

УДК 78.071.2:791.43(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356318

Цитування:

Супрунова Д. А. Музично-стилістична модель кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня»: трансформація опереткової традиції в аудіовізуальному жанрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 369–377.

*Супрунова Дарина Андріївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-8968-0527>
dmz2123.dsuprunova@dakkkim.edu.ua*

Suprunova D. (2026). Musical and Stylistic Model of the Film Musical "Hutsulka Ksenia": Transformation of Operetta Tradition in Audiovisual Genre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 369–377 [in Ukrainian].

МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНА МОДЕЛЬ КІНОМЮЗИКЛУ «ГУЦУЛКА КСЕНЯ»: ТРАНСФОРМАЦІЯ ОПЕРЕТКОВОЇ ТРАДИЦІЇ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ЖАНРІ

Метою статті є визначення музично-стилістичної моделі кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» (реж. О. Дем'яненко, 2019) та обґрунтування жанрової специфіки його аудіовізуальної структури через аналіз трансформації опереткової першооснови, інтонаційно-фактурного матеріалу та принципів музичної драматургії. **Методологія роботи.** У статті застосовано методи жанрово-стилістичного аналізу, міждисциплінарні підходи музикознавства й кінознавства, а також концептуальні положення теорії постмодернізму та інтертекстуальності. **Наукова новизна.** Уперше всебічно проаналізовано музично-стилістичну модель кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» як приклад жанрової гібридизації; осмислено трансформацію традиційної опереткової моделі у постмодерний аудіовізуальний текст; виявлено полістилістичну структуру музики фільму та принципи її драматургічного функціонування; запропоновано інтерпретацію перформативного шару через поняття інтертекстуальності; обґрунтовано подвійну жанрову ідентичність стрічки на стику національної музичної традиції й сучасної кіномови. **Висновки.** Проведене дослідження дозволяє розглядати кіномюзикл «Гуцулка Ксеня» як знаковий приклад трансформації опереткової традиції в умовах постмодерної естетики. У фільмі музика виконує не лише супровідну, а конструктивну функцію, визначаючи темпоритм і структуру візуального ряду. Полістилістична організація саундтреку ґрунтується на взаємодії опереткової першооснови, реінтерпретації стилістики танго, жанрового переосмислення фольклору та інтеграції перформативності, що надає фільму жанрово-стилістичної гнучкості та інтертекстуальної багатовимірності. Стаття окреслює перспективи подальших досліджень у галузі трансформації музичних жанрів в аудіовізуальному мистецтві.

Ключові слова: мюзикл, кіномюзикл, постмодерн, полістилістика, інтертекстуальність, оперета, аудіовізуальна драматургія, фольклор, Dakh Daughters.

Suprunova Daryna, Postgraduate Student, Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

Musical and Stylistic Model of the Film Musical "Hutsulka Ksenia": Transformation of Operetta Tradition in Audiovisual Genre

The purpose of the article is to define the musical and stylistic model of the film musical 'Hutsulka Ksenia' (dir. O. Demianenko, 2019) and to substantiate the genre specificity of its audiovisual structure through an analysis of the transformation of the original operetta basis, intonational and textural material, and principles of musical dramaturgy. **Methodology.** The study applies genre and stylistic analysis methods, interdisciplinary approaches from musicology and film studies, as well as conceptual frameworks of postmodernism and intertextuality theory. **Scientific novelty.** For the first time, the musical and stylistic model of the film musical 'Hutsulka Ksenia' is comprehensively analysed as an example of genre hybridisation. The transformation of the traditional operetta model into a postmodern audiovisual text is interpreted. The poly-stylistic structure of the film's music and the principles of its dramaturgical functioning are revealed. The performative layer is interpreted through the concept of intertextuality and the film's double genre identity is substantiated at the intersection of national musical tradition and contemporary cinematic language. **Conclusions.** The conducted study allows us to consider 'Hutsulka Ksenia' as a significant case of operetta tradition transformation within the framework of postmodern aesthetics. In the film, music performs not merely a supportive, but

a constructive function, determining the tempo-rhythm and structure of the visual sequence. The poly-stylistic organisation of the soundtrack is based on the interaction of operetta foundations, reinterpretation of tango style, genre rethinking of folklore, and the integration of performativity, which grants the film genre-stylistic flexibility and intertextual multidimensionality. The article outlines prospects for further research in the field of genre transformation in audiovisual art.

Keywords: musical, film musical, postmodernism, poly-stylistics, intertextuality, operetta, audiovisual dramaturgy, folklore, Dakh Daughters.

Актуальність теми дослідження. Фільм «Гуцулка Ксеня» (реж. О. Дем'яненко, 2019) є однією з небагатьох спроб осмислення мюзиклу як кінематографічної форми в Україні, де цей жанр раніше існував переважно у театральному чи телевізійному форматах. Спираючись на оперету Ярослава Барнича 1938 року, сучасний фільм-мюзикл переосмислює художньо-образний потенціал оригіналу в нових мистецьких умовах і тим самим демонструє здатність української музичної спадщини до сучасного екранного втілення. Музично-сценічний матеріал першоджерела, що має оперетково-пісенне жанрове походження, екранізація трансформує у кінематографічну мову через монтаж, ракурсну пластику та звуковий простір, створюючи актуальний варіант жанрового синтезу. Саме кінематографічна форма в цьому контексті дозволила поєднати воедино сучасні технології створення кінообразу, постмодерну стилізацію, жанрові елементи мюзиклу, оригінальну музику Я. Барнича, доповнену авторським саундтреком Т. Полянського та яскравими інтерпретаціями гурту Dakh Daughters. Усе це розширює звуковий простір фільму та перетворює його на сучасний поліжанровий експеримент. В таких умовах фільм-мюзикл «Гуцулка Ксеня» постає як знаковий феномен сучасного українського музично-кінематографічного мистецтва, де музика виконує синтезуючу функцію між традицією та сучасністю, одночасно являючись також і основним рушієм драматургії кінотвору. На роль музичної ідеї як стрижневої у задумі кінофільму вказує і режисерка О. Дем'яненко, яка зауважила, що «зняла модернову мелодраму у стилі українського танго, досить несподівану для глядача» [5].

З огляду на це, *актуальність дослідження* зумовлена потребою осмислення жанрово-стилістичної природи кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» як феномена, який демонструє складний механізм адаптації опереткової першооснови до сучасної аудіовізуальної мови, у межах якої трансформуються інтонаційно-стильові моделі та принципи музичної драматургії. Аналіз музично-драматургічних рішень фільму дозволяє

простежити, яким чином традиції українського музичного театру 1930-х років переосмислюються у форматі постмодерністського екранного мистецтва XXI ст., формуючи актуальну полістилістичну модель. Аналіз цієї трансформації відкриває можливість визначити ключові тенденції розвитку українського музичного кінематографа на стику академічної та масової культур і окреслити специфіку сучасного кіномюзиклу як самостійного жанрового утворення.

Аналіз досліджень і публікацій. Для з'ясування жанрово-стильової специфіки кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» необхідним є розгляд наукових праць, що досліджують культурно-історичний контекст оригінальної оперети Барнича. Сучасний стан дослідження творчості композитора та історії пісні-танго «Гуцулка Ксеня» репрезентований низкою наукових праць, у яких окреслено життєвий шлях митця, жанрово-стильові особливості його оперет та вокальних творів, обставини замовчування й подальшого повернення його імені в український культурний простір. Зокрема, у роботах Л. Філоненка, О. Бенч та Л. Турчак систематизовано біографічні відомості про митця, проаналізовано феномен «Гуцулки Ксені» як пісні й оперети, простежено тривалу дискусію щодо авторства й акцентовано на тому, що твір тривалий час побутував як «народний» та зазнавав ідеологічних заборон. Окремо підкреслюється роль цієї пісні-танго у формуванні українського музичного ідентифікатора, її значення для розвитку національної опереткової традиції та специфіка побутування у діаспорному середовищі й подальших сценічних втілень в Україні. Сукупність цих напрацювань створює необхідне історико-культурне й музикознавче підґрунтя для нашого дослідження, оскільки дає змогу розглядати кіномюзикл «Гуцулка Ксеня» як сучасну аудіовізуальну інтерпретацію вже описаного в літературі першоджерела та зосередитися на його жанрово-стилістичній трансформації.

У публіцистичному дискурсі важливим джерелом для розуміння кіноверсії «Гуцулки Ксені» є матеріали медіа, зокрема матеріал Ю. Рацибарської, що містить коментарі режисера

та інших творців фільму. На відміну від наукових праць, цей тип джерела не пропонує аналітичної інтерпретації музичного матеріалу, проте фіксує авторські інтенції щодо принципів роботи з першоджерелом, ролі фольклорних елементів і специфіки участі гурту Dakh Daughters у саундтреці. Це дозволяє реконструювати творчу концепцію екранної версії, окреслює її жанрові акценти та показує, як творці фільму розуміють процес музичної трансформації оперети в сучасний кінематографічний формат.

Показовим зразком критичного осмислення фільму є публікація Л. Іванишиної ««Гуцулка Ксеня» чи концерт «Дахи-Брахи»», у якій авторка аналізує художню цілісність кіномюзиклу О. Дем'яненко. У рецензії підкреслено, що фільм лише частково зберігає сюжетну лінію оперети Барнича, натомість значну увагу приділено музичним епізодам, виконаним гуртом Dakh Daughters (помилково названим ДахаБраха). Іванишина критикує надмірну присутність концертних сцен, які, на її думку, порушують ритміку й драматургію стрічки, підміняючи емоційну глибину «психоделічною» естетикою. Авторка розглядає це як прояв жанрової еклектики та втрати автентичного гуцульського контексту, що водночас виявляє актуальну полеміку щодо синтезу фольклорного й постмодерного компонентів в сучасному українському мистецтві.

Узагальнюючи наявні наукові та публіцистичні джерела, можна констатувати, що вони формують необхідне історико-культурне й музикознавче тло для осмислення феномену «Гуцулки Ксені». Водночас у жодній із праць не здійснено системного аналізу кіноверсії 2019 року в категоріях музично-стилістичної моделі та жанрової трансформації оперети в екранний формат. Саме відсутність комплексного підходу до трактування фільму як синтетичного аудіовізуального твору визначає наукову новизну й актуальність даного дослідження.

Мета дослідження – визначити музично-стилістичну модель кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» та обґрунтувати жанрову специфіку його аудіовізуальної структури через аналіз трансформації опереткової першооснови, інтонаційно-фактурного матеріалу та принципів музичної драматургії.

Виклад основного матеріалу. В актуальному науковому дискурсі проблематика жанрової трансформації розглядається як сфера, що фіксує механізми зміни статусу музичного твору в різних

медіальних умовах та виявляє способи збереження або реінтерпретації первинної художньої моделі. «Гуцулка Ксеня» є одним із репрезентативних прикладів такої трансформації: оперета Я. Барнича 1930-х років із притаманною їй номерною структурою, танго-інтонаційністю, лірично-побутовою фабулою і традиційною для жанру вокально-ансамблевою драматургією, в ХХІ ст. переходить у формат кіномюзиклу, де змінюються як принципи музичної організації часу, так і функції музики у співвідношенні з візуальними елементами.

У цьому контексті доцільно розглянути вихідну художньо-стильову модель першоджерела. Оперета «Гуцулка Ксеня», написана Барничем у 1938 році, постає як зразок української опереткової творчості, у якій поєднано мелодраматичну фабулу та стильові риси «українського танго» [8, с. 161]. Дослідники відзначають, що оперета була популярною та «особливо захоплювала слухача музичною мовою – гуцульським колоритом, ритмікою і мелодіями» [2, с. 65]. Сюжет твору розгортається навколо приїзду групи українських емігрантів зі США до Ворохти у 1939 році з метою знайти наречену для молодого спадкоємця, що відповідало умові заповіту його діда: одружитися зі «свідомою українкою», аби отримати спадок. У межах цієї сюжетної конструкції Барнич поєднує побутово-комедійні мотиви з ліричними акцентами та фольклорними елементами, формуючи сценічний простір, який вирізняється зрозумілим культурним контекстом і динамічною музичною драматургією.

У кіноверсії 2019 року першоджерельний музично-інтонаційний фонд зберігається, проте зазнає тембрової, фактурної та ритмічної реконфігурації: від оперетково-тангової жанрової моделі до полістильового поєднання оркестрової, фольклорно-інструментальної, електроакустичної та вокально-перформативної фактур. На відміну від первинної сценічної моделі, де музика побутує як окремий номер-сцена, у фільмі вона інтегрується в єдиний цілісний наратив через монтажні форми музичної драматургії, що визначають темпоритм екранної дії, характер звукового простору та ступінь інтонаційної взаємодії між персонажами. Функціональний статус музики істотно змінюється: вона вже не супроводжує драматичну подію, а організовує її, утворюючи ритмічні, темброві та семантичні вузли, які формують архітектоніку аудіовізуальної структури. Така трансформація

безпосередньо корелює із загальною закономірністю, згідно з якою «жанрова специфіка є одним із ключових чинників домінування чи підпорядкованості, автономії чи синтезу у взаємозв'язках музики та відеоряду» [10, с. 111]. Відповідно, перехід від оперети до кіномюзиклу зумовлює інший баланс між цими компонентами. Саме тому у фільмі відбувається зміщення від «номерного» принципу до «монтажно-музичного», що віддаляє кіноверсію від театральної моделі та наближає її до постжанрової парадигми сучасного музичного кіно.

За таких умов змінюється не лише функціональна роль саундтреку, але й внутрішня структурна організація музичного шару. Трансформація принципів взаємодії музики та візуального ряду відкриває можливість для ширшого стилістичного розгортання, у межах якого музичний матеріал функціонує як багаторівневе інтонаційно-темброве поле. Саме ця зміна способів музичної драматургії зумовлює формування полістилістичної моделі кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня». Важливо підкреслити, що така модель є закономірною для сучасного культурного простору, який, за слушним спостереженням дослідників, «характеризується явищем постмодернізму з його синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом і різнобарвністю, проявленими в полістилістиці» [4, с. 11]. Багатошаровість стилістичних рішень кіномюзиклу виступає формою адаптації опереткової традиції до постмодерної естетики сучасного аудіовізуального мистецтва.

Полістилістика в кіномюзиклі «Гуцулка Ксеня» характеризується взаємодією трьох музичних пластів: танго-опереткового (Барнича), фольклорно-модального (гуцульська традиція) та постмодерного (гурт Dakh Daughters, стилістика «фрік-кабаре»), які не синтезуються, а функціонують у режимі багатошарової семантичної поліфонії. Така взаємодія цілком узгоджується з тим, що О. Афоніна окреслює як постмодерний механізм «подвійного кодування», в якому виявляється «трансформація синтетичних жанрів постмодернізму», «парадоксальність зіставлень» та «гібридизація жанрів» [1, с. 402]. З огляду на це, кіномюзикл можна кваліфікувати як модель аудіовізуального твору з подвійною ідентичністю: з одного боку, вона зберігає опорні жанрові коди оперети (мелодико-гармонічний профіль, ліричний конфлікт, пісенну лейттему-танго), з іншого – актуалізує їх через монтажно-

ритмічну організацію кінодії та постмодерну інтонаційну багатозначність. У цьому сенсі «Гуцулка Ксеня» постає не як буквальна «екранізація оперети», а як новий тип музичного тексту, у якому традиція проходить через процедури переосмислення, гібридизації та інтертекстуального перекодування.

Якщо оперета Барнича функціонувала у координатах міжвоєнного європейського музичного театру, то кіномюзикл здійснює трансляцію цієї системи засобів у зовсім інший естетичний контекст. Замість традиційної оркестрової фактури оперети використовуються різнорівневі музичні плани: реконструйований оригінальний музичний матеріал, авторські аранжування у стилі ретро-неокласики, стилізований фольклор у первинному й вторинному (постобробленому) вигляді, а також композиції у виконанні Dakh Daughters, які створюють ефект жанрового «зсуву» – від театралізованого музичного дійства до аудіовізуального перформансу. Зазначені відмінності між сценічною та кінематографічною версіями дозволяють структурувати спостереження у вигляді порівняльної моделі (табл. 1).

Подане порівняння ґрунтується на принципах жанрово-стилістичного аналізу, що передбачає розгляд музичного твору не лише як звукової структури, а як елементу синтетичної художньої форми, у якій музика взаємодіє з драматургією, сценічною або кінематографічною пластикою та системою художніх кодів. Домінантним стає не «збереження» музичної форми першоджерела, а її перехід у постжанрову, полістилістичну модель, характерну для сучасного кіномюзиклу. Дане порівняння фіксує не лише жанрову різницю між оригінальною версією та кінематографічною інтерпретацією, а наявний парадигмальний зсув: від оперети як театрального синтезу до музичного ігрового кіно як медіальної реконфігурації традиції.

Порівняння музичних пластів показує, що кіноверсія зберігає інтонаційне ядро Я. Барнича, однак видозмінює його стильові координати. Наприклад, лейттематична пісня-танго «Гуцулка Ксеня» в оригіналі базується на синтетичному поєднанні танго-ритму і гуцульської ладової моделі, близької дорійському ладу з високим IV ступенем (тонічний тризвук з доданим підвищеним VI ступенем), що створює ефект «світлої мінорності». У фільмі ця сама тема звучить у кількох фактурних і тембрових варіантах: від оркестрово-естрадного ретро-аранжування до камерної, майже «неофольклорної» версії з

мінімалістичною інструментовкою, а згодом – у перформативному варіанті Dakh Daughters у стилістиці «фрік-кабаре», де змінюється семантичний статус твору: пісня перестає бути

лише сюжетним лейтмотивом і стає маркером інтонаційного цитування, постмодерністського «перекодування».

Таблиця 1

Ключові жанрово-стилістичні параметри версій твору «Гуцулка Ксеня»

Параметр	Оперета Барнича (1938)	Кіномюзикл (2019)
Жанрова основа	Лірико-комічна оперета з побутовими та танцювальними сценами	Синтетичний кіномюзикл з елементами фольклору, постмодерної стилізації та музичного театру
Тип музичної драматургії	Номерна структура.	Монтажна музична драматургія: музика керує ритмом кадру, не підпорядкована сценічному номеру
Вокальна стилістика	Класичне опереткове вокальне подання (лірико-тенорові та сопранові типи)	Полістиль: академічний спів + кабарежна декламація + фольклорні манери
Інтонаційна система	Танго, вальс, марш, пісенна лірика, європейська салонна традиція	Полістилістичний синтез: Я. Барнича + гуцульський фольклор + авторські аранжування + експериментальний вокал
Роль фольклору	Алегоричний фон, стилізація, етнографічний антураж	Активний комунікативний код, просторовий маркер, інтонаційна база частини музики
Фактура та тембр	Класичний оперетковий оркестр	Змішана інструментовка: оркестр + фольклорні інструменти + електроакустика + перформативні голосові ефекти
Функція музики	Підтримка дії, емоційна характеристика персонажів	Конструктивна функція: музика формує ритм фільму, з'єднує сцени, створює смислові контрасти
Стильова домінанта	Європейська опереткова традиція з локальним колоритом	Постмодерна полістилістика: цитата + стилізація + деконструкція
Тип комізму / гри	Легка лірико-побутова комічність	Іронія, гротеск, самоцитування, перформативна театральність
Художня модель традиції	Збереження та репрезентація жанрової норми	Переосмислення та актуалізація традиції через стилістичний «злам»

Подібна багаточаровість проявляється і у ритмічній організації музичного матеріалу. Танцювально-орієнтована музична фактура Барнича у фільмі набуває додаткових метроритмічних рівнів, а саме – електронно оброблені пульсації, синкопований «гуцульський» ритм, а також моделі, властиві сучасному театральному авангарду. Це створює відчуття поліритмії, де традиційний танцювальний імпульс співіснує з кінематографічним монтажним ритмом, формуючи нову драматургічну цілісність. Та ж сама логіка простежується у тембровому рішенні. Якщо у Барнича тембр оркестру був узгоджений із класичною традицією європейської оперети, то у фільмі акцент зміщується на гібридність: живі автентичні інструменти поєднуються з струнним ансамблем, фортепіано, електробасом, синтезаторами, шумовою перкусією, вокальною декламацією, що подається як частина музичного простору. Завдяки цьому музика ще більш органічно інтегрується у аудіовізуальне середовище фільму.

Фольклор у «Гуцулці Ксені» не функціонує як пряма етнографічна

репрезентація. Натомість, він «перекодовується» у трьох функційних площинах: як цитата, як стилізація, і як компонент постмодерної реконфігурації звуку. Так, гуцульські ладові моделі, характерні трембітні фанфари, остинатні формули та бурдонні баси хоча і зберігаються на рівні інтонаційних маркерів, однак піддаються стилістичному «перекодуванню» через нові темброво-фактурні рішення та темпоритмічні засоби. Саме тому у слухача виникає подвійний ефект: упізнання традиційної музичної формули й одночасне відчуття її «інакшої» художньої реальності, що формує постфольклорний тип звучання.

Прикладом такого механізму є сцени, у яких традиційні звукотворчі прийоми (зокрема, трембіта, яка в народній культурі виконує сакральну-комунікативну функцію), перетворюються у кіно на маркер просторової семантики кадру, підкреслюючи вертикальність гірського пейзажу, межовість ландшафту, «пороговість» дії. Якщо у Я. Барнича цей тембр не мав функціонального місця в партитурі, у кіномюзиклі він входить у загальний простір аудіовізуального монтажу і

працює як звуковий архетип. Тобто, музика стає семіотичним знаком, який структурує образний простір, що є показовим прикладом зміни жанрової логіки в контексті «подвійного кодування» постфольклорності.

Подібна стратегія застосована й у вокальних номерах. Особливо показовим тут є внесок гурту Dakh Daughters, чия манера виконання «фрік-кабаре» виводить категорію «спів» у кіномюзиклі за межі класичного вокального номера. Їхній вокал використовує прийоми форсованого тембру, ламаного фразування, інтонаційної гіперболізації, внаслідок чого виникає ефект «очуження», типовий для постмодерної стилістики. Саме це спричиняє помітний зеув: музика перестає бути романтичною ілюстрацією гуцульського колориту, а перетворюється на контрапункт до візуального нарративу, а інколи – і на критичний коментар до дії. Власне, візуальне рішення інтегрувати гурт Dakh Daughters у простір кадру як «сцену всередині екрану» формує додатковий перформативний рівень кінематографічної структури, у якому музиканти набувають функцій дієгетичного хору, метакоментаторів та маркерів постмодерної театральності. Така стратегія руйнує традиційну межу між супровідною та сюжетно значущою музикою, перетворюючи її на автономний компонент аудіовізуальної драматургії.

Фактурна організація музичного простору кіномюзиклу також свідчить про зміну жанрової моделі. На відміну від оперети, де музика має ієрархічну партитурну структуру, у фільмі вона існує у режимі багатопланового звучання, яке кінематографічно монтується відповідно до принципу фрагментарної присутності. Музичні номери відокремлені паузами та можуть бути різко контрастні за темпом, ладом, тембром (адже в саундтреку скомбіновано музика Барнича і Полянського). Це створює своєрідну аудіальну полістилістику: у межах одного твору співіснують танго-гармонія, фольклорна модальність, кластерна фактура, джазовий гармонічний вимір або й цілковита відмова від гармонії на користь шумових пластів. Саме ця полістилістика і є структурним маркером кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» в контексті постмодерної музичної драматургії, відмінної від жанрової єдності класичної оперети.

Музична драматургія кіномюзиклу ґрунтується на принципі поліфонії стилістичних рівнів, у якій кожен тип музики виконує як естетичну, так і семантичну функцію. Умовно цих рівнів можна

виокремити три: 1) реконструйований матеріал Я. Барнича, 2) авторські аранжування та нові композиції Т. Полянського, 3) постмодерні вокально-інструментальні номери у виконанні Dakh Daughters. Музика у фільмі не вибудовується у єдиний «партитурний» простір, а натомість постає як монтажна конструкція, в якій кожен номер існує у власній стилістиці, але при цьому взаємодіє з іншими на рівні ритмічно-інтонаційних і образних зв'язків.

Розглянемо перший рівень. Авторські номери Барнича зберігають мелодико-ритмічні властивості оригіналу, однак зазнають жанрово-стилістичних змін. Вокально-інструментальні епізоди, що базуються на оригінальній оркестровій музиці композитора, набувають або камерності, або навпаки – естрадної сценічності умовного театру всередині кіно, характерного для постмодерної естетики. Фактично, музика отримує функцію просторового маркера, здатного переключати фільм між внутрішньою суб'єктивністю та зовнішньою видовищністю.

На противагу цьому, другий рівень – авторська музика Полянського – виконує роль з'єднувальної тканини, яка інтегрує традиційні фольклорно-інтонаційні формули в сучасний звуковий формат. Гармонічні побудови тут часто спираються на модальність, але не в чистому етнографічному вигляді, а у варіанті модального ретро-неокласицизму, де міксолідійська та дорійська моделі поєднуються з розширеними гармонічними структурами, притаманними кіномузиці ХХІ ст. Це дозволяє органічно з'єднати авторський саундтрек із інтерпретованою мелодикою Барнича, адже обидва музичні «пласти» спираються на один й той самий фольклорно-інтонаційний вимір, інтерпретований в постмодерністській музичній естетиці.

Третій рівень – музичні перформанси Dakh Daughters. Їхня присутність у саундтреці не є суто «декоративною»: стилістично-гібридна естетика гурту виявляє жанрову логіку перетікання від сценічної оперети до екранного перформансу. Тому цей рівень спричиняє стилістичний розрив, що визначає постмодерну природу кіномюзиклу. Їхня манера виконання в комплексі створює ефект артистичної маски й дистанціювання (в кадрі музиканти постійно знаходяться на сцені в готелі). Такий стиль дає можливість не лише переозвучити оригінальний музичний матеріал Барнича, але й кардинально переосмислити його статус. Замість сентиментальної танго-нормативності постає експресивна,

саркастична, нарочито театралізована й стилістично агресивна перформативна версія, яка трансформує фольклор у постмодерністський музичний інтертекст. У цьому контексті особливо релевантною постає думка Ю. Каплієнко-Ілюк про те, що інтертекст «передбачає заміну понять, які описують характер взаємодій та змішування “свого” й “чужого”, національного й загальнокультурного, минулого й сучасного» [4, с. 14], що цілком узгоджується з природою саме цього музичного шару. Адже Dakh Daughters створюють простір, у якому фольклор не відтворюється буквально, а вступає в діалог із різними культурними кодами, набуваючи нових смислів і функціонує як інтертекстуальна структура, що підсилює постмодерний характер кіномюзиклу.

Інтертекстуальна логіка, окреслена у попередньому абзаці, у кіномюзиклі реалізується не лише через перформативність Dakh Daughters, але й через спосіб роботи з оригінальним музичним матеріалом Барнича. Наприклад, класичне танго «Гуцулка Ксеня» тут не відтворене «як було», а подане як стильовий шар, що постійно вступає у діалог із сучасними ритмічно-тембровими системами. Цей спосіб мислення відповідає логіці постмодернізму: не створення нової стилістики, а реконфігурація існуючих, «музейних» стилістик у новий художній контекст. А інтертекст тут постає не як поодинокий прийом, а як принцип мислення, у межах якого музичний матеріал постійно взаємодіє з різними жанровими кодами. В цьому сенсі фільм не «оновлює» оперету, а вводить її в іншу естетичну площину, де жанрові кордони розчинені й доступні для комбінацій. Це особливо помітно у тих сценах, де музика не ілюструє дію, а вступає в конфлікт із нею. Так, драматичний розвиток може супроводжуватися ігровою, навіть карнавальною музичною формою, що створює ефект іронічного двоголосся: подія має серйозний зміст, але музична інтонація ніби «показує» умовність цього змісту. Такий прийом характерний для театру Брехта, але у фільмі він реалізується не через акторську дистанцію, а через музичну контрастність, що розмикає емоційний контроль глядача.

Взаємодія трьох рівнів музичної драматургії формує поліцентричну музично-стилістичну модель кіномюзиклу. На відміну від класичної опереткової драматургії, побудованої класичних фабульних музичних номерів, структура фільму розгортається

навколо звукових полів, кожне з яких має власну жанрову ідентифікацію і виконує логіко-драматургічну функцію. Звідси виникає ефект «плинності жанру», коли фільм одночасно являється і мюзиклом, і етнографічним нарративом, і музичною виставою всередині екрану, і своєрідним посткліповим монтажем.

Одночасно, однією з ключових ознак музично-стилістичної моделі «Гуцулки Ксені» є спосіб організації музики не як лінійної драматургії, а як монтажної конструкції, у якій роль переходів між сценами виконує не стільки сюжетна логіка, скільки музична. Музика у фільмі нерідко передують зображенню, затримується після завершення діалогу, накладається на фрагменти без вокалу, або, навпаки, різко обривається. Такі рішення свідчать про зміну класичної функції саундтреку, що в опереті є внутрішньо-мотивованим (номер → дія → номер), а в кіномюзиклі стає монтажним оператором часопростору. Саме ритм музики, а не дія персонажів, формує структуру епізодів, унаслідок чого фільм набуває елементів кліпової та посткліпової естетики, уже звичних в музичному (і не тільки) кіно XXI ст.

Яскравою ілюстрацією цього є сцена приїзду американців до Верховини, побудована як візуально-музична послідовність, де акторський рух, камера і музика синхронізовані не натуралістично, а ритмічно. Саундтрек, що супроводжує сцену, має характер остинатної пульсації з елементами електронного перкусивного шуму, що підкреслює чужинність приїжджих і виконує роль звукової «рамки», яка виділяє сцену з нарративного потоку. На цьому тлі фольклорні інтонації гуцульського середовища не звучать як етнічний колорит, а існують як музична відповідь простору, що існує у власній акустичній системі координат. Таким способом музика взаємодіє одночасно із зображенням та просторовою логікою: вона вимірює дистанцію між «своїм» і «чужим». Хоча з розвитком дії сцени ця дистанція поступово стирається тими ж самими музичними засобами.

Завершальним виміром музично-стилістичної моделі «Гуцулки Ксені» є її місце у національній традиції музичного екранного мистецтва. Фільм 2019 року демонструє усвідомлену модель жанрової гібридизації, яка може бути розглянута як еволюційний перехід від традиційної екранізації музично-театральних зразків до нового формату музичної екранної драматургії. Якщо

радянські й пострадянські спроби музичного кіно в Україні лишалися або ідеологічно обмеженими (музичні фільми 1960–1980-х), або сюжетно залежними від естрадної культури (телемузикли 1990-х), то «Гуцулка Ксеня» вперше поєднує національну міфологію з постмодерними засобами аудіовізуального мислення, що принципово відрізняє її від попередніх зразків жанру. Власне, за словами режисерки, «ми дозволили собі не зовсім традиційний підхід» [цит. за 5]. Саме тому фільм не можна трактувати як «ілюстративну оперету на екрані». Він є реконструкцією жанру в новому культурному середовищі, де музика вже не підпорядкована театральній логіці, а функціонує як простір для вибудовування смислів.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше всебічно проаналізовано музично-стилістичну модель кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» та запропоновано трактувати стрічку як форму жанрової гібридизації. Вперше осмислено трансформацію традиційної опереткової моделі в постмодерний аудіовізуальний текст та виявлено полістилістичну організацію музики стрічки, а також визначено принципи її драматургічного функціонування. Запропоновано новий підхід до інтерпретації перформативного шару стрічки (Dakh Daughters) через поняття інтертекстуальності, а також обґрунтовано подвійну жанрову ідентичність стрічки як синтез національної опереткової традиції та жанру кіномюзиклу в його сучасній формі.

Висновки. У результаті дослідження визначено, що кіномюзикл «Гуцулка Ксеня» репрезентує унікальну музично-стилістичну модель, сформовану на засадах постмодернізму, полістилістики та інтертекстуальності. Ця модель характеризується багатшаровим поєднанням різних стилів і текстових рівнів: фольклорно-тангова першооснова Я. Барнича інтегрована з джазово-академічними аранжуваннями Т. Полянського та авангардними інтервенціями фрїк-кабаре Dakh Daughters. Взаємодія цих трьох шарів формує семантичну складність кіномюзиклу, роблячи його не просто екранізованою оперетою, а художньою моделлю переосмислення національного музичного спадку, що існує на межі між культурною пам'яттю й сучасною аудіовізуальністю. У цьому контексті «Гуцулка Ксеня» виявляється показовим прикладом постмодерного музично-екранного жанру, у якому не сюжетна дія, а музика моделює ритм і структуру зображення; стиль

не зберігається, а множитья; фольклор не відтворюється, а стилізується; національне не декларується, а кодується музично-виражальними засобами; музика стає не «фоном», а структуротворчим засобом, що визначає темпоритм та емоційну тональність оповіді.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що кіномюзикл «Гуцулка Ксеня» є знаковим прикладом нової жанрової моделі в українському кінематографі. Фільм демонструє, як національна опереткова традиція може бути творчо трансформована в умовах сучасного постмодерного мистецького простору, синтезуючи локальний фольклорний матеріал із глобальними художніми тенденціями. Важливо підкреслити, що ця успішна жанрова експериментальна реалізація є унікальним явищем і не підлягає прямому узагальненню на весь український кінематограф: вона радше окреслює перспективний напрям, ніж відображає усталену практику. Жанрова специфіка аудіовізуальної структури кіномюзиклу «Гуцулка Ксеня» підтверджує потенціал подібних крос-жанрових проєктів, водночас залишаючи простір для подальших досліджень.

Література

1. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2018. 445 с.
2. Бенч, О. Г., Іваненко, О. А., Гринишин, М. В. Українське мистецтво і освіта в зарубіжжі: досвід видатних митців і педагогів. *Музичне мистецтво в освітлогічному дискурсі*, № 9, 2024, с. 58–69. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2024.91>
3. Іванишина Л. «Гуцулка Ксеня» чи концерт «Дахи-Брахи»? *Кіно-Театр*. 2019. № 3. С. 19.
4. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Полістилістика як явище постмодернізму. *Вісник КНУКіМ Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. Вип. 41. С. 11–17. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188519>
5. Рацибарська Ю. «Гуцулка Ксеня»: творці про один із найочікуваніших фільмів 2019 року. *Радіо Свобода*, 28.02.2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/huculka-ksenia-film/29796450.html> (дата звернення: 12.11.2025).
6. Турчак Л. І. Невідомий автор всесвітньо відомої пісні: біографіка як вектор культурологічного дослідження. *Питання культурології*, № 36, 2020. С. 79–89. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221048>.
7. Турчак Л. І. Творчість Ярослава Барнича: внесок у музичну культуру. *Вісник КНУКіМ. Серія:*

Мистецтвознавство. 2019. Вип. 41. С. 142-147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188671>

8. Філоненко Л. Тріумф «Гуцулки Ксені» Ярослава Барнича у Хмельницькому. *Українська музика*, № 4 (26), 2017, с. 157–164

9. Філоненко Л., Філоненко-Барнич Н. Грани мистецької спадщини Ярослава Барнича. *Мистецтво. Культура. Освіта: збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»* 2019. Вип. 3. С. 56–60.

10. Харченко П. Музичне та візуальне в кінематографі: автономія і синтез. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17, ч. 2. С. 106–114. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247984](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247984)

References

1. Afonina, O.S. (2018). *Cultural code and 'double coding' in art*. Doctor's thesis in art studies (26.00.01 – Theory and History of Culture). Kyiv [in Ukrainian].

2. Bench, O., Ivanenko, O., & Hrynyshyn, M. (2024). Ukrainian Art and Education Abroad: the Experience of Prominent Artists and Educators. *Musical Art in the Educological Discourse*, (9), 58–69. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2024.91> [in Ukrainian].

3. Ivanyshyna, L. (2019). 'Hutsulka Ksenia' or the concert of 'DakhaBrakha'? *Kino-Teatr*, 3, 19 [in Ukrainian].

4. Kapliienko-Iliuk, Yu.V. (2019). Polystylistics as a Phenomenon of Postmodernism. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 41, 11–17. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188519> [in Ukrainian].

5. Ratsybarska, Yu. (2019, February 28). 'Hutsulka Ksenia': The creators about one of the most anticipated films of 2019. Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/huculka-ksenia-film/29796450.html> [in Ukrainian].

6. Turchak, L. (2020). Unknown Author of a World-Famous Song: Biographical Research as Cultural Studies Agenda. *Issues in Cultural Studies*, (36), 79–89. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221048> [in Ukrainian].

7. Turchak, L. (2019). Creative Work of Yaroslav Barnych: Contribution to Music Culture. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, (41), 142–147. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188671> [in Ukrainian].

8. Filonenko, L. (2017). The triumph of 'Hutsulka Ksenia' by Yaroslav Barnych in Khmelnytskyi. *Ukrainian Music*, 4(26), 157–164 [in Ukrainian].

9. Filonenko, L., & Filonenko-Barnych, N. (2019). Peculiarities of the Artistic Heritage of Yaroslav Barnych. *Art. Culture. Education: almanac of scientific papers of Educational-Scientific Arts Institute in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*, 3, 56–60 [in Ukrainian].

10. Kharchenko, P. (2021). The Musical and the Visual in Cinema: Autonomy and Synthesis. *ARTISTIC CULTURE. TOPICAL ISSUES*, (17(2)), 106–114. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247984](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247984) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 12.02.2026
Прийнято до друку 20.02.2026
Опубліковано 31.03.2026