність, забезпечуючи її включення у соціальний обіг. У цьому процесі історія перестає бути абстрактним знанням і набуває статусу пережитого, осмисленого та соціально значущого явища, що безпосередньо впливає на формування ідентичності, колективної пам'яті та розвитку території.

Оскільки ключовим є не наявний ресурс (колекція), а ціль – створення інструменту комунікації історії, то інтерпретовані музеї функціонують у логіці проєктного підходу. Процес їх формування починається з розробки інтерпретаційної концепції, яка включає визначення ключових тем, наративних ліній, цільових аудиторій та очікуваних ефектів. На відміну від традиційних музеїв, де експозиція структурується навколо предметів, у цьому випадку саме інтерпретуєма тема (наратив) задає логіку просторової організації.

Інтерпретаційне планування забезпечує цілісність музейного досвіду, узгоджуючи всі елементи експозиції у межах обраної теми. Воно також виконує нормативну функцію, задаючи рамки етичності, достовірності та соціальної релевантності інтерпретації.

Емпіричні спостереження (див. таб. 1) свідчать, що у більшості випадків оригінальні музейні предмети відіграють у таких експозиціях допоміжну або символічну роль. Їх відсутність не розглядається як обмеження, оскільки основним носієм значення є інтерпретація, а не артефакт. Отже, джерельною базою інтерпретованих

музеїв виступають не фонди, а історичні дані у широкому розумінні – результати історичних досліджень, архіви, усні свідчення, наукові дослідження, візуальні та аудіоматеріали. Порівняльний аналіз дозволяє чітко окреслити принципову відмінність групи інтерпретованих музеїв від традиційних, що будуються на основі рухомих/нерухомих об'єктів спадщини. Якщо класичний музей обмежений структурою і змістом власної колекції, то інтерпретований музей обмежений лише наявністю та якістю історичного знання, яке може бути покладене в основу інтерпретації. Це означає, що потенційне поле їх діяльності значно ширше: вони можуть працювати з будь-якими історичними темами, незалежно від рівня їх матеріалізованості. Відповідно, відбувається зміщення фокусу з об'єкта на смисл, з автентичності предмета – на автентичність інтерпретації.

Суттєвою характеристикою інтерпретованих музеїв є їх орієнтація на різні аудиторії та здатність працювати з ними одночасно. Це досягається через формування багаторівневої структури експозиції та використання багатоканальної експозиційної мови. Інформація подається на різних рівнях складності – від базового ознайомлення до глибокого аналітичного занурення, що дозволяє залучати як нефахову аудиторію, так і дослідників. Водночас поєднання текстових, візуальних, аудіальних і інтерактивних елементів забезпечує різні типи сприйняття: когнітивний, емоційний і сенсорний. Що в свою чергу, значно підвищує ефективність комунікації історичного змісту.

Особливої уваги заслуговує роль інтерпретованих музеїв у залученні відвідувачів до взаємодії з історією. На відміну від традиційної моделі пасивного споглядання, інтерпретовані музеї пропонують активний формат взаємодії з експозицією, орієнтуючись на субмерсивні, інтерактивні чи сюжетні експозиційні методи. В результаті – історія перестає сприйматися як абстрактна або віддалена, набуваючи персоналізованого і актуального виміру.

Узагальнюючи спостереження функціонування таких музеїв, можна зазначити, що вони виконують функцію трансформації історії в ресурс сталого розвитку території через низку взаємопов'язаних механізмів:

1. вони здійснюють актуалізацію історії, перетворюючи її з латентного ресурсу на активний елемент сучасного культурного життя у вигляді інтерактивного експозиційного простору (музею);

2. забезпечують комунікацію складних історичних процесів у доступних і інклюзивних формах, що складно зробити через посередництво традиційних музеїв;

3. сприяють формуванню локальної ідентичності через залучення спільнот до осмислення минулого певного місця чи території;

4. виконують освітню функцію, створюючи нові формати неформального навчання (передусім субмерсивним сприйняттям історії);

5. мають яскраво виражену туристичну функцію, підвищуючи привабливість територій;

6. виконують соціально-інтеграційну функції, формуючи спільний культурний простір, який завдяки інтерпретативній багатоканальній експозиційній розбудові доступний для всіх членів соціуму.

Інтерпретовані музеї постають як результат цілеспрямованих проєктних інтервенцій – їх виникнення пов'язане не з еволюційним розвитком колекційних інституцій, а з усвідомленою потребою репрезентації, актуалізації та комунікації певних історичних змістів, явищ, знань, які з різних причин залишаються поза межами традиційного музейного поля. Отже, ми можемо розглядати такі музеї не лише як інструменти культурної репрезентації, але й управління історією як ресурсом сталого розвитку та елементом територіального капіталу.

Типологія інтерпретованих музеїв. Аналіз практик створення та функціонування інтерпретованих музеїв дозволяє виокремити кілька основних типів, які відрізняються за цілями, контекстами виникнення та способами роботи з історією.

Перший тип становлять музеї актуалізації історичної теми. Вони створюються з метою репрезентації та переосмислення складних або недостатньо представлених сторінок історії. Характерним прикладом є Музей історії польських євреїв POLIN (Польща), де історія подається як багатовимірний наратив, що поєднує документальні, символічні та емоційні рівні. Такі музеї виконують меморіальну, освітню та ідентифікаційну функції, працюючи з темами пам'яті, травми та міжкультурного діалогу. Музей історії польських євреїв POLIN – класичний приклад наративного музею, у якому експозиція вибудувана як багаторівневий історичний наратив, що розгортається у просторі через поєднання оригінальних предметів, текстових, візуальних і мультимедійних засобів.

Другий тип – музеї інтерпретації історичного періоду, явища, події. Вони фокусуються на матеріалізації «історії» через розбудову предметно-просторового середовища певного історичного етапу або процесу, який неможливо повноцінно відобразити через традиційні колекції. У таких музеях домінують сценарні підходи, мистецькі інсталяції та просторові реконструкції, що забезпечують ефект «занурення» в історичний контекст. Характерним прикладом є Музей вікінгів у Стокгольмі (Швеція), де історія та культура епохи вікінгів репрезентується через поєднання

відтворень предметів, реконструйованих середовищ, аудіовізуальних ефектів та атракційних елементів, що формують цілісний досвід проживання історії.

Третій тип – туристично-орієнтовані інтерпретовані музеї, які виникають у зонах інтенсивного туристичного потоку та інтегруються у вже існуючі культурні ландшафти. Їх функція полягає у розширенні туристичного досвіду, зменшенні навантаження на ключові об'єкти та створенні додаткових точок інтересу. Прикладом є музей Гри Престолів у Спліті (Хорватія), де інтерпретація популярного культурного наративу поєднується з історичним середовищем міста, що стало головною локацією зйомок популярного серіалу. Музей не лише відтворює елементи вигаданого світу, але й інтегрується у туристичну інфраструктуру, підсилюючи привабливість Спліта як туристичної локації та розширюючи сценарії взаємодії відвідувача з місцем.

Четвертий тип – локально-ідентифікаційні музеї, орієнтовані на місцеві спільноти. Вони спрямовані на формування та підтримку локальної ідентичності через роботу з усною історією, повсякденними практиками та локальними наративами, поєднуючи музейні та партисипативні підходи. Прикладом є Постійна експозиція солянства в Інноврoцлаві (Польща) – місті з давньої історією видобутку солі. У 1986-1991 роках соляну копальню закрили, а протягом 1990-х рр. демонтували гірничу інфраструктуру. Stała Wystawa Solnictwa інтерпретує «соляну історію» міста та працює з пам'яттю спільнот.

П'ятий тип – гібридні формати, які поєднують риси традиційного та інтерпретованого музею. У таких інституціях оригінальний об'єкт спадщини, колекція предметів-оригіналів зберігає значення, але підпорядковується наративній логіці та доповнюється сценарними, інтерактивними, допоміжними експозиційними, мультимедійними засобами. Характерним прикладом є Музей середньовічного Стокгольму, Medeltidsmuseet (Швеція), що побудований навколо старих залишків, розкопаних під час великих археологічних розкопок наприкінці 1970-х років. Тоді ж знайдена частина міської стіни Стокгольма, датована початком XVI століття. Ці знахідки ввійшли в музейну експозицію як об'єкти показу так само, як і окремі рухомі предмети, знайдені під час розкопок. В основі музею – інтерпретація, що розповідає про середньовічну історію міста з XIII по XVI ст. й занурює відвідувачів в атмосферу середньовічного Стокгольма з його цегляними будинками, лавками, майстернями, гаванню та шибеницею.

Висновки. Запропоновано та обґрунтовано поняття «інтерпретовані музеї» як аналітичну категорію, що дозволяє описати інституції, для яких інтерпретація є не допоміжною функцією, а структуроутворюючим принципом. На відміну від існуючих термінів, воно фіксує не лише спосіб експозиційної організації, а й логіку формування інституції, де первинною є інтерпретаційна концепція, а не колекція чи об'єкт спадщини. Інтерпретовані музеї забезпечують трансформацію історії з пасивного знання у динамічний ресурс, що впливає на формування ідентичності, економічну активність і соціальну взаємодію. Вони постають як новий тип культурних музейних інституцій, що функціонують на перетині культурної політики, управління спадщиною та сталого розвитку територій. Широка географія розповсюдження нової музейної практики свідчить про системну тенденцію, що однаково формується в різних країнах незалежно від їхнього історичного досвіду чи національної музейної сфери.

Отримані результати показують, що інтерпретовані музеї функціонують у проєктній логіці та характеризуються принциповою відкритістю до тем, не забезпечених матеріальними носіями. Це суттєво розширює межі музейної діяльності, дозволяючи працювати з нематеріальними, фрагментованими або витісненими історичними змістами. У цьому контексті відбувається зміщення критерію автентичності – від автентичності об'єкта до автентичності інтерпретації.

Запропонована типологія демонструє, що інтерпретаційний підхід є універсальним інструментом, який адаптується до різних функціональних контекстів – від роботи зі складною історією до туристичного позиціонування територій і формування локальної ідентичності. Це підтверджує прикладний потенціал дослідження у сфері культурної політики та розвитку громад.

Теоретичний внесок полягає у інтеграції museum studies і heritage studies з концепцією територіального капіталу, що дозволяє розглядати інтерпретований музей як інструмент управління історією. Практичний внесок полягає у можливості використання інтерпретованих музеїв як механізму включення історії у сучасні соціально-економічні процеси.

Примітки

[1.] Географічно диверсифікована вибірка (10 країн) забезпечує порівняльну валідність і підтверджує транскультурну відтворюваність феномену інтерпретованих музеїв

[2] Соціальна кохезія – рівень згуртованості суспільства.

Список використаної літератури

1. Гаврилюк С., Надольська В. Трансформація музейного світу у XXI ст.: Міжнародний та український досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. 57 (1). С. 41-49. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-5

2. Зубар М. Роль сучасного музею у процесі формування сучасного капіталу. *Етнічна історія народів Європи.* 2020. Вип. 62. С.144-149. DOI: https://doi.org/10.17721/2518-1270.2020.62.15

3. Калібовець С.М. Музей як феномен соціальної пам'яті. *Література та культура Полісся.* 2020. Вип. 99. С. 153-165. DOI: https://doi.org/ 10.31654/2520-6966-2020-13i-99-153-165

4. Пантелейчук І.В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок XXI століття) : автореф. дис…канд. іст. наук : спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 22 с.

5. Black G. The engaging museum: Developing museums for visitor involvement. Routledge. 2005. 320 p.

6. Bourdieu P. The forms of capital. *Handbook of theory and research for the sociology of education.* 1986. P. 241-258.

7. Camagni R Regional competitiveness: Towards a concept of territorial capital. *Modelling regional scenarios for the enlarged Europe.* 2008. Chapter 2. P. 33–47.

8. Hooper-Greenhill E. Museums and the interpretation of visual culture. Routledge. 2020. 216 p. https://doi.org/10.4324/9781003124450

9. Slack S. Interpreting Heritage A Guide to Planning and Practice. *Routledge Guides to Practice in Museums*, Galleries and Heritage. 2021. 25 p.

10. Throsby David. Economics and Culture. Cambridge University Press. Cambridge. 2001. 208 p.

11. Sodaro A. Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence. Monograph. Rutgers University Press. 2018. 226 p. DOI:10.2307/j.ctt1v2xskk

References

1. Havryliuk S., Nadolska V. Transformatsiia muzeinoho svitu u XXI st.: Mizhnarodnyi ta ukrainskyi dosvid. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2022. 57 (1), P. 41-49. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-5

2. Zubar M. Rol suchasnoho muzeiu u protsesi formuvannia suchasnoho kapitalu. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. 2020. Vyp. 62. P.144-149. DOI: https://doi.org/10.17721/2518-1270.2020.62.15

3. Kalibovets S. M. Muzei yak fenomen sotsialnoi pamiati. *Literatura ta kultura Polissia*. 2020. Vyp. P.153-165. DOI: https://doi.org/10.31654/2520-6966-2020-13i-99-153-165

4. Panteleichuk I. V. Transformatsiia muzeiu yak sotsiokulturnoho instytutu (XX – pochatok XXI stolittia). PhD diss. Abstract / Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 2006. 22 p.

7. Camagni R Regional competitiveness: Towards a concept of territorial capital. *Modelling regional scenarios for the enlarged Europe.* 2008. Chapter 2. P. 33–47.

8. Hooper-Greenhill E. Museums and the interpretation of visual culture. Routledge. 2020. 216 p. https://doi.org/10.4324/9781003124450

9. Slack S. Interpreting Heritage A Guide to Planning and Practice. *Routledge Guides to Practice in Museums*, Galleries and Heritage. 2021. 25 p.

10. Throsby David. Economics and Culture. Cambridge University Press. Cambridge. 2001. 208 p.

11. Sodaro A. Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence. Monograph. Rutgers University Press. 2018. 226 p. DOI:10.2307/j.ctt1v2xskk

UDK 069:008:338.48:316.7

FROM OBJECT TO NARRATIVE: CONCEPTUALIZING INTERPRETED MUSEUMS AS A TOOL FOR ACTIVATING HISTORY IN EUROPEAN SUSTAINABLE DEVELOPMENT PRACTICES

Olena ZHUKOVA – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, National Science Center Kharkiv Institute of Physics and Technology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kharkiv

The aim of the article is to provide a theoretical and empirical understanding of interpreted museums as a new museum-organizational model emerging within the transformation of the museum paradigm, and to define their role in activating history as a resource in European sustainable development practices.

The research methodology is based on systemic-analytical, comparative, historical-cultural and typological approaches, which made it possible to identify key patterns of paradigm transformation, analyze contemporary practices of historical interpretation, and develop a typology based on empirical data (23 institutions in 10 countries).

Research results. Contemporary museum practice demonstrates a stable shift from an object-centered model to a meaning- and experience-oriented one, where interpretation becomes the core mechanism of content construction. The concept of «interpreted museums» is introduced as a broader analytical category that goes beyond narrative museums and includes various forms of interpretive museification, particularly of immovable heritage. In these institutions, original objects play a secondary or optional role, while meaning is conveyed through spatial, multimedia, and scenographic tools. A typology of five types is proposed. These museums activate history by transforming it into a socially meaningful experience, contributing to local identity, social cohesion, and territorial attractiveness.

Scientific novelty lies in substantiating interpreted museums as a distinct model beyond the collection-based paradigm and integrating museum studies, heritage studies, and territorial capital theory.

Practical significance. The results can be applied in heritage management, territorial development, cultural policy, museum design, and education

Key words: interpreted museums; museification; interpretation of history; narrative museums; territorial capital; local identity; social cohesion; sustainable development; museum experience; cultural policy; tourism.

Стаття отримана 7.12.2025
Стаття прийнята 6.01.2026
Стаття опублікована 28.05.2026

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ С.В., ВИТКАЛОВ В.Г. Від редколегії 3

НАПРЯМ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

СОКОЛОВА А. ШЕКСПІРІВСЬКИЙ СЮЖЕТ «ВІНДЗОРСЬКІ НАСМІШНИЦІ» В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОПЕРНОМУ ТЕАТРІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ 4

ГАВРИЛЮК С. ВІОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ СВОБОДИ І НЕСВОБОДИ 11

ВЛАСОВ О. ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ Й ОЗДОБЛЕННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ПОСУДУ ДЛЯ ЗБЕРІГАННЯ ХАРЧОВИХ ПРОДУКТІВ 19

БУРКАЦЬКИЙ З. БАРОКОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 25

СТЕЦЕНКО-ЄРШОВ І. ФОЛЬКЛОРНІ ВПЛИВИ В ТВОРЧОСТІ ТЕЛЕМАНА : СИНТЕЗ МІСЦЕВИХ ТРАДИЦІЙ І БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ 31

ЧЖЕН СЮЙХАО. ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТНОГО МИСЛЕННЯ : ВНЕСОК В.А. МОЦАРТА У СТВОРЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТИПУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ 36

ШКОЛЬНА О., БЕРНАТ Л., КРЮК О. МЕЖИГІРСЬКІ ВЕРТЕПНІ ЛЯЛЬКИ 1920-Х РОКІВ ЯК РІЗНОВИД ДЕРЕВ'ЯНОЇ СКУЛЬПТУРИ ХУДОЖНИКІВ-БОЙЧУКІСТІВ 45

БОТУНОВА Г., ЛОБАНОВА І. РАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ВАСИЛЬКА НА СЦЕНАХ ХАРКІВСЬКИХ ТЕАТРІВ : ПОШУКИ ВЛАСНОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО МЕТОДУ (1921-1926 РР.) 51

ПИСЬМЕННА О., ДЯКУН Т. МУЗИЧНА МОВА МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ : «СВІТСЬКІ ПІСНІ ДЛЯ ЧОЛОВІЧИХ КВАРТЕТІВ» 58

СІРУК Д. БАЛЕТ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» : СТРУКТУРА МУЗИЧНОЇ ПАРТИТУРИ А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ РЕДАКЦІЯХ М. ТРЕГУБОВА (1956 Р.) ТА Г. КОВТУНА 70

КАРАСЬ Г. ВОЛОДИМИР КЛИМКІВ ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В МИСТЕЦТВІ (НА ВІДЗНАЧЕННЯ 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) 75

ПРИМОВА НІГЯР ЯШАР ГИЗИ ОГЛЯД ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ РАДІОТЕАТРУ АЗЕРБАЙДЖАНУ 82

МАКСИМОВА Л., САМОЙЛЕНКО О. ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОГО ДОСВІДУ ІЗОЛЯЦІЇ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ 87

ВЛАСЕНКО І. МОДЕРНИЙ ТАНЕЦЬ НА ШЛЯХУ ДО ПЕРФОРМАТИВНОСТІ : РЕФЛЕКСИВНА СКЛАДОВІ 93

ВОДЯНА В., ВОДЯНИЙ Б., МАРКЕВИЧ Л. ПРИНЦИП КРОС-ДИСЦИПЛІНАРНОСТІ У РЕЖИСУРІ ТАНЦЮ 100

САМОХВАЛОВА А. УКРАЇНСЬКИЙ АВТЕНТИЧНИЙ ТАНЕЦЬ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ 106

ШЕВЧУК О., ЛЕГКА І. ОСОБЛИВОСТІ МОДИФІКАЦІЇ ІРЛАНДСЬКОГО СТЕП-ДАНСУ : ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО ГЛОБАЛЬНОГО ШОУ 111

КОПИЛОВА Н. МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ : МОДЕРНІЗМ І АВАНГАРД 116

ЗОРКО А., СОЧЕНКО М. ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ

ЖИВОПИСІ : ХУДОЖНИК – ВОЇН СЕРГІЙ ГЕРАСИМЕНКО 122
ГРЕКОВ О. ВІЙНИ НАРАТИВИ СПРОТИВУ : ГРАФІКА ЯК ФОРМА ПРОТЕСТУ МИТЦЯ В РЕАЛІЯХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 127
СВЯТНЕНКО А., ЛЕОНТЬЄВА О. ОРНААМЕНТ МОДЕРНУ В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ 133
ДМИТРЕНКО Н. ТИПОЛОГІЯ ЖІНОЧИХ ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС ІЗ КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УЗБЕКИСТАНУ 139
БОНДАР О. ДИТЯЧА ІГРАШКА У ПРОСТОРІ МОДЕРНІЗМУ : ФЕНОМЕН МІНКИ ПОДГАЙСЬКОЇ 150
КІКОТЬ А. АКТУАЛІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТА ЕКРАННИХ ФОРМАХ 157
КОНОВАЛОВ Д., КОНОВАЛОВА С., СТРИЖАК Д., ЧАЙКА М., СОЛОВЙОВА Ю. СУЧАСНЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНОВИРОБНИЦТВО В УКРАЇНІ : ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРІВ 164
КОНОВАЛОВА О. РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ- ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 172
ЧХАЇДЗЕ В. РЕЖИСУРА В УМОВАХ МЕТАМОДЕРНІЗМУ : ВІД ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ДО КІЛЬТУРНОГО КОНСТРУЮВАННЯ 180
АНТИПЕНКО Ю. ФОРМУВАННЯ «УКРАЇНСЬКОГО ЗВУКУ» В КОНТЕКСТІ «ЄВРОБАЧЕННЯ» : ЕТНОКУЛЬТУРНІ МАРКЕРИ ЯК ЧИННИК СЦЕНІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ 187
ДУТЧАК В., ФЕДОРНЯК Н. ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КВАРТЕТУ БАНДУРИСТОК «ГЕРДАН» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО-ВОКАЛЬНО-АСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА 193
КДИРОВА І МИРОШНИЧЕНКО О, ШАКУЛА К. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ПРОЦЕСАХ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ 203
ШАЛЬКЕВИЧ Ю., КУПЧИНСЬКА Н., КРИЛОВА Т. РОЛЬ АМАТОРСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У ЗБЕРЕЖЕННІ НАРОДНОПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ 210
ЗУБКО Н. УНІВЕРСАЛЬНИЙ НЕОМІНІМАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ЛЕГКОГО НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ 215
ШИ СІНЬ. ДОСЯГНЕННЯ НАЙПОКАЗОВІШИХ САКСОФОНІСТІВ ЯК СВІДЧЕННЯ СТРІМКОЇ ЕВОЛЮЦІЇ САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХІ СТ 217
ЦЗЯ ҐО. ДУЕТ «ЧЕКАЙ НА МЕНЕ, ЛЮБИЙ» З ОПЕРИ «ІМЄНЬШАН» ЛУАНЬ КАЯ ЯК СМИСЛОВИЙ ЦЕНТР ЛІРИКО-ГЕРОЇЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА СИНТЕЗУ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ 228

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

БЕРЕҐОВА О. УКРАЇНСЬКА АРТИСТИЧНА МІГРАЦІЯ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ У ВИМІРАХ МИСТЕЦЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ 234
БОНДАРЕЦЬ Н., НОСЕНКО О. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ІМЕРСИВНОГО АУДІО В МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ 245
ГЛУХЕНЬКИЙ І. АРХЕТИП ДЕРЕВА ЖИТТЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА СИМВОЛІЧНА СТРУКТУРА : ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ТА ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ 251
КАЧУРИНЕЦЬ Л. ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА У ВИМІРІ МІЖМИСТЕЦЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ЯВИЩА 257
ЗАДОРОЖНА В-В. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 263

ФІЛАТОВА Т. РІОПЛАТЕНСЬКІ ЖАНРИ В ТВОРЧОСТІ АРГЕНТИНСЬКИХ ГІТАРІСТІВ - КОМПОЗИТОРІВ....268
КЕ ДЖАН. ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПОЧЕРКУ ЯК ВЕКТОР ОНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГО ВЕНЬЦЗІНА....283
ХУН ВЕНЬЦЗЕ. КИТАЙСЬКІ БАМБУКОВІ ФЛЕЙТИ У СПІВДІЇ З ЄВРОПЕЙСЬКИМ ІНСТРУМЕНТАРІЄМ У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРАХ....292
ТЕПЛОВА О., РЯБУХА Н., КОПЕЛЮК О. ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЯК СИНТЕЗ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСЬВА ТА ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ....299
КОВАЛЬ Т., КОВАЛЬ М. ЛЮБОВ ТА ФАТАЛЬНІСТЬ ЯК ПРОВІДНІ ТЕМИ ОПЕРНОГО РОМАНТИЗМУ. 304
СТРОНЬКО Б. ЗАТРИМАНИЙ СТИЛЬ В МУЗИЦІ : ПЕРСПЕКТИВНІ НЕДОЛІКИ....307
КУХАРИК Г. ХОРОВЕ ВИРАЖЕННЯ У КОНЦЕРТІ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» ІВАНА КАРАБИЦЯ....316
ЛЕВИЦЬКИЙ А. ДЕКОРАТИВНІСТЬ В АРХІТЕКТУРІ : ЕВОЛЮЦІЯ В СПРИЙНЯТТІ ТА ЗНАЧЕННІ У СЕРЕДОВИЩІ....322

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

ІВАННІКОВ Т. РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК «ПОЕТИКА СПІВУ». 329
ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Д. ПОШУК УКРАЇНСЬКИМИ ЛЯЛЬКАРЯМИ НОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ШЛЯХІВ ВИБУДУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ГРОМАДСЬКОГО ДІАЛОГУ З АУДИТОРІЄЮ....331
ДЗВІНКА Р., ГАПОН Л., АЛІЄВА Л. ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ РДГУ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОМУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ....336

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»

Розділ І. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

ПЕТРОВА І. КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ПРОЦЕС РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ : КОНЦЕПЦІЯ СТЮАРТА ГОЛЛА....343
ГИСА О., МАРКОВА О. ЯГЕЛОНСЬКА ТРАДИЦІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ У СУЧАСНОМУ ПОЛЬСЬКОМУ ДИСКУРСІ ТА ЇЇ РЕЦЕПЦІЯ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ....350
ЛУК'ЯНЕНКО В. МУЗИКА ЯК ТРАНЗИТНИЙ МЕДІУМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ 355
ЧІКАРЬКОВА М. УКРАЇНСЬКЕ ГРАФІТІ : СПЕЦИФІКА ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ 362
МЕЛІХОВ В. ТРАНСФОРМАЦІЯ СУБ'ЄКТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ....368
ДОСКІЧ Л., ХРУЩ С. ЕТНІЧНІСТЬ І КУЛЬТУРА : ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ТА МЕНТАЛЬНІ ВИМІРИ....373
ТРОФИМЧУК А. СЕМІОТИКА АРХЕТИПНОГО ОБРАЗУ КОЗАКА МАМАЯ У КОНТЕКСТІ : «ТРИФОН ЗАРЕЗАН» У БОЛГРАДЕ....378
БЕРЕЗІНСЬКА О. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ФЕСТИВАЛІ ТА РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ 2010–2024 РР 385
СОКЛАДОВ М. ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ : СОЦІАЛІСТИЧНА МОДЕРНІСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ....391

Розділ ІІ. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

ХОЛОДИНСЬКА С. КІНЕМАТОГРАФ ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ПРОСТІР : АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ 397
МИЛЕНЬКИЙ В., ЛЮБИЧ О., БАРНА Н. КІНОВИРОБНИЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 406
ПРИГОДА Т. ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ В КУЛЬТУРІ : ТРАНС ТІЛЕСНИЙ І ТРАНС ПЕРСОНАЛЬНИЙ : ВИМІР 414
ШОСТАК В. ПОНЯТТЯ КРЕАТИВНОГО РЕСУРСУ : СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ В НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ ВОЛИНСЬКОГО ЕТНОРЕГІОНУ 420
ТОРМАХОВА А. ТОВМАШ Д. ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ У ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ : СТЕНДАП - КОМЕДІЯ ЯК ФОРМА КУЛЬТУР ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ 425
СТЕПАНЕНКО М. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ТА ПРАКТИЧНІ ВИМІРИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ 430
ПАВЛОВ М. ВІДЧУЖДЕННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ : ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОЇ ТА ДОСЛІДНИЦЬКОЇ АВТОНОМІЇ В ЕПОХУ ГЕНЕРАТИВНОГО ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ 436
РЕМІЗОВСЬКИЙ А. УЯВЛЕННЯ ПРО МІСТО В НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОМУ МІСТОБУДІВНОМУ СИМУЛЯТОРІ «FANLANDE» 444
ВАГЕРИЧ В. ГЛОБАЛІЗАЦІЯ І ЛОКАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ У ВІДЕОІГРАХ ЯК ЧИННИК МІЖКУЛЬТУРНОЇ АДАПТАЦІЇ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 451
ПАРХОМЕНКО А. ВІЗУАЛЬНІ СИМУЛЯКРИ І ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ У ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ 459
ЩЕРБИНІН С. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ МОДЕРНОЇ ДОБИ 466
РУДИЙ А. МОУШН-ДИЗАЙН В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ 471
ХОДАКІВСЬКА Е. ПОВСЯКДЕННА МОВНА ПРАКТИКА АКТОРА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЧИННИК : ВІД ОРГАНІЧНОСТІ ДО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТ 477
ГОНЧАРОВА О., БРАГІНА Т., БРАГІН Ю. КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОБІЛІЗАЦІЇ МІЖНАРОДНОЇ ПІДТРИМКИ 483

Розділ ІІІ. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

ХАЇНСЬКА О. ЦИФРОВА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНУ 490
БРОВКО М., БАБУШКА Л. СПЕЦИФІКАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ДИГІТАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ 497
КИРИЛЕНКО В., КИРИЛЕНКО К. ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ПУБЛІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ 503
ПОПЛАВСЬКА Т., ПЕТІНОВА О., АТАМАНЧУК З., ТКАЧЕНКО К. ХОЛІЗМ В УПРАВЛІННІ СОЦІОКУТУРНИМИ ПРОЦЕСАМИ 509
ДАННИК К. ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ В УМОВАХ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ ТА СТАЛОГО РОЗВИТКУ : АПСАЙКЛІНГ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА 520
СУМЯТІН С. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ЦИФРОВІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ 525
ІЛЬКОВИЧ В. ТРАНСФОРМАЦІЯ КНИЖКОВОЇ ІНДУСТРІЇ УКРАЇНИ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ : НОВІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ МОДЕЛІ СПОЖИВАННЯ 533
БЕГАЛЬ Т. ЗБЕРЕЖЕННЯ МЕМОРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ 539

БАРВИЦЬКИЙ К. ВПЛИВ ДІДЖИТАЛ-ТЕХНОЛОГІЙ НА КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ 545
СИДОРЕНКО Л. РЕЖИСЕРСЬКІ ПРАКТИКИ ЯК ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ РЕКРЕАЦІЇ У ВІЙСЬКОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ 551
АНТИПІНА І. ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЛОКАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР У ЦИФРОВИХ УМОВАХ.....557
ЖОЛУДЬ О. НАЦІОНАЛЬНЕ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ ЗАСОБАМИ СПЕЦІАЛЬНИХ СЦЕНІЧНИХ ПОДІЙ.....564
БОЛОГОВ М. ЦІННІСНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРУ ІМ. Г.ВЕРЬОВКИ.....571
ЛЕВЕНЕЦЬ М. КУЛЬТУРНИЙ ОПІР : МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ 577

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»

Розділ І. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

БОРИСОВ В., *БОРИСОВА С.* ГРАФІЧНІ СТИЛІ ЯК ОБ'ЄКТИ ПРОЄКТУВАННЯ ТА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ : ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА 584
ПРУСАК В., ПРОКОПЧУК І., ПРУСАК Ю., КОЗАК Т. СИНЕРГЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК КЛЮЧОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ДИЗАЙНЕРА В ПРОЄКТУВАННІ 591
КОЛОСНІЧЕНКО О., СТРУМІНСЬКА Т., ФРОЛОВ І., ЛУЦКЕР Т. ЕСТЕТИЧНА ГАРМОНІЯ КОСТЮМА ЯК ПРОЄКТНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЖИТТЄВОГО ЦИКЛУ ОДЯГУ В УМОВАХ НОРМАТИВНО ЗУМОВЛЕНИХ ОБМЕЖЕНЬ СТАЛОГО ДИЗАЙНУ 597
РЕМЕНЄВА Т., КОЛОСНІЧЕНКО М., АНТОНЕНКО І., КОСЕНКО Д. ДОСЛІДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ ТА ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЄКТУВАННІ СУЧАСНИХ ДИЗАЙН-ПРОДУКТІВ 610
ПОЛІЩУК О. ВІЗУАЛІЗАЦІЯ, ТВОРЧА УЯВА МАКЕТУВАННЯ В ДИЗАЙНІ ТА ДИЗАЙНІ-ОСВІТІ 621
ЄЖОВА О., ПЕКНА М. ЕВОЛЮЦІЯ ДИЗАЙНУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУ 628
МАМЧЕНКО Я., ОСТАПЕНКО Н., НАВОЛЬСЬКА Л. КОМПЛЕКСНЕ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ ОДЯГУ ВІЙСЬКОВИХ ЛЬОТЧИКІВ : ІНТЕГРАЦІЯ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ, ЕРГОНОМІЧНИХ ТА ОБРАЗНО-ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ 634
БУЦИКІНА Є. ЕСТЕТИЗАЦІЯ ІНФРАСТРУКТУРИ ВІЙНИ : ЗАКЛЕЄНІ ВІКНА ТА ПРОТИТАНКОВІ ЇЖАКИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ 645
ВЕРГУНОВ С., ВЕРГУНОВА Н., ЛЕВАДНИЙ С. ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ ТА СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ КОЛЕКЦІЙНИХ ОБ'ЄКТІВ В ІНТЕР'ЄРІ 653
ЗІНЧЕНКО А., БОЙКО Д., ГОЛІУС В., ІВАНОВА Н. КОЛІР ТА ТОН ЯК КОМПОЗИЦІЙНІ РЕГУЛЯТОРИ У ЦИФРОВІЙ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ : ВІД РАСТРОВОЇ ОБРОБКИ ДО РЕНДЕРУ.....660
ЗВЕНІГОРОДСЬКИЙ Л., ЗВЕНІГОРОДСЬКА Т., РАДЧЕНКО А., КОРОВКІНА Г., КАРПОВА І. СВІТЛОТІНЬОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ ФАОМИ ОБ'ЄКТІВ В РУЧНІЙ ГРАФІЦІ 667
ШИШИГІН Є., РУДЧЕНКО А. ВІЗУАЛІЗАЦІЯ АРТДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРОЄКТІВ АВМРОСІЯЖДАХИ...667

НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»

Розділ І. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

ЖУКОВА О. ВІД ПРЕДМЕТА ДО НАРАТИВУ : КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРПРЕТОВАНИХ МУЗЕЇВ ЯК ІНСТРУМЕНТУ АКТУАЛІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРАКТИКАХ СТАЛОГО РОЗВИТКУ ..683
.....610

CONTENTS

VYTKALOV S., VYTKALOV. FROM THE EDITOR 3

DIRECTION «ART SCIENCE»

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

SOKOLOVA A. SHAKESPEARE'S PLOT «THE MOCKY WOMEN OF WINDSOR» IN THE EUROPEAN OPERA THEATRE OF THE 18 TH–19 TH CENTURIES 4
HAVRYLYUK S. VIOL INSTRUMENTATION IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION OF FREEDOM AND NON-FREEDOM 11
VLASOV O. TRADITIONAL FORMS AND DECORATION OF CRIMEAN TATAR CERAMIC STORAGE VESSELS 19
BURKATSKY Z. BAROQUE INSTRUMENTALISM IN THE PARADIGM OF CONTEMPORARY PERFORMANCE INTERPRETATION 25
STETSENKO-YERSHOVA I. FOLKLORE INFLUENCES IN TELEMANN'S WORK: A SYNTHESIS OF LOCAL OF TRADITIONS AND BAROQUE TRENDS 31
ZHENG XUHAO. EVOLUTION OF CONCERT THINKING : V.A. MOZART'S CONTRIBUTION TO THE CREATION OF THE CLASSICAL TYPE OF PIANO CONCERT 36
SHKOLNA O., BERNAT L. KRIUK O. MEZHYGIRSKY NIGHT DOLLS OF THE 1920S AS A TYPE OF WOODEN SCULPTURE BY BOICHUKIST ARTISTS 45
BOTUNOVA G., LOBANOVA I. EARLY PERIOD OF VASYLY VASYLK'S CREATIVITY ON THE STAGES OF KHARKIV THEATRES: SEARCH FOR HIS OWN DIRECTING METHOD (1921–1926) 51
PYSMENNA O., DYAKUN T. THE MUSICAL LANGUAGE OF MYKHAILO VERBYTSKYI IN THE CHAMBER-VOCAL CYCLE «SECULAR SONGS FOR MALE QUARTETS» 58
SIRIK D. BALLET «JOY'S WING»: STRUCTURE OF THE MUSICAL SCORE BY A. KOS-ANATOLSKIY THE BALLETMASTER EDITIONS BY M. TREGUBOV (1956) AND G. KOVTUN (2023) 70
KARAS H. VOLODYMYR KLYMKIV AS AN EXAMPLE OF CREATIVE SELF-REALIZATION OF PERSONALITY IN ART (IN CELEBRATION OF THE 100TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH) 75
PRIMOVA NIGAR YASHAR. GAZI.REVIEV OF THE HISTORY OF RADIO THEATRE 82
MAKSYMOVA L., SAMOYLENKO O. VISUALIZATION OF THE INNER EXPERIENCE OF ISOLATION IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PAINTING IN THE CONTEXT OF WARTIME 87
VLASENKO I. MODERN DANCE ON THE PATH TO PERFORMANCE : A REFLECTIVE COMPONENT 93
VODIANA V., VODYANYI B. MARKEVYCH L. PRINCIPLES OF CROSS-DISCIPLINARITY IN DANCE DIRECTIN. 100
SAMOKHVALOVA A. UKRAINIAN AUTHENTIC DANCE IN THE MODERN STAGE SPACE 106
SHEVCHUK O., LEGKA I. FEATURES OF IRISH STEP DANCE MODIFICATION : FROM FOLKLORE TO GLOBAL SHOW 111
KOPYLOVA N. THE CITYSCAPE IN UKRAINIAN ART OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY : MODERNISM AND AVANT-GARDE 116
ZORKO A., SOCHENKO M. VISUAL IMAGES OF WAR IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PAINTING : WARRIOR ARTIST SERHIY HERASYMENKO 122
HREKOV O. VISUAL NARRATIVES OF RESISTENCE : GRAPHIC ART AS A FORM OF PROTEST IN THE CONTEXT OF THE RUSSO-UKRAINIAN WAR 127

SVIATNENKO A., LEONTIEVA O. ORNAMENT OF ART NOUVEAU IN THE DECORATIVE ART OF UKRAINE AT THE END OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY : ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES AND PRINCIPLES OF FORM-MAKING 133
DMYTRENKO N. A TYPOLOGY OF WOMEN'S JEWELLERY IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF APPLIED ARTS, TASHKENT (UZBEKISTAN).....139
BONDAR O. THE CHILDREN'S TOY IN THE CONTEXT OF MODERNISM : THE PHENOMENON OF THE MINKA PODHAJSKÁ 150
KIKOT' A. ACTUALIZATION OF POETIC THINKING IN CONTEMPORARY THEATRICAL AND SCREEN FORMS 157
KONOVALOV D., SOLOVYOVA Y., CHAIKA M., KONOVALOVA M., STRYZHAK D. MODERN DOCUMENTARY FILMMAKING IN UKRAINE : TRANSFORMATION OF GENRES.....164
KONOVALOVA O. RECEPTION OF SERGEI PARADZHANOV'S ARTISTIC SYSTEM IN THE VISUAL DANCE CULTURE OF THE LATE 20TH AND EARLY 21 ST CENTURIES.....172
CHKHAIDZE V. DIRECTING IN THE CONTEXT OF METAMODERNISM : FROM ARTISTIC WORK TO CULTURAL CONSTRUCTION.....180
ANTYPENKO Y. THE FORMATION OF THE «UKRAINIAN SOUND» IN THE CONTEXT OF EUROVISION : ETHNOCULTURAL MARKERS AS A FACTOR OF MUSICAL REPRESENTATION 187
DUTCHAK V., FEDORNIAK N. VECTЦORS OF CREATIVE ACTIVITY OF THE BANDURA QUARTET «GERDAN» IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN VOCAL-ENSEMBLE ART 195
KDYROVA I., MYROSHNYCHENKO O., SHAKULA K. THE ROLE OF VOCAL ART IN PROCESSES OF INTERCULTURAL INTERACTION 203
SHALKEVYCH Y., KUPCHYNSKA N., KRYLOVA T. THE ROLE OF AMATEUR CHOIRS IN PRESERVING THE FOLK SONG HERITAGE OF UKRAINE.....210
ZUBKO N. UNIVERSAL NEOMINIMALISM IN THE CREATIVE WORK OF ANDRIY LEHKI : A CASE STUDY OF PIANO DUET COMPOSITIONS 215
SHI XIN. ACHIEVEMENTS OF THE MOST PROMINENT SAXOPHONISTS AS EVIDENCE OF THE RAPID EVOLUTION OF CHINAS SAXOPHON ART IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY 222
GUO JIA. DUET «WAIT FOR ME, DARLING» FROM THE OPERA «IMIANSHAN» BY LUAN KAI AS A SEMANTIC CENTER OF LYRICAL-HEROIC DRAMATURGY AND THE SYNTHESIS OF MUSICAL TRADITIONS.....228

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

BEREGOVA O. UKRAINIAN ARTISTIC MIGRATION OF THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES IN THE DIMENSIONS OF ARTISTIC UNIVERSALISM 234
BONDARETS N., NOSENKO O. CRITERIA FOR EVALUATING IMMERSIVE AUDIO IN MUSICA COMPOSITIONS 245
GLUKHENKIJ I. THE ARCHETYPE OF THE TREE OF LIFE AS A UNIVERSAL SYMBOLIC STRUCTURE : PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS AND ARTISTIC INTERPRETATIONS IN CONTEMPORARY ART 251
KACHURYNETS L. ARTICLE SUMMARY PERFORMING ARTS AS AN INTER-ARTISTIC PHENOMENON .257
ZADOROJNA V.-V. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF RESEARCHING BANDURA ART IN UKRAINE AT THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY 263
FILATOVA T. RIO PLATEN GENRES IN THE WORK OF ARGENTINE GUITARISTS-COMPOSERS.....270

KE ZHANG. THE EVOLUTION OF A COMPOSER'S STYLE AS A DRIVING FORCE FOR THE RENEVAL OF NATIONAL MUSIC, AS ILLUSTRATED BY THE WORK OF GUO WENJING 283
HONG WENJIE. CHINESE BAMBOO FLUTES IN COLLABORATION WITH EUROPEAN INSTRUMENTS IN CHAMBER-ENSEMBLE GENRES 292
TEPLOVA O., RIABUKHA N., KOPELIUK O. HE PIANO CONCERTO AS A SYNTHESIS OF SOLO PERFORMANCE AND ORCHESTRAL THINKING 299
KOVAL T., KOVAL M. LOVE AND FATALITY AS LEADING THEMES OF OPERA ROMANTICISM 304
STRONKO B. DELAYED STYLE IN MUSIC : PROSPECTIVE DISADVANTAGES 313
KUKHARYK H. CHORAL EXPRESSION IN IVAN KARABYTS' CONCERT «GARDEN OF DIVINE SONGS» : THE SYMBOLISM OF ARCHETYPICAL REBIRTH 316
LEVYTSKYI A. DECORATIVENESS IN ARCHITECTURE : PERCEPTION EVOLUTION AND ENVIRONMENT SIGNIFICANCE 322

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

IVANNIKOV T. REVIEW OF VALENTINA ANTONYUK'S MONOGRAPH «POETICS OF SINGING» …..... 329
IVANOVA-HOLOLOBOVA. THE SEARCH BY UKRAINIAN PUPPETEERS FOR NEW DRAMATURGY AND APPROACHES FOR ESTABLISHING ARTISTIC AND SOCIETAL DIALOGUE WITH THE AUDIENCE ….... 331
DZVINKA R., HAPON L., ALIIEVA L. DEPARTMENT OF MUSICAL FOLKLORE OF RIVNE STATE UNIVERSITY OF HUMANITIES IN CONTEXT OF TRAINING SPECIALISTD IN UKRAINIAN FOLK MUSIC CULTURE … 336

DIRECTION «CULTUROLOGY»

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

PETROVA I. CULTURAL IDENTITY AS A PROCESS OF REPRESENTATION : STUART HALL'S CONNCEPT 343
HYSA O., MARKOVA O. THE JAGIELLONIAN TRADITION AS A SOCIO-CULTURAL MODEL IN CONTEMPORARY POLISH DISCOURSE AND ITS RECEPTION IN THE FORMATION OF UKRAINE'S CULTURAL AND ARTISTIC SPAC 350
LUKIANENKO V. MUSIC AS A TRANSITIVE MEDIUM OF CULTURAL MEMORY 355
CHIKARKOVA M. UKRAINIAN GRAFFITI : SPECIFICITY AND REGIONAL FEATURES 362
MELIKHOV V. THE TRANSFORMATION OF THE SUBJECT OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY DURING THE WAR FOR UKRAINE'S INDEPENDENCE 368
DOSKICH L., KHRUSHCH S. ETHNICITY AND CULTURE : IDENTIFICATION AND MENTAL DIMENSIONS 372
TROFYMCHUK A. SEMIOTICS OF THE ARCHETYPAL IMAGE OF KOZAK MAMAI IN THE CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY 378
BEREZINSKA O. TRANSFORMATION OF ETHNOCULTURAL TRADITIONS IN A MODERN FESTIVAL : «TRIFON ZAREZAN» IN BOLHRAD.. 385
SOKLADOV M. DECOLONIATION OF UKRAINIAN CULTURE : SOCIALIST MODERNITY THROUGH THE PRISM OF POSTCOLONIAL THEORY 391

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

KHOLODYNSKA S. CINEMA AS A PHILOSOPHICAL SPACE : GILES DELOUZE'S AUTHORIAL MODEL IN UKRAINIAN CULTURAL DISCOURSE....397
MYLENSKY V., LYUBYCHO O., BARNA N. FILM PRODUCTION AS A TOOL FOR SOCIOCULTURAL REPRESENTATION AND THE CONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITY....406
PRYHODA-DONETS T. PERFORMATIVITY IN CULTURE : TRANSCORPOREAL AND TRANSPERSONAL DIMENSIONS....414
SHOSTAK V. THE CONCEPT OF CREATIVE RESOURCE : SPECIFICS OF USE IN THE NEW SOCIO-CULTURAL CONDITIONS OF THE VOLYN REGION....420
TORMAKHOVA A., TOVMASH D. VISUALIZATION OF GENDER ROLES IN DIGITAL CULTURE : STAND-UP COMEDY AS A FORM OF CULTURAL-PHILOSOPHICAL DISCOURSE....425
STEPANENKO M. CONCEPTUAL APPROACHES AND PRACTICAL DIMENSIONS OF ART SYNTHESIS IN THE CONTEMPORARY SOCIO-CULTURAL ENVIRONMENT....430
PAVLOV M. ALIENATION OF SUBJECTIVITY : THE TRANSFORMATION OF CREATIVE AND RESEARCH AUTONOMY IN THE ERA OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE....436
REMIZOVSKYI A. REPRESENTATIONS OF THE CITY IN THE SCIENCE-FICTION CITY-BUILDING SIMULATOR «FARLANDER»....444
VAHERYCH V. GLOBALIZATION AND LOCALIZATION OF CULTURE IN VIDEO GAMES AS FACTORS IN INTERCULTURAL ADAPTATION AND THE REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY....451
PARKHOMENKO A. VISUAL SIMULACRES AND HYPERREALITY IN DIGITAL CULTURE....459
SHCHERBYNIN S. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR THE STUDY OF WOMEN'S GENDER ROLES IN MODERN UKRAINIAN CULTURE....466
RUDY A. MOTION DESIGN IN VISUAL COMMUNICATION SYSTEMS....471
KHODAKIVSKA E. EVERYDAY LANGUAGE PRACTICE OF THE ACTOR AS A CULTURAL FACTOR : FROM ORGANICITY TO CULTURAL RESPONSIBILITY....477
HONCHAROVA O., BRAHINA T., BRAHIN Y. CULTURAL DIPLOMACY OF UKRAINE IN WARTIME AS A TOOL FOR MOBILIZING INTERNATIONAL SUPPORT....483

Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

KHAINSKA O. DIGITAL IDENTITY AS A POSTMODERN CULTURAL PHENOMENON....490
BROVKO M., BABUSHKA L. SPECIFICATION OF THE AESTHETIC PARADIGM OF DIGITALISATION OF ART IN CONTEMPORARY CULTURE....497
KYRYLENKO V., KYRYLENKO K. INFORMATION CULTURE OF PUBLIC COMMUNICATIONS....503
POPLAVSKA T., PETINOVA O., ATAMANIUK Z. TKACHENKO K. HOLISM IN THE MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL PROCESSES....509
DANNYK K. APPLIED CULTURAL STUDIES IN THE CONDITIONS OF DIGITALIZATION AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT: UPCYCLING AS A SOCIOCULTURAL PRACTICE....520
SUMYATIN S. CULTUROLOGICAL DIMENSIONS OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN DIGITAL HUMANITIES....525
ILKOVYCH V. TRANSFORMATION OF THE BOOK INDUSTRY OF UKRAINE IN THE DIGITAL AGE: NEW SOCIO-CULTURAL MODELS OF CONSUMPTION....533
BEHAL T. PRESERVATION OF MEMORIAL CULTURAL HERITAGE IN WAR CONDITIONS....539
BARVYTSKYI K. THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGIES ON THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE .545

SYDORENKO L. DIRECTING PRACTICES AS A FORM OF ORGANIZING CULTURAL RECREATION IN THE MILITARY ENVIRONMENT 551
ANTIPINA I. PRESERVATION AND DISSEMINATION OF LOCAL MUSICAL CULTURES IN THE DIGITAL AGE 557
ZHOLUD O. NATIONAL CULTURE CREATION THROUGH SPECIAL STAGE EVENTS 564
BOLOHOV M. THE VALUE-BASED MODEL OF CULTURAL TRANSFORMATIONS IN UKRAINE : THE DANCE ACTIVITY OF THE VERYOVKA CHOIR 571
LEVENETS L. CULTURAL RESISTANCE : UKRAINIAN ART IN TIMES OF WAR 577

DIRECTLY «DESIGN»

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

BORYSOV V., BORYSOVA S. GRAPHIC STYLES AS OBJECTS OF DESIGN AND VISUAL CULTURE : THEORY AND PRACTICE 584
PRUSAK V., PROKOPCHUK I., PRUSAK Y., KOZAK T. SYNERGETIC THINKING AS A KEY COMPETENCY OF A DESIGNER IN DESIGN 591
KOLOSNICHENKO O., STRUMINSKA T., FROLOV I., LUTSKER T. AESTHETIC HARMONY OF COSTUME AS A DESIGN FACTOR IN SHAPING THE LIFE CYCLE OF CLOTHING UNDER REGULATORY CONSTRAINTS OF SUSTAINABLE DESIGN. 597
REMENIEVA T., KOLOSNICHENKO M., ANTONENKO I. KOSENKO D. RESEARCH OF INNOVATIVE MATERIALS AND TECHNOLOGIES IN THE DESIGN OF MODERN DESIGN PRODUCTS 610
POLISHCHUK O. VISUALIZATION, CREATIVE IMAGINATION, LAYOUT IN DESIGN AND DESIGN EDUCATION 621
YEZHOVA O., PEKNA M. EVOLUTION OF THE DESIGN OF THE CONTEMPORARY UKRAINIAN BOOK AS AN ELEMENT OF THE NATIONAL CULTURAL CODE 628
MAMCHENKO Y., OSTAPENKO N., NAVOLSKA L. COMPREHENSIVE DESIGN OF MILITARY PILOTS' CLOTHING: INTEGRATION OF FUNCTIONAL, ERGONOMIC, AND IMAGE-IDENTIFICATION FACTORS 634
BUTSYKINA Y. THE AESTHETICIZATION OF WAR INFRASTRUCTURE : TAPED WINDOWS AND ANTI-TANK HEDGEHOGS IN UKRAINIAN ART AND DESIGN 645
VERGUNOV S., VERGUNOVA N., LEVADNIY O. HISTORICAL PROTOTYPES AND CONTEMPORARY APPROACHESTO THE INTEGRATION OF COLLECTIBLE OBJECTS IN INTERIORS ..653
ZINCHENKO A., BOIKO D., HOLIUS V., IVANOVA N. COLOR AND TONE AS COMPOSITIONAL REGULATORS IN DIGITAL VISUALIZATION: FROM RASTER PROCESSING TO RENDERING 660
ZVENIGORODSKY L., ZVENIGORODSKA T., RADCHENKO A., KOROVKINA G. LIGHT-AND-SHADE MODELING OF OBJECT FORMS IN HAND-DRAWN DESIGN GRAPHICS 667
SHYSHYHIN Y., RUDENCHENKO A. VISUALIZATION OF ART DESIGN PROJECTS OF AVMVROSY ZHDAKHA 677

DIRECTION «MUSEOLOGY. HISTORICAL STUDIES»

Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES

ZHUKOVA O. FROM OBJECT TO NARRATIVE: CONCEPTUALIZING INTERPRETED MUSEUMS AS A TOOL FOR ACTIVATING HISTORY IN EUROPEAN SUSTAINABLE DEVELOPMENT PRACTICES 683

Наукове видання
Scientific edition

ISSN 2411-1546

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник

Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism
Напрям : Культурологія. Музеєзнавство
Branch : Culturology. Museum studies
Напрям : Дизайн
Branch : Design

Випуск 52
Issue 52

Науковий редактор : **В. Виткалов** Editor : **V. Vytkalov**

Комп'ютерна верстка: **С. Виткалов, Л. Федорук** Computer make-ap: **S. Vytkalov, L. Fedoruk**

Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій знаходяться на сайті – *https://kulturologiya.rshu.edu.ua*; *https://zbirnyky.rshu.edu.ua*

М/т.: 096-541–71-35 – головний редактор та 067-803-23-98 – відповідальний секретар
Електронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення
№ 183 від 25.01.2024
Ідентифікатор медіа: R30-02518

Суб'єкти у сфері друкованих медіа:
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, 33000, Україна.
тел.: (0362) 62-03-56
email: rectorat@rshu.edu.ua

Підписано до друку 28.05.2026 р.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий 291
Зам. № 287/4. Ум. друк. арк. 82,36. Наклад 120

Видавничі роботи:
ФОП «Брегін А.Р» свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.
Тел. 098 47 60 097
bregin.tov@gmail.com